



**UNIVERSITÀ
DI TRENTO**
Dipartimento di
Lettere e Filosofia

UNA
Universität
Augsburg
University

Dottorato di Ricerca internazionale
“Forme dello scambio culturale”

Ciclo 36°

Tesi di Dottorato

«L’ascolto di una tradizione».

Gianni Celati lettore e studioso di James Joyce

Supervisore di tesi

prof. Massimo Rizzante

Dottorando

dott. Simone Giorgio

Co-Supervisora di tesi

prof.ssa Rotraud von Kulesa

Coordinatore del Dottorato

prof. Fulvio Ferrari

Anno accademico 2022-2023

Abstract (italiano)

La tesi indaga il rapporto fra Gianni Celati e l'opera di James Joyce, con particolare riferimento all'*Ulisse*. L'autore, infatti, ha studiato a lungo questo romanzo: negli anni Sessanta si è laureato all'Università di Bologna con una tesi su quest'opera, nel 2013 l'ha tradotta in italiano per Einaudi. Il mio lavoro ricostruisce dunque le relazioni esistenti fra l'*Ulisse* e la teoria letteraria di Celati, le quali si snodano lungo tutta l'attività dello scrittore, in particolare nella cosiddetta prima fase (anni Settanta).

La tesi è divisa in tre parti. Nel primo capitolo ricostruisco il contesto culturale e teorico degli anni Sessanta, in cui Celati cominciò a interessarsi a Joyce. Evidenzio come nella cultura italiana questi furono anni di intense riletture del modernismo europeo. Questa riscoperta si intrecciò fra l'altro con la stagione della contestazione, ed ebbe legami con l'esperienza della Neoavanguardia. Dimostrerò dunque come in Celati questi interessi si indirizzarono verso Joyce, con particolare riferimento alle due direttrici di ricerca dei capitoli successivi: la questione della visualità e la questione dell'oralità. Entrambe le tematiche sono di fondamentale importanza nell'opera di Celati.

Nel secondo capitolo esamino la questione della visualità. Per mettere meglio a fuoco il suo legame con Joyce, avanzo un'ipotesi di sistematizzazione del complesso sistema di pensiero celatiano a proposito di questa tematica. Mi avvalgo dei tre elementi concettuali che sottostanno all'idea di regime scopico, ossia sguardo, immagine e dispositivo. L'elemento joyciano entra in gioco in particolare in quest'ultimo campo, per cui Celati – all'inizio della carriera – riprese molti elementi comuni all'episodio ulissiano di *Circe*.

Il terzo capitolo affronta la questione dell'oralità. Delineo un cambio di postura in Celati a proposito di questo tema; le due posizioni vengono definite della 'regressione' e della 'semplicità'. L'influenza joyciana è riscontrabile nella prima delle due, in cui Celati riutilizza l'elemento parodico desunto appunto dall'*Ulisse*; ma si rintraccia anche un grande interesse verso il *Finnegans Wake*. L'ultimo paragrafo offre un'appendice sul concetto di personaggio distratto, tipologia comune sia a Joyce che a Celati.

Indice

Introduzione	9
Primo capitolo	24
1. Il dibattito sul modernismo e le sue persistenze	24
1.1 Il modernismo e il tardo modernismo fra Europa e Stati Uniti	24
1.2 La critica al modernismo dalla controcultura e il <i>Late Modernism</i>	31
2. Neomodernismo e modernismo popolare	39
2.1 Il neomodernismo: la proposta critica di Tiziano Toracca	39
2.2 Prime definizioni del modernismo popolare	43
2.3 Ipotesi di periodizzazione del modernismo popolare	48
2.4 Le caratteristiche del modernismo popolare: oralità, intermedialità, cultura bassa	57
3. La ricezione di Joyce in Italia negli anni Sessanta: il Gruppo 63	64
3.1 <i>La barriera del naturalismo</i> di Renato Barilli	64
3.2 <i>Opera aperta</i> di Eco	70
3.3 <i>Il romanzo sperimentale</i> del 1965	77
4. L'Ulisse secondo Celati: parodia, comico, oralità	82
4.1 «La necessità di tornare a Joyce»: Celati e <i>l'Ulisse</i> , cinquant'anni dopo	82
4.2 Dalla tesi di laurea a Swift: «una porta aperta alla comicità»	90
4.3 «Un'ipoteticità permanente»: <i>l'Ulisse</i> e il crollo della cultura scritta	95
Secondo capitolo	102
1. Celati e la cultura visuale: fondamenti e problemi	102
1.1 Celati e il postmodernismo: un posizionamento problematico	102
1.2 Celati e la visualità: la critica al regime scopico cartesiano	108
1.3 La percezione dello spazio di Celati	119
2. Lo sguardo: dal surrealismo alla fenomenologia	126
2.1 L'attività di Celati presso l'Einaudi	126

2.2 L'oggetto surrealista	131
2.3 Il passaggio allo sguardo fenomenologico: Ghirri e Bachelard	142
3. L'immagine: la visione secondo Celati.....	151
3.1 Celati e la satira: il tema dell'apocalisse	151
3.2 Un caso particolare: le visioni di Blake	159
4. I dispositivi: documentario e montaggio	169
4.1 La prosa 'documentaria' di Henri Michaux secondo Celati	169
4.2 <i>Avventure in Africa</i>	176
4.3 Documentario e montaggio.....	184
5. La «Valpurga parodica» di Circe: il montaggio delle attrazioni	193
5.1 Il montaggio comico in Joyce	193
5.2 Slapstick, attrazione, cinema delle origini.....	196
5.3 Un caso particolare: il <i>topos</i> della fuga del protagonista.....	203
 Terzo capitolo.....	 210
1. Celati, il classico: il ruolo dell'oralità nella sua canonizzazione.....	210
2. Le due posture orali di Celati: regressione e semplicità.....	225
3. La postura della regressione.....	230
3.1 La regressione modernista: <i>Comiche</i>	233
3.2 La regressione tra parodia e oralità: <i>Ulisse e Finnegans Wake</i>	245
4. Semplicità e malinconia	263
4.1 <i>Lunario del paradiso</i> : una tappa intermedia fra la regressione e la semplicità	267
4.2 L'abbandono del romanzo e «Il Semplice».....	272
5. Appendice. I «discorsi del sentito»: il personaggio distratto	278
 Conclusioni	 293
 Bibliografia.....	 298
Gianni Celati	298
Critica su Gianni Celati	302

Opere e critica su James Joyce	306
Opere letterarie di altri autori e autrici	308
Primo capitolo	310
Secondo capitolo	317
Terzo capitolo	322

Introduzione

Gianni Celati (1937-2022) è stato indubbiamente una delle voci più originali della letteratura italiana del secondo Novecento. Autore discretamente prolifico, anche se di forme brevi, ci ha lasciato un corpus testuale – limitandoci alle sole opere letterarie – di grande varietà. Alle sue narrazioni vanno però aggiunti, con ogni diritto di cittadinanza all'interno della sua produzione letteraria, un gran numero di traduzioni e soprattutto un'imponente quantità di saggi, articoli e interventi, in parte raccolti, in parte ancora sparsi. Lo sguardo del critico che vuole studiare Gianni Celati in quanto scrittore deve tenere insieme questi tre aspetti della sua vita intellettuale. Esaminare approfonditamente i testi di Celati, infatti, mette quasi immediatamente lo studioso di fronte a un sistema complesso ma coerente di richiami e rimandi tra narrativa, saggistica e teoria della traduzione; così, non si dà il Celati narratore senza il Celati saggista, i quali sono imprescindibili dal Celati traduttore – e viceversa. Il primo punto da tenere a mente studiando questo autore è dunque esattamente questa sua natura di intellettuale a tutto tondo, nella cui attività sono rinvenibili sia elementi costanti che mutamenti di posizione – questi ultimi, però, mai improvvisi e ingiustificati.

Come vedremo nel corso della dissertazione, sull'opera di Celati si è nel tempo cristallizzato un luogo comune della critica, che solo in tempi recenti è stato messo in discussione: la 'svolta' intercorsa fra *Lunario del paradiso* del 1978, che chiuderebbe il primo dettato celatiano, e *Narratori delle pianure*, che inaugurerebbe nel 1985 una seconda stagione. Una rapida occhiata, quasi distratta, agli incipit di questa raccolta appena citata e *Comiche*, il primo romanzo del 1971, giustifica questa impressione. Così cominciava il romanzo edito Einaudi:

C'era un ignoto nella notte dal giardino il quale senza tregua mi rivolgeva verbigerazione molesta e irritante dice: - schioppate il professore. E: - schioppatelo Otero Otero Aloysio Aloysio. Come a colpire con voce da spavento e pretese strane mettermi in grave stato d'agitazione non si capisce il motivo. Intende si vede prima svegliare di soprassalto aggiungendo ansia alla sorpresa per il fracasso di certi bidoni da lui rovesciati nell'oscurità. E tornata la quiete mandava dopo a me un sogno pessimo dove apparentemente scendevo da una finestra come ladro. Al cornicione attaccato però molto anche temevo non cadere di sotto nel vuoto sul selciato dunque sfracellarmi. Poi affacciate sono apparse donne che

volevano da me baci dicendo sembra: - ucci ucci Corindò. Per il che sono caduto sfracellandomi¹.

Questo, invece, l'inizio dell'*Isola in mezzo all'Atlantico*, la prima novella di *Narratori delle pianure*:

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. I due comunicavano in inglese, lingua che il radioamatore italiano capiva poco. 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 finestra².

La 'normalizzazione' della dizione narrativa operata dagli anni Ottanta in poi è evidente: al posto di una sintassi irregolare troviamo ora frasi semplici, brevi, dall'ipotassi persino classicheggiante. Questa modificazione così lampante dello stile è stata a lungo presentata, in maniera comprensibile, come uno dei tratti più peculiari della traiettoria narrativa di Celati; ma è proprio allargando l'analisi anche alla sua saggistica che si possono invece rileggere le due fasi individuando, fra il Celati più giovane e 'comico' e quello più maturo e pensoso, elementi di continuità – senza per questo rinunciare a constatarne le differenze. In questo senso, *Finzioni occidentali*, la raccolta di saggi uscita nel 1975, diventa una fondamentale guida per decodificare di volta in volta le riflessioni, gli atteggiamenti, le scelte di campo di Celati: non a caso, le ripubblicazioni di questo testo scandiscono regolarmente la carriera di Celati, avendo egli licenziato anche una seconda (1986) e una terza edizione (2001).

Se l'edizione degli anni Ottanta, con l'aggiunta del *Bazar archeologico*, fa da sfondo teorico alla 'normalizzazione' intrapresa con la cosiddetta trilogia padana³, quella del 2001, con toni di distacco dalle teorie degli anni Settanta ancor più accentuati, funziona invece da bussola

¹ GIANNI CELATI, *Comiche*, in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di Marco Belpoliti e Nunzia Palmieri, i Meridiani, Mondadori 2022, pp. 3-128, a p. 5.

² GIANNI CELATI, *L'isola in mezzo all'Atlantico*, in ID., *Narratori delle pianure*, in ivi, pp. 733-866, a p. 737.

³ Con l'espressione 'trilogia padana' ci si riferisce appunto a *Narratori delle pianure* (1985), *Quattro novelle sulle apparenze* (1987) e *Verso la foce* (1989).

per orientarsi in una terza fase della carriera di Celati, anch'essa cominciata a seguito di un lungo silenzio editoriale. Se è vero che tra il *Lunario* e i *Narratori* passano, come detto, sette anni, è quantomeno da segnalare che fra *Verso la foce* (1989) e *Avventure in Africa* (1998) ne trascorrono ben nove; proprio il reportage africano, come vedremo, costituisce assieme a *Fata Morgana* una sorta di sintesi dei due modi celatiani, in cui l'elemento spiccatamente comico, depurato o perlomeno 'snellito'⁴ nei testi degli anni Ottanta, rientra in gioco, instaurando un diverso equilibrio testuale con la nuova modalità di scrittura.

Accostandosi a *Finzioni occidentali*, si capisce presto come i saggi raccolti in questo volume siano in realtà solo la parte più visibile ed 'esposta' di una vera e propria galassia saggistica parzialmente sommersa, che ha in questo titolo il suo centro, e occupa gran parte della riflessione critica di Celati fra anni Sessanta e Settanta. Tale produzione, disseminata su varie riviste, pone l'autore al crocevia di importanti fenomeni culturali dell'epoca; rivela inoltre il dialogo da lui intrapreso con altri grandi scrittori e intellettuali del tempo e, soprattutto, richiede in maniera quasi spontanea di esaminare anche la sua attività come traduttore. L'esperienza con l'Einaudi, in questo senso, è davvero cruciale: tramite il lavoro per la casa editrice torinese, infatti, Celati si afferma non solo come narratore, ma anche appunto come traduttore e, più generalmente, come anglista e francesista. È per suo merito, infatti, che negli anni Settanta si scoprono o riscoprono autori come Swift e Céline, da lui proposti e tradotti; oltre a loro, si deve citare necessariamente l'importantissima lettura di Beckett, su cui proprio uno dei saggi di *Finzioni occidentali* è incentrato. Nel tempo, la critica – grazie soprattutto al lavoro di Elisabetta Menetti⁵ – ha poi evidenziato, tra le fonti celatiane, una crescente attenzione ai classici italiani, dal *Novellino* a Leopardi. L'individuazione dei 'modelli' italiani e stranieri di Celati è divenuta così una parte fondamentale delle operazioni ermeneutiche attorno a questo autore: in questo quadro, si inserisce il mio lavoro sul suo rapporto con Joyce.

Se si deve provare a rileggere la carriera di Celati evidenziando le continuità a discapito dei cambiamenti, infatti, Joyce offre un ottimo appiglio critico: come vedremo nel primo capitolo, ma è cosa nota agli studiosi, Celati si è laureato con una tesi sull'*Ulisse*; proprio la traduzione

⁴ È Guido Almansi ad adoperare appunto una metafora (ripresa da Chesterton) incentrata sulla dicotomia fra grassezza e magrezza per parlare del Celati degli anni Settanta contrapposto a quello degli anni Ottanta: «Gianni Celati sembrava uno scrittore naturalmente grasso che amava la scrittura espansiva, chiososa, comica, funambolosa, aggressiva, massimalista, carnale, violenta, sgrammaticata, ribalda; ma dentro di lui c'è sempre stato uno scrittore magro che lo spingeva verso le lande del minimalismo» (GUIDO ALMANSI, *Il letamaio di Babele*, in ID., *La ragion comica*, Feltrinelli, Milano 1986, pp. 45-64, a p. 61).

⁵ Cfr. ELISABETTA MENETTI, *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e riscritture*, Franco Angeli Editore, Milano 2020.

del capolavoro modernista, uscita per Einaudi nel 2013, è il suo ultimo lavoro in questo ambito, e rappresenta di fatto l'ultima operazione editoriale della sua vita: l'interesse verso Joyce conferisce dunque alla sua attività intellettuale una forse impreveduta circolarità. Questo elemento ha permesso di provare ad esaminare meglio i rapporti di Celati con l'opera joyciana; a ciò si è aggiunto un sentimento di sospetto verso le recensioni, spesso negative, della traduzione di Celati. La ricezione del suo lavoro non è stata positiva, ma la lunga esperienza come traduttore, unita all'erudizione e all'importanza di Celati in quanto scrittore e intellettuale, spingono a ritenere che una traduzione così 'eretica' dell'*Ulisse* non fosse imputabile a una banale superficialità nel lavoro; piuttosto, richiedeva di essere giustificata alla luce di una personale teoria della letteratura. Alla ricostruzione di questa teoria e ai suoi legami con l'attività di Celati come narratore e saggista è dedicata questa tesi.

Dunque, Celati si laurea su Joyce: siamo negli anni Sessanta, e il suo docente, nonché vero e proprio maestro, è Carlo Izzo, professore ordinario di letteratura inglese all'Università di Bologna. Scorrendo la bibliografia di questo studioso, ci si imbatte in autori e tematiche che diverranno care a Celati: la letteratura umoristica, il *nonsense* vittoriano, Swift; da segnalare, inoltre, la presenza di Izzo nell'équipe guidata da Giulio De Angelis che nel 1960 pubblica la prima traduzione italiana integrale dell'*Ulisse*. Come esposto nel primo capitolo, siamo in anni in cui la cultura italiana è fortemente ricettiva nei confronti del modernismo anglosassone: non solo in ambito accademico, ma anche sul piano editoriale e, infine, propriamente letterario. Questo è il contesto in cui Celati muove i suoi primi passi come intellettuale. Il primo capitolo della tesi delinea appunto questo contesto, individuando due campi teorici diversi ma comunicanti.

Il primo riguarda il tardo modernismo o neomodernismo, un oggetto di studi che in ambito anglosassone è sorto praticamente assieme alla definizione del modernismo, ed è stato importato in Italia solo negli ultimi anni, in connessione allo sviluppo della nozione di modernismo nel nostro Paese. La più aggiornata voce italiana nel dibattito sul neomodernismo è Tiziano Toracca, che nel 2022 ha pubblicato una monografia sul romanzo neomodernista italiano⁶. In questa parte del capitolo si effettua una ricognizione critica della nascita del concetto di modernismo, mettendo in luce come esso sia sorto soprattutto in contrapposizione alle prime teorizzazioni del postmodernismo. I testi principali cui si fa

⁶ TIZIANO TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palumbo Editore, Palermo 2022.

riferimento, sia pur brevemente, sono di Clement Greenberg, Frank Kermode, Theodor Adorno, Leslie Fiedler e Susan Sontag. L'imperfezione della categoria di modernismo in questa fase ha portato i critici a rilevare l'esistenza di un tardo modernismo o neomodernismo, termini di varia accezione ma che evidenziano come all'altezza degli anni Sessanta la transizione dalla temperie modernista a quella postmoderna non fosse ancora compiuta del tutto. Il panorama cui ci si riferisce è internazionale, più precisamente britannico e americano: la scelta non deve apparire parziale. Essa è dovuta non solo all'idea che queste categorie, pur transnazionali, abbiano un'inconfondibile marca anglosassone; è giustificata anche dalla lunga frequentazione di quella cultura da parte di Celati, che soggiorna prima a Londra, negli anni Sessanta, con una borsa di studio; poi, tra il 1971 e il 1972, a Ithaca, negli Stati Uniti, tenendo un corso di letteratura italiana alla Cornell University. Entrambe le esperienze risultano decisive nella maturazione degli interessi e della sensibilità celatiana, che non a caso si presenta, nella cultura letteraria italiana, come uno degli scrittori più attenti a ciò che avviene all'estero; a questo si aggiunge la sua naturale curiosità verso altre discipline e nuove espressioni artistiche, che egli cura e alimenta per tutta la sua carriera.

Il secondo campo teorico, che interseca in modo molto intuitivo il primo, riguarda invece la ricezione di Joyce in Italia negli anni Sessanta. Complice la prima, già ricordata traduzione italiana dell'*Ulisse*, il nome di Joyce circolò con molto fervore nel panorama letterario italiano di quegli anni, e in maniera trasversale alle diverse parti che animavano il dibattito del tempo. Come si esporrà in questa parte della tesi, infatti, l'interpretazione italiana di Joyce in quest'epoca è influenzata, in ambito critico, dall'incompleta ricezione della categoria di modernismo, in questa fase nota solo agli studiosi di letteratura angloamericana: si dovranno attendere almeno trent'anni affinché si cominci a parlare con cognizione di causa di un modernismo italiano, avviando un dibattito tutt'ora in corso; bisogna peraltro convergere sull'osservazione – inconfutabile – che esso presenta in ogni caso caratteristiche alquanto diverse da quello britannico, quantomeno sul piano formale.

Per quanto riguarda la ricezione nella produzione letteraria, l'estrema versatilità formale dell'*Ulisse* – la 'moneta corrente' del romanzo sperimentale, come è stato definito da Giacomo Raccis mutuando un'espressione di Emilio Tadini⁷ – pone l'opera al centro di numerose

⁷ GIACOMO RACCIS, *Ulysses: la «moneta corrente» del romanzo sperimentale italiano anni Sessanta*, in MASSIMILIANO TORTORA, ANNALISA VOLPONE (a cura di), *La funzione Joyce nel romanzo italiano*, Ledizioni, Milano 2022.

riprese, quasi sempre parziali: gli autori ne ricavano aspetti particolari, mescolandoli ad altre influenze, ma Joyce nei fatti rimane un modello non imitato – probabilmente, non imitabile.

I due campi teorici definiti in questo primo capitolo, si diceva, sono comunicanti: non solo perché, banalmente, Joyce fu subito (e a ragione) interpretato come un campione del modernismo europeo, ma anche perché la sua opera, così multiforme, si prestava particolarmente bene (più di altri grandi libri della sua stagione) alla rivisitazione in una particolare declinazione del tardo o neomodernismo che cercherò di evidenziare, e che si chiamerà *modernismo popolare*, riprendendo questa espressione dal teorico inglese Mark Fisher⁸. Si tratta di una categoria critica che punta a interpretare una persistenza delle soluzioni e degli atteggiamenti modernisti in alcuni scrittori italiani degli anni Sessanta e Settanta, spesso derubricati genericamente come d'avanguardia o sperimentali, alcuni dei quali formati nel Gruppo 63: oltre a Gianni Celati, si potrebbero includere in questa categoria opere di Nanni Balestrini, Francesco Leonetti, Sebastiano Vassalli, Luigi Malerba. Come si cercherà di dimostrare, questi autori tentano di colmare il divario tra scrittori e pubblico che negli anni in cui scrivevano era percepito come elemento fondamentale del modernismo, riutilizzando però, almeno in parte, tecniche tipiche di questa corrente; un tale atteggiamento fu notato a proposito di autori americani e francesi già da Kermode in quella stessa epoca⁹. La matrice modernista di questi scrittori, in ciascun caso riconducibile a un'attenta lettura degli autori di inizio Novecento, si manifesta come apertamente internazionale (essi prendono spesso a modello scrittori esteri); inoltre, produce un intenso lavoro sulla forma, il quale – e sono queste le caratteristiche specifiche del modernismo popolare – si estende in due direzioni. Da un lato, approfondiscono un aspetto che già il modernismo storico presentava, ossia il recupero più o meno esibito di forme letterarie pre-moderne, in special modo oraleggianti. Dall'altro, aprono queste scritture verso una varia casistica di interdisciplinarietà, volta a seconda dei casi a incorporare nel testo elementi visuali o musicali.

Tale categoria concettuale sembra particolarmente proficua per colmare una lacuna nelle definizioni del campo letterario dell'epoca, lacuna che persiste anche nei più aggiornati studi sul (neo)modernismo italiano, ovvero quella riguardante le aree culturali attorno alla Neoavanguardia, o di confine tra la Neoavanguardia e altri settori della cultura letteraria

⁸ Cfr. MARK FISHER, *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, minimum fax, Roma 2019.

⁹ Cfr. FRANK KERMODE, *The sense of an ending. Studies in the theory of fiction*, Oxford University Press, New York 1967.

italiana. Mettere in luce tale particolare posizione intellettuale, inoltre, consente di precisare alcuni aspetti della lunga transizione dal modernismo al postmodernismo vissuta dalla cultura italiana fra anni Settanta e Ottanta, dal momento che il modernismo popolare viene meno proprio con l'epocale svolta che si situa nel passaggio fra questi due decenni; infine, aspetto centrale nella struttura dell'intera tesi, il modernismo popolare è esattamente l'ambito culturale in cui Celati si è formato, ha maturato la sua idea di letteratura e soprattutto ha studiato l'*Ulisse* – ricevendo da questi studi impulsi e suggestioni decisivi per la sua carriera. Fra questi, si è deciso di individuare in particolare quelli che possono essere inseriti nell'ambito di due aspetti preponderanti dell'attività di Celati come scrittore: quelli che riguardano la visualità e quelli che riguardano l'oralità. Questi due tratti si ricollegano, fra l'altro, proprio alle caratteristiche del modernismo popolare su cui buona parte del primo capitolo è incentrato, e a essi sono dedicati i due capitoli successivi della tesi.

Nel secondo capitolo, partendo appunto da questa intermedialità che caratterizza le sperimentazioni del modernismo popolare e del postmodernismo, si analizzano alcuni aspetti dell'interesse di Gianni Celati nei confronti della visualità. Si tratta di un tema classico della critica celatiana, su cui è imperniata molta bibliografia. La rilevanza della questione è giustificata in modo molto evidente dalla natura stessa dei testi di Celati: i romanzi Einaudi degli anni Settanta sono dichiaratamente dei tentativi di trasporre in letteratura i film comici muti degli albori del cinema, mentre per case editrici minori vengono pubblicati due veri e propri fototesti elaborati con Carlo Gajani; la stagione degli anni Ottanta è contrassegnata dalla collaborazione con Ghirri, uno dei sodalizi verbo-visuali su cui più si è soffermata la critica letteraria italiana *tout-court*; con gli anni Novanta, Celati esordisce come regista in una serie di pellicole documentarie. Accanto a tutto questo, nella produzione saggistica è rintracciabile una costante attenzione verso la visualità, in diverse accezioni: Celati si dimostra interessato a scritture dalla forte connotazione visiva, a fototesti, a scritture ecfrastiche. Nel Fondo Celati, custodito presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, si ritrovano molti taccuini dell'autore contenenti esercizi di ecfrasi di dipinti.

Proprio la molteplicità degli interessi visuali di Celati, però, ha impedito finora di erigere una sistemazione teorica di questo aspetto della sua scrittura. È parso così necessario offrire un tentativo che vada in questa direzione, e in tale sistemazione è stato più facile inquadrare gli aspetti più precisamente legati alla visualità dell'*Ulisse*. Pertanto, nel secondo capitolo si delinea un'interpretazione di tali interessi a partire dalla riflessione di Celati sul concetto di spazio, che sottende tutti gli altri elementi tipici della visualità celatiana caratterizzanti sia la

sua narrativa che la sua attività teorica. Il capitolo è suddiviso in cinque parti. Nella prima parte, si imbastiscono le coordinate concettuali di cui ci si serve per avanzare l'analisi. In particolare, dopo una disamina della particolare collocazione critica di Celati nel postmodernismo italiano, si adotta il concetto di regime scopico, coniato da Martin Jay e vero punto fermo dei *visual studies* contemporanei, per costruire un'analisi imperniata su tre elementi: sguardo, visione e dispositivo. A ciascuno di questi elementi è dedicato una parte del secondo capitolo.

Per quanto concerne lo sguardo, inteso come atteggiamento concettuale che predispone la possibilità visiva, si ricostruisce l'interesse di Celati verso il surrealismo negli anni Settanta e la sua decisa svolta in chiave fenomenologica a partire dagli anni Ottanta. L'idea di base è che lo sguardo di Celati sia cambiato proprio in funzione del diverso orizzonte culturale con cui esso è inevitabilmente in dialogo: a una stagione di recupero e interesse verso le avanguardie, con intenti anche contestatori e rivoluzionari, segue una stagione di rarefazione e dissolvenza della fissità dello sguardo, che nel tempo è divenuta la parte più classica e nota della produzione di Celati. Autori-chiave in questo percorso sono Walter Benjamin e Susan Sontag; in questa parte si chiarisce come Benjamin sia un punto di riferimento costante per Celati. Non vi è infatti fase della sua carriera in cui non faccia riferimento a un'opera del filosofo tedesco, a cui si uniscono di volta in volta altri pensatori (fra i più noti: Merleau-Ponty e Wittgenstein). Benjamin, però, rimane una sorta di stella polare per Celati, pur in modi molto diversi. Sontag, invece, è già stata trattata rapidamente nel primo capitolo, e viene nuovamente convocata proprio per l'interesse verso la fotografia. La critica culturale americana è a sua volta profondamente influenzata da Benjamin, che pertanto diventa anche l'anello di congiunzione fra lei e Celati (i due spesso si ritrovano ad avere posizioni critiche simili o accostabili). Aggiungendo a loro John Berger, altro interlocutore celatiano, si potrebbe persino abbozzare una genealogia di pensatori visuali discendenti da Benjamin.

La parte del secondo capitolo dedicata alla visione, intesa come insieme di immagini esistenti verso cui lo sguardo si volge, ricostruisce l'evoluzione di tale concetto nella carriera di Celati. Anche qui, è individuabile una dicotomia: la prima parte della carriera è contraddistinta da visioni principalmente di carattere comico e satirico, legate ai concetti di crisi e apocalissi, in sintonia con varie ricerche letterarie di fine anni Sessanta e inizio Settanta. Dagli anni Ottanta in poi, tali visioni si stemperano in immagini più affettive, che caratterizzano l'ultima fase della sua carriera. In questa parte si cerca di far diventare evidenti i legami di Celati con altri autori stranieri, fra cui Blake e Michaux. La connessione fra queste influenze estere e la

riflessione sul visivo si innesta, in particolare, su un crescente interesse di Celati verso la forma del documentario a partire dagli anni Novanta: proprio tale passaggio permette di approdare al paragrafo successivo, dedicato al dispositivo, ossia il mezzo formale che mette in comunicazione sguardo e visione.

In questa parte, infatti, si analizza come nella teoria del documentario di Celati un ruolo privilegiato sia svolto dal concetto di montaggio delle immagini, che l'autore aveva già individuato, sia pure precocemente, nella sua analisi dell'*Ulisse* di metà anni Sessanta. La teoria documentaria di Celati è rilevante proprio perché costituisce il presupposto teorico dell'ultima parte della sua produzione; precisamente in virtù di essa, fra l'altro, sono distinguibili almeno tre periodi in Celati dal punto di vista visivo. Il primo, quello degli anni Settanta, è a dominante comico-cinematografica; il secondo, quello degli anni Ottanta, è a dominante fotografica; il terzo, tra la seconda metà degli anni Novanta e gli anni Zero, è nuovamente a dominante cinematografica, ma stavolta di marca documentaria. Dal momento che sia il primo che il terzo periodo sono legati al mezzo cinematografico e in particolare alla tecnica del montaggio, risultano evidenti i legami fra loro: la precocità dell'ingresso del concetto di montaggio nella riflessione celatiana, risalente alla tesi su Joyce, permette di rilevarne l'importanza. Pertanto, si avanza l'ipotesi che l'iniziale fascinazione di Celati verso le forme del *vaudeville*, del *music hall* e della comicità *slapstick*, che caratterizza le sue prime opere narrative, sia derivata non solo dall'influsso di Beckett ma anche da quello di Joyce, e segnatamente dall'episodio *Circe*, XV capitolo dell'*Ulisse*.

Il terzo e ultimo capitolo della tesi riguarda invece la questione dell'oralità. Come la visualità, anche questo tema è stato ampiamente dibattuto dalla critica celatiana; nuovamente, ci si imbatte di continuo in testimonianze e riflessioni su questo tema da parte di Celati. Nella prima parte del capitolo, ci si interroga su come questa questione possa aver influito nell'inserimento di Celati all'interno del nostro canone: è infatti proprio su questo terreno che si gioca il suo posizionamento culturale da 'antagonista' rispetto alla letteratura commerciale. Celati attribuisce molta importanza all'elemento orale, ed è anzi in suo nome che rinuncia, dagli anni Ottanta in poi, a scrivere romanzi. Ciononostante, la sua dizione narrativa fa scuola: a una prima ondata di 'nipotini celatiani' di area bolognese, variamente legati al Settantesimo e tra cui spicca Tondelli, seguono i cosiddetti scrittori della via Emilia, il cui principale esponente è forse Ermanno Cavazzoni. Se i primi si rifanno apertamente all'oralità comica dei romanzi di Celati degli anni Settanta, e guardano in particolare a *Lunario del paradiso*, i secondi prendono a lezione la trilogia padana degli anni Ottanta.

Questa curiosa 'biforcazione' dell'influenza di Celati consente di impostare il discorso su una dicotomia, dovuta a un cambio di 'postura': si parla della regressione e della semplicità. Sono termini mutuati da Celati stesso, e che sono stati ampiamente utilizzati dalla critica celatiana. La regressione occupa appunto la parte di carriera che si svolge negli anni Settanta: l'argomentazione è che tale postura è legata concettualmente all'estensione della dizione narrativa a personaggi marginali e folli; sul piano formale consiste invece in una ripresa di vari moduli espressionistici spesso desunti da grandi autori modernisti. Entra qui in gioco un importante modello di Celati, Céline; ma, come si dimostra, ha posto anche Joyce, ed è in questi anni che Celati riflette appunto sul *Finnegans Wake*. L'esempio joyciano, inoltre, illumina il nesso fra oralità e parodia, particolarmente caro a Celati che ne tratta in *Finzioni occidentali*.

Fra gli altri punti di riferimento di Celati, un ruolo di primo piano spetta a Sanguineti, il cui *Capriccio italiano* costituisce un vero esempio di posa regressiva. Il tema della regressione è pertanto centrale nel Celati degli anni Settanta, anche in virtù della sua collaborazione con la rivista satirica «il Caffè», che ospita spesso le riflessioni celatiane su oralità, parodia, satira; altra saggistica a riguardo è rintracciabile sul «Verri». Si tocca qui con mano il laboratorio intellettuale di Celati, negli anni immediatamente precedenti a *Finzioni occidentali*, e di cui questo libro costituisce contemporaneamente un frutto e una grande sintesi.

Alla fine degli anni Settanta, la conclusione della stagione delle contestazioni, la crescente insoddisfazione verso le scritture di questo decennio, l'esaurirsi dell'entusiasmo iniziale per l'insegnamento universitario e la fine del rapporto con Einaudi impongono a Celati il cambio di postura. In questo riposizionamento, Benjamin rimane un punto fermo, ma stavolta Celati si rivolge a un Benjamin più 'malinconico' (condividendo in ciò l'impostazione teorica individuata da Sontag in *Sotto il segno di Saturno*): quello del *Narratore*. Pertanto, Celati assume la postura della semplicità, sempre su base orale, che contraddistingue la sua produzione dagli anni Ottanta in poi. È qui che l'influenza di Joyce apparentemente termina, poiché Celati fa una mossa inversa rispetto a quella dell'irlandese: laddove *l'Ulisse* è interpretabile come la naturale evoluzione delle *short stories* di *Gente di Dublino*, Celati sembra piuttosto scomporre i già semplici romanzi degli anni Settanta in novelle e storie di vita quotidiana. Rimane, come unico *trait d'union* fra i due autori, l'attenzione appunto alla quotidianità, infusa in personaggi accomunati da una certa curiosità verso ciò che li circonda, capaci di distrarsi, il cui modello va indubabilmente rintracciato in Leopold Bloom: a questo è dedicata una piccola appendice posta alla fine del capitolo.

Dunque, la tesi esamina il rapporto di Celati con l'opera di Joyce, cercando di seguirla nel corso della sua carriera. Si tratta del motivo per cui la bibliografia joyciana presente in questo lavoro è selezionatissima: non era suo obiettivo scrivere una tesi sull'*Ulisse*; piuttosto, si è cercato di capire quali aspetti di quest'opera hanno influenzato Celati, o quali interpretazioni, di volta in volta, ha avanzato. Simmetricamente, la dissertazione tratta molto più di Celati che di Joyce: questo ha impedito di affrontare una disamina puntuale delle strategie traduttive messe in atto da Celati nella sua versione dell'*Ulisse*. Analizzare una traduzione è lavoro complesso; analizzare una traduzione del capolavoro del modernismo, peraltro spesso considerata 'eretica', richiede conoscenze di traduttologia molto avanzate. Il lavoro che si è svolto è dunque una sorta di ricucitura dei riferimenti a Joyce, e di tessitura di una rete di possibili accostamenti a lui sparsi in tutta l'opera di Celati. Se si vuole adottare una metafora, torna buona quella utilizzata in uno degli ultimi lavori critici su questo autore, il volume degli atti del convegno londinese curato da Eloisa Morra e Giacomo Raccis: *Prisma Celati*¹⁰, laddove il prisma attraverso cui scomporre la sua opera è costituito, appunto, dall'*Ulisse*.

Una tesi che ha l'ambizione di 'smontare', per così dire, il corpus testuale di Celati deve necessariamente scontrarsi con un dato di fatto: la critica letteraria italiana ha frequentato a lungo l'opera di Celati. All'inizio del terzo capitolo ci si sofferma brevemente proprio su questo; la fortuna critica di Celati non è amplissima, se paragonata a quella di altri autori della stessa epoca, ma è costante: ogni testo di Celati, con una certa predilezione per la trilogia padana, è stato analizzato nei suoi aspetti principali. Evitare ripetizioni superflue, che avrebbero appesantito inutilmente il lavoro, è stato il principio che ha guidato non solo la stesura della tesi, ma anche la selezione delle opere celatiane proposte. Si è usata, poche righe fa, la metafora del prisma: la scomposizione messa in atto si è appoggiata innanzitutto su letture molto approfondite del corpus saggistico. La critica ha sempre rivolto grande attenzione a questo versante della produzione di Celati, anche se forse non ancora in maniera sistematica (d'altronde, abbiamo il Meridiano sulla narrativa ma non quello sulla saggistica). Come si evince anche da questa tesi, e come scritto all'inizio dell'introduzione, un ruolo centrale di primissimo piano spetta a *Finzioni occidentali*, il quale non è solo il risvolto teorico della narrativa celatiana, ma rappresenta anche un bellissimo caso di saggismo letterario, per quanto caratterizzato da una certa erudizione insistita. La commistione fra saggismo e

¹⁰ ELOISA MORRA, GIACOMO RACCIS (a cura di), *Prisma Celati. Testi contesti immagini ricordi*, Mimesis, Milano 2023.

letteratura in questo testo è rinvenibile soprattutto nel saggio finale, *Il bazar archeologico*: non soltanto un manifesto, ma vero e proprio centro nevralgico del pensiero di Celati¹¹.

Accanto alla produzione saggistica, si è scelto di volta in volta dei campioni testuali dalla narrativa celatiana che sono parsi particolarmente adatti, a seconda dei casi e dei risvolti del discorso, a sostenere determinate posizioni. I prelievi sono stati effettuati pressoché da ogni periodo della carriera dell'autore: nella tesi vi sono analisi di brani o letture di *Comiche*, *La banda dei sospiri*, *Lunario del paradiso*, *Narratori delle pianure*, *Quattro novelle sulle apparenze*, *Verso la foce*, *Avventure in Africa*, *Cinema naturale*, *Fata Morgana*. Rimane fuori dal quadro *Le avventure di Guizzardi*, di cui è presente solo qualche sporadico riferimento, perché per le ipotesi qui esaminate non ha mostrato un'apprezzabile varietà rispetto a *Comiche*.

La prospettiva dello studio varia invece di capitolo in capitolo, e la variazione si ripresenta all'interno di ciascuno di essi: nel primo capitolo, la delineazione del campo culturale in cui Celati matura come intellettuale è fondamentalmente sincronica, con un'apertura diacronica nella parte finale, in cui si mette a confronto il Celati degli anni Sessanta con quello degli anni Zero. Il secondo capitolo, come detto, adotta una prospettiva teorica tripartita sulla base del regime scopico; ciascun elemento è però preso in considerazione diacronicamente. Si presenta più regolare l'andamento argomentativo del terzo capitolo, costituito fondamentalmente da due parti in continuità diacronica (alla postura della regressione *succede* quella della semplicità).

Questi sono dunque gli obiettivi della tesi, nonché la struttura tramite la quale si è provato a raggiungerli. Al termine del lavoro vi è una parte conclusiva in cui si tirano le fila del discorso, cercando di appurare quanto di nuovo è stato aggiunto attorno all'opera di Celati. Si tratterà infatti un bilancio delle ambizioni e degli ulteriori margini di ampliamento di questa tesi. Il tema selezionato, infatti, si è rivelato molto ampio, e diverse circoscrizioni si sono rese necessarie. Per favorire la valutazione del lavoro svolto, si è pensato perciò di inserire una

¹¹ Analizzando la produzione saggistica celatiana, Luigi Sasso ne osserva lo stretto rapporto con la narrativa, e scrive: «la critica dunque si qualifica come una inesausta apertura di possibilità fantastiche e immaginative. Non un discorso che blocca e irrigidisce la narrazione, un'attività ancillare e secondaria, una cornice che delimita, ma una parola disponibile all'invenzione, capace di istituire relazioni, di dischiudere modi inediti di guardare le cose» (LUIGI SASSO, *Inquiete percezioni. Celati e i linguaggi della critica*, in «Italianistica», nn. 2-3, anno XLVIII maggio-dicembre 2019, pp. 183-192, a p. 188).

conclusione in cui si riporta analiticamente quanto dimostrato e si misura il carattere di novità di quanto detto nel corso dei tre capitoli.

Nota

Alcune parti di questa tesi sono state pubblicate su riviste e in volume, o rappresentano approfondimenti e ampliamenti di saggi già editi.

Il paragrafo 3 del primo capitolo, intitolato *La ricezione di Joyce in Italia negli anni Sessanta: il Gruppo 63*, è stato pubblicato col titolo «Una temibile tentazione»: *Joyce nel dibattito sul romanzo del Gruppo 63*, in Massimiliano Tortora, Annalisa Volpone (a cura di), *La funzione Joyce nel romanzo italiano*, Ledizioni, Milano 2022, pp. 227-250.

Il paragrafo 4 del primo capitolo, intitolato *L'Ulisse secondo Celati: parodia, comico, oralità*, è stato pubblicato col titolo *Uno slancio senza più pretese: l'«Ulisse» secondo Celati fra parodia e oralità* su «Elephant & Castle», n. 29 (2023), pp. 41-53.

Il paragrafo 2 del secondo capitolo, intitolato *Lo sguardo: dal surrealismo alla fenomenologia*, è un approfondimento ampiamente rimaneggiato del saggio *Dal surrealismo a Ghirri: tracce dell'evoluzione dello sguardo di Celati nell'Archivio Einaudi*, in Fabio Moliterni (a cura di), *Quaderni del PENS vol. 4*, Salento University Publishing, Lecce 2021, p. 43-60.

Il paragrafo 3 del secondo capitolo, intitolato *L'immagine: la visione secondo Celati*, è in parte basato sul saggio *Tradurre la visione: Celati, Blake, Michaux*, in «Griseldaonline», v. V. 22 (2023), p. 27-40.

Il sottoparagrafo 3.1 del terzo capitolo, intitolato *La regressione modernista: Comiche*, è un approfondimento di una parte del saggio *Il diario e la lettera: follia e scritture private nei romanzi anti-borghesi di Celati e Le Clézio*, in «Finzioni», Vol. 1, N. 2 (2021), p. 17-32.

Primo capitolo

1. Il dibattito sul modernismo e le sue persistenze

1.1 Il modernismo e il tardo modernismo fra Europa e Stati Uniti

La prima caratteristica da rilevare riguardo alle definizioni di tardo modernismo o neomodernismo è la loro trasversalità: come se avessero ereditato questo aspetto dal modernismo storico, le categorie appena riportate, pur nelle loro differenze, partono dalla premessa che nessun autore è interamente e chiaramente riconducibile a esse. Toracca, ad esempio, prima ancora di chiarire il suo oggetto di studi, precisa di aver preso «in considerazione singole opere e non autori o autrici perché [...] qualunque categoria creata a posteriori [...] non [è] fatta di autori o autrici, se non eccezionalmente, ma di opere»¹. Il motivo principale, nel caso specifico di questo oggetto di studi, è facilmente intuibile: né il modernismo storico né il tardo o neomodernismo si configurano come scuole o avanguardie letterarie, e non lo fanno né se si intende il modernismo come un fenomeno unitariamente europeo, né se lo si valuta relativamente alla vita letteraria delle singole nazioni². L'ormai proverbiale «aria di famiglia» che accomuna Pirandello e Proust, Joyce e Döblin è certamente «tanto facile da percepire, quanto complessa da definire»³: pur lavorando in alcuni casi a stretto contatto l'uno con l'altro, e pur prestando un grado variabile di attenzione alla scrittura dei colleghi, ognuno di questi autori ha sostanzialmente condotto una ricerca artistica personale, senza la volontà di fare gruppo e senza la necessità di condividere regole e norme per la propria scrittura⁴.

¹ TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano*, cit., p. 57.

² Ai fini di una rilettura europea del modernismo – da una prospettiva specificamente comparatista – risultano particolarmente rilevanti negli ultimi anni le attività del CEMS, Centre for European Modernism Studies, i cui lavori sono raccolti nella collana *European Modernism Studies*.

³ MASSIMILIANO TORTORA, ANNALISA VOLPONE, introduzione a ID. (a cura di), *La funzione Joyce nel romanzo italiano*, cit., p. 8.

⁴ «Solo, o tutt'al più alla ricerca di affratellamenti che però rispettano l'individualità e ignorano manifesti, il modernista conserva il rimpianto di epoche passate, o coltiva attese di mutamenti malsicuri, che non è detto la storia saprà soddisfare. Se Marinetti proclama che “il Tempo e lo Spazio morirono ieri” per spingere il presente sul futuro, e dunque dichiarare la mistica di una modernità ormai inarrestabile, i modernisti guardano sempre al qui

Il termine modernismo, di per sé, nasce nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta nella critica anglosassone per indicare retroattivamente una specifica stagione della letteratura anglofona, il cui baricentro è individuabile negli anni Venti: ciò lo colloca in una sostanziale simultaneità con le avanguardie storiche. Infatti, in ambito anglosassone, esso è stato interpretato – per pratiche, finalità e intenti – come una categoria sovrapponibile alle avanguardie continentali, soprattutto italiane e francesi⁵. Si tratta di un problema critico che accomuna molti dei testi teorici inglesi e americani che hanno inaugurato gli studi sul modernismo, e che persisterà fino alla fine degli anni Sessanta e oltre: nella sua ricognizione sull'evoluzione critica del concetto di modernismo, Giovanni Cianci affermava con sicurezza che «il termine modernismo [...] si è imposto nella critica inglese a significare quello che altrove, e soprattutto nella nostra cultura, è chiamato avanguardia storica»⁶; Clement Greenberg, una delle personalità critiche più rilevanti nella definizione del modernismo, usa spesso il termine 'avanguardia' come suo sinonimo⁷; persino nelle recensioni alla fondamentale *Teoria dell'arte d'avanguardia* di Renato Poggioli, al momento della pubblicazione negli Stati Uniti, non fu colta la differenza istituita fra i due concetti dal critico⁸. Tale posizione è stata progressivamente abbandonata a partire dagli anni Ottanta: in ambito americano, fu decisiva in questo senso la traduzione in inglese (1984) della *Theorie der Avantgarde* di Peter Bürger, che introducendo il concetto di 'istituzione arte' consentì di afferrare con maggior precisione le differenze fra la postura intellettuale dei modernisti anglosassoni e gli obiettivi perseguiti dalle avanguardie continentali. Secondo Bürger, infatti, la particolarità delle avanguardie è che con esse

ed ora della storia nella ricerca di un altrove e nella speranza di un orizzonte che stia al di là del tempo umano» (RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in ROMANO LUPERINI, MASSIMILIANO TORTORA (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Liguori Editore, Napoli 2018, pp. 13-38, a p. 17).

⁵ L'ambiguità esiste anche in Germania: cfr. su questo PETER BÜRGER, *Prosa der Moderne*, Suhrkamp, Francoforte 1988.

⁶ GIOVANNI CIANCI, *Modernismo/modernismi*, in ID. (a cura di), *Modernismo/modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Principato, Milano 1991, p. 16.

⁷ Ciò è riscontrabile in tutta l'opera di Greenberg; il testo in cui ciò assume maggior rilevanza è *Avant-garde and Kitsch*, saggio posto in apertura di CLEMENT GREENBERG, *Art and culture. Critical essays*, [1961], Beacon Press, Boston 1965, pp. 3-21.

⁸ Differenza che consiste esattamente in un generale disprezzo, da parte di Poggioli, della categoria di modernismo, da lui utilizzata in chiave negativa. Ha notato Matei Calinescu: «Amusingly, when Poggioli's book was published in translation in the United States, reviewers disregarded the author's distaste for the notion 'modernism' and proposed that the reader simply understand 'modernism' whenever he comes across the term 'avantgarde'» (MATEI CALINESCU, *Five faces of modernity. Modernism, avant-garde, decadence, kitsch postmodernism*, Indiana University Press, Londra 1977, p. 80). Ho tratto l'informazione dall'utilissimo saggio di LUCA SOMIGLI, *Dagli "uomini del 1914" alla "planetarietà". Quadri per una storia del concetto di modernismo*, in «Allegoria» n. 63, anno XXIII (gennaio-giugno 2011), pp. 7-29.

The social subsystem that is art enters the stage of self-criticism. Dadaism, the most radical movement within the European avant-garde, no longer criticizes schools that preceded it, but criticizes art as institution, and the course its development took in bourgeois society. The concept 'art as an institution' as used here refers to the productive and distributive apparatus and also to the ideas about art that prevail at a given time and that determine the reception of works⁹.

Secondo Bürger, gli avanguardisti rifiutano l'arte intesa come insieme di concetti astratti e al tempo stesso respingono le modalità di produzione e fruizione vigenti. Vi è insomma un antagonismo nei confronti dello status quo che non è condiviso dai modernisti, i quali, pur avendo un rapporto problematico con la tradizione, non la rifiutano così apertamente. Al tempo stesso è innegabile che il modernismo inglese in prosa presenti uno sperimentalismo e un lavoro sulla forma molto più pronunciati rispetto ai modernisti nostrani: la differenza che corre fra Dickens e Joyce è molto più marcata di quella che separa Verga da Pirandello. In effetti, la riflessione sulla forma, che rappresenterebbe il principale tratto comune fra i vari autori modernisti¹⁰, giunge a esiti più spericolati nelle avanguardie, si pensi per esempio alla narrativa futurista, che non in testi sia pure maggiormente rilevanti della nostra letteratura, come i romanzi di Pirandello e Svevo. Inoltre, l'assenza di fenomeni propriamente avanguardistici sia in Gran Bretagna che negli Stati Uniti giustifica, almeno in parte, l'iniziale sovrapposizione fra i due termini. Tuttavia, credo sia giusto sottolineare come ogni tentativo critico di distinguere avanguardie e modernismo nasca dalla premessa – ineliminabile – che la confusione a riguardo sia generata da alcuni aspetti della cultura di inizio secolo, di cui sia il modernismo che le avanguardie costituiscono una risposta. Così, ad esempio, scrive Romano Luperini, il primo teorico italiano del modernismo:

L'avanguardia è la variante oltranzista del modernismo. Ne fa parte, nasce dalla stessa cultura, ma non lo qualifica in modo esclusivo. Fra gli autori dell'avanguardia e quanti, pur

⁹ PETER BÜRGER, *Theory of the avant-garde*, Manchester University Press, Manchester 1984, p. 22.

¹⁰ D'altronde, il cuore del canone modernista anglosassone è costituito da autori che investono molto sul piano formale delle proprie opere quali Joyce, Eliot, Pound e Lewis (cfr. WYNDHAM LEWIS, *Blasting and bombardiering*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1967, p. 9). A loro nel tempo la critica ha aggiunto autori della stessa epoca (Woolf, Yeats), e scrittori di generazioni precedenti (Conrad, James) e di poco successive (Hemingway, Faulkner).

partecipando dell'atmosfera culturale e dello sperimentalismo modernisti, si dichiarano a essa estranei o ostili si registrano differenze notevoli in ordine almeno a tre punti decisivi: il modo di concepire il lavoro letterario e artistico, l'idea di tempo, il rapporto con la tradizione¹¹.

I tre punti in cui modernismo e avanguardie differiscono sono centrali nella riflessione culturale dell'intero Novecento. I modernisti concepirebbero il loro lavoro come isolato dal resto della società, caratterizzati dall'assenza della volontà di scandalo che invece anima le avanguardie; il tempo e l'idea di storia che le opere moderniste sottendono sono «intermittenti e seriali» e non dialettici e progressivi; infine, punto più facilmente verificabile, nei loro manifesti le avanguardie propongono la distruzione della tradizione, al contrario dei modernisti che non la rinnegano pur avendo con essa un rapporto problematico¹². Posizioni, queste, simili a quelle sostenute da Bürger in un intervento che precede di qualche anno quello di Luperini:

In so far as the historical avant-garde movements respond to the developmental stage of autonomous art epitomized by aestheticism, they are part of modernism; in so far as they call the institution of art into question, they constitute a break with modernism. The history of the avant-gardes, each with its own special historical conditions, arises out of this contradiction¹³.

Alle voci di Luperini e Bürger sembra opportuno ora aggiungere quella di Raffaele Donnarumma, che così descrive la relazione modernismo-avanguardie:

Di fatto, e sia pure di pochissimo, il modernismo precede l'avanguardia. Del resto, sebbene l'età dell'oro del modernismo inglese dati agli anni Venti, i suoi esordi risalgono alla fine del secolo precedente con la narrativa di Conrad e di James (e, per alcuni aspetti, con la

¹¹ ROMANO LUPERINI, *Modernismo, avanguardie, antimodernismo*, in ID. (a cura di), *Alla ricerca di forme nuove. Il modernismo nelle letterature del primo '900*, Pacini Editore, Pisa 2018, pp. 23-39, a p. 31.

¹² Ibid.

¹³ PETER BÜRGER, *Avant-Garde and Neo-Avant-Garde. An Attempt to Answer Certain Critics of «Theory of the Avant-Garde»*, in «New Literary History», XLI, 4, 2010, pp. 695-715, a p. 696.

poesia di Browning): il caso italiano, nonostante un qualche ritardo, confermerebbe questa cronologia, fermo restando che Verga, Fogazzaro, Pascoli o d'Annunzio stanno in una fase distinta. Ma la questione non è di date. I modernisti sanno quello che sa l'avanguardia, ma vogliono qualcosa in più. La loro precedenza non è cronologica, ma di posizione e di valore. Se siamo stati abituati a pensare il modernismo sotto l'egemonia delle avanguardie, e in sua funzione, ora potremmo rovesciare il discorso, e vedere nell'avanguardia un momento unilaterale della logica modernista. L'Italia starebbe così nella regola europea: e la regola viene posta proprio dall'eccezione dei paesi di lingua inglese, i soli a non aver conosciuto avanguardie forti e protratte ma, al contrario, un modernismo che tendeva a fare gruppo sia pure senza costituirsi in movimento¹⁴.

Le parole di Donnarumma rilevano ancora una volta l'eccezione inglese alla dinamica modernismo-avanguardie, problema critico centrale nel resto delle culture letterarie europee, dall'Italia alla Francia; soprattutto, però, dimostrano come l'allargamento temporale della categoria di modernismo aiuti a cogliere ancor meglio questa distinzione, perché pone le avanguardie in coesistenza col modernismo soltanto per una parte, sia pure importantissima, della storia di quest'ultimo. Alcuni critici ritengono infatti che i confini cronologici del modernismo vadano ridefiniti ed estesi oltre il canonico primo trentennio del Novecento. Pierluigi Pellini, ad esempio, ha proposto di includere nella temperie modernista già Baudelaire e Flaubert¹⁵; questa idea, sebbene stia andando incontro a una maggior diffusione negli ultimi anni, è però sempre stata sottesa al concetto stesso di modernità, soprattutto in poesia, ambito in cui – da Benjamin in poi – la supremazia di Baudelaire è da molto tempo riconosciuta. Tale scelta critica caratterizzava parzialmente già alcuni fra i testi pionieri dello studio del modernismo: Edmund Wilson e Cyril Connolly, a distanza di trentacinque anni l'uno dall'altro, assegnano il primato della nascita del modernismo al simbolismo francese della metà dell'Ottocento, e argomentano come tale movimento letterario giunga al suo apice nel mondo anglofono nel corso degli anni Venti del Novecento; si esaurisce, infine, in un periodo variabile a seconda delle impostazioni critiche, individuabile tra la vigilia della Seconda Guerra Mondiale e l'inizio della Guerra Fredda¹⁶. Alle loro voci si può aggiungere

¹⁴ DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 16.

¹⁵ PIERLUIGI PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016.

¹⁶ I libri cui si fa riferimento sono naturalmente EDMUND WILSON, *Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, C. Scribner's Sons, Londra-New York 1931 e CYRIL CONNOLLY, *The Modern Movement. One Hundred Key Books from England, France and America 1880-1950*, Hamish Hamilton, Londra 1965. Occorre precisare, però, che Wilson adoperava ancora il termine 'simbolismo'.

quella di Frank Kermode, che notoriamente, negli anni Sessanta, ha rimarcato i caratteri di continuità (ma anche di discontinuità) che sussistono fra i modernisti e parte delle avanguardie letterarie del decennio in cui scriveva¹⁷; negli stessi anni, Richard Ellmann e Charles Feidelson jr. indicavano il romanticismo come primo momento letterario della modernità, e coglievano l'occasione per allargare il canone modernista alle altre letterature europee¹⁸. Pur discordando su alcuni punti, questi critici delineano una sorta di 'lungo modernismo' di grande longevità e, se si concorda con i termini da loro proposti, aperto e chiuso in Francia¹⁹; nel contesto italiano, secondo Toracca e Federico Bertoni, il principale promotore di una *longue durée* della temperie modernista è Giacomo Debenedetti (che però non usa il termine 'modernismo')²⁰. Una tale periodizzazione tende a sottolineare come «la continuità preval[ga] sulla rottura»²¹: ma a partire dagli anni Sessanta la categoria di modernismo diventa davvero uno degli argomenti di punta della critica anglosassone proprio perché c'è la necessità di sottolineare, invece, una frattura. Il noto saggio di Harry Levin che inaugura la stagione si intitola *What was modernism?*, col verbo opportunamente coniugato al passato²²; gran parte degli studi sul modernismo nascono come certificazione della fine di quella stagione, come ha giustamente osservato Michael Whitworth²³. È facile immaginare di quale frattura si tratti. Così ne ha scritto Luca Somigli:

uno dei paradossi della formazione del modernismo come categoria critica e storiografica è proprio questo: che, come già notato, il termine inizia a circolare diffusamente tra gli

¹⁷ In *The sense of an ending*, Kermode parla di 'due modernismi', accomunati dalla percezione di vivere in una fase di transizione. Ciò che li differenzerebbe è l'atteggiamento nei confronti di essa: «There is a continuity between them, a continuity of crisis; what distinguishes them broadly is that the older, in an ancient tradition, remade or rewrote its past, but the latter has nihilistic, schismatic quality. [...] Each reacts to a 'painful transitional situation', but one in terms of continuity and the other in terms of schism» (FRANK KERMODE, *The sense of an ending*, cit., p. 122).

¹⁸ Cfr. RICHARD ELLMANN, CHARLES FEIDELSON JR. (a cura di), *The modern tradition. Background of modern literature*, Oxford University Press, New York 1965.

¹⁹ Nell'ultima parte di *The sense of an ending*, infatti, Kermode si concentra soprattutto su Beckett e sul *Nouveau Roman* francese, giudicando negativamente le esperienze dei beatnik americani (cfr. FRANK KERMODE, *Modern apocalypse*, in ID., *The sense of an ending*, cit., pp. 93-124).

²⁰ Cfr. TIZIANO TORACCA, *Debenedetti, il romanzo moderno e il modernismo*, in «Allegoria», n. 77, 2018, pp. 68-93; FEDERICO BERTONI, *L'angelo delle tenebre: Debenedetti modernista*, in «Ermeneutica letteraria», XIII, 2017, pp. 17-28.

²¹ PIERLUIGI PELLINI, «*Cerveaux de fruitier*», «*Enculeurs de mouches*»: per una genealogia del modernismo, in LUPERINI, *Alla ricerca di forme nuove*, cit., pp. 237-271, 239, a p. 243. In questo saggio Pellini, sostenendo la tesi di una nascita francese del modernismo, rintraccia l'occorrenza del termine già nell'Ottocento.

²² Vedi il noto articolo di HARRY LEVIN, *What was modernism?*, pubblicato nel 1960 e poi raccolto in ID., *Refractions. Essays in comparative literature*, Oxford University Press, New York 1966, pp. 271-295.

²³ Cfr. MICHAEL WHITWORTH (a cura di), *Modernism*, Blackwell, Oxford 2007.

anni Sessanta e Settanta, cioè proprio nel momento in cui prende piede anche il termine “postmoderno” insieme a tutti i suoi derivati (“postmodernismo”, “postmodernità”) [...] Insomma, non sarebbe sbagliato dire che il “modernismo” – la parola, se non la cosa – nasca già postumo, o almeno che la sua definizione avvenga sotto la pressione di quella che, negli anni Sessanta, appare come una nuova fase nella cultura occidentale, ed in reazione ad essa²⁴.

Il postmodernismo è la nuova fase che si oppone al modernismo, e rivendicando la propria identità finisce col costruire anche quella del movimento che avversa. Ma a quale idea di modernismo si oppone? Sempre secondo Somigli, all’immagine che di esso viene offerto dalle teorie di Greenberg e Adorno:

Per Greenberg, uno dei più influenti sostenitori dell’espressionismo astratto, ciò che caratterizza l’arte moderna è una graduale liberazione dalla coazione a rappresentare il mondo che trova il suo culmine con l’astrattismo [...]. Il contenuto «must be dissolved so completely into form that the work of art and literature cannot be reduced in whole or part to anything not itself». Il termine “modernismo” si riferisce specificamente allo stadio della storia dell’arte tra la fine dell’Ottocento ed il presente in cui trionfa il principio della auto-riflessività. [...] La distinzione tra arte e cultura di massa, implicita nella celebrazione dell’autonomia dell’opera modernista da parte dei *New Critics*, diventa qui manifesta, così come lo è in un’altra influente proposta teorica a cavallo della Seconda Guerra Mondiale: quella elaborata da Theodor Adorno e culminante nella postuma e incompiuta summa *Ästhetische Theorie* (1970). In quella che Astradur Eysteinnsson ha definito, non a torto, «a theory of modernism», il filosofo tedesco individua nell’“auto-alienazione” dell’arte moderna dalla società in seno alla quale nasce una resistenza alla reificazione, alla mercificazione che caratterizza invece l’arte di consumo²⁵.

²⁴ SOMIGLI, *Dagli “uomini del 1914” alla “planetarietà”*, cit., 13-14.

²⁵ Ivi, p. 13. Per quanto riguarda Greenberg, Somigli fa riferimento a CLEMENT GREENBERG, *Modernist painting*, in «Art and literature» n. 4, 1964, pp. 193-201; ID., *Avant-garde and kitsch*, cit., p. 6. Sulle teorie di Greenberg in merito alla pittura come forma autodeterminata e autosufficiente cfr. ROSALIND KRAUSS, *L’inconscio ottico* [1993], Bruno Mondadori, Milano 2008; CAROLINE A. JONES, *Eyesight Alone. Clement Greenberg’s Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra 2005. Per quanto riguarda Adorno, Somigli fa riferimento a ASTRADUR EYSTEINSSON, *The concept of modernism*, Cornell University Press, Ithaca-Londra 1990. Sul rapporto fra Adorno e il modernismo la bibliografia è, come si può immaginare, sterminata. Un buon viatico di recente pubblicazione è ESPEN HAMMER, *Adorno’s modernism. Art, experience and catastrophe*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.

Per Somigli, queste interpretazioni segnalano una «convergenza» sulle interpretazioni dell'opera d'arte modernista, espressione di una cultura elitaria e contrapposta a un pubblico generalizzato: questi sono concetti-chiave della critica al modernismo che veniva messa in pratica specialmente negli Stati Uniti, negli anni della controcultura.

1.2 La critica al modernismo dalla controcultura e il *Late Modernism*

Nel 1969, in un saggio dal battagliero titolo *Cross the border – close that gap: Postmodernism* apparso su «Playboy», Leslie Fiedler partiva non solo dal presupposto che il modernismo fosse finito – ma che coloro che ne certificavano la chiusura fossero in qualche modo anche i promotori della svolta. Così scriveva nell'introduzione al saggio raccolto in volume:

As the twentieth century enters its eighth decade and I myself move on into my sixth, it becomes ever more apparent that I, like all other literary survivors of “Modernism”, whether poets, dramatists, novelists, or critics, must come to terms with the death of that movement. [...] Since 1955 [...] no one has been able to doubt that the movement represented in its declining years by Pound and Eliot and Valéry, as well as by Proust and Mann and Joyce, is dead and gone – leaving to its heirs (who can never be sure they are also its murderers) an obligation to graveside oratory²⁶.

Parteggiando ovviamente per il postmoderno, Fiedler scriveva di come la nuova sensibilità culturale irridesse le pretenzioni della cultura e della critica moderniste, proponendosi di colmare il divario aperto all'inizio del Novecento fra l'élite artistica e la cultura di massa:

Reversing the process typical of Modernism [...] Post-Modernism provides an example of a young, mass audience urging certain aging, reluctant critics onward toward the abandonment of their former elite status in return for a freedom the prospect of which

²⁶ LESLIE FIEDLER, introduzione alla sezione *Cross the border – close that gap: Postmodernism*, in ID., *The collected essays of Leslie Fiedler*, vol. II, Stein & Day, New York 1971, pp. 403-542, a p. 403.

more terrifies than elates them. In fact, Post-Modernism implies the closing of the gap between critic and audience, too, if by critic one understands “leader of taste” and by audience “follower”. But most importantly of all, it implies the closing of the gap between artist and audience, or at any rate, between professional and amateur in the realm of art²⁷.

Tale dinamica riporterebbe la letteratura al centro di una rivoluzione sociale:

...in a time of Closing the Gap, literature becomes again prophetic and universal – a continuing revelation appropriate to a permanent religious revolution, whose function is precisely to transform the secular crowd into a sacred community: one with each other, and equally at home in the world of technology and the realm of wonder. Pledged like Isaiah to speaking the language of everyone, the prophets of the new dispensation can afford to be neither finicky nor genteel [...]²⁸.

Fiedler costituisce senz'altro una figura eretica della critica culturale americana di quegli anni, e questo scritto partecipa contemporaneamente della natura di lavoro critico e di manifesto: i riferimenti culturali di Fiedler sono molto precisi, e nel testo convoca di volta in volta vari autori americani dell'epoca; al tempo stesso, alcune delle osservazioni sono perfettamente applicabili alla narrativa di Fiedler stesso; le note finali, inoltre, con le previsioni sull'impatto sociale di questa nuova stagione culturale suonano più come un proposito o un auspicio. Non è un caso che Fiedler si collochi su posizioni diametralmente opposte a quelle di Kermode, soprattutto nella valutazione delle avanguardie californiane degli anni Sessanta²⁹. Ma nella critica al modernismo dalla controcultura, a Fiedler si può affiancare Susan Sontag, che pochi anni prima, nel celeberrimo saggio *Contro l'interpretazione*, aveva rivendicato la libertà interpretativa dell'arte postmoderna, capace di giungere all'estremo della 'non-arte' proprio nel tentativo di resistere l'interpretazione³⁰; l'arte modernista, di contro, esige

²⁷ FIEDLER, *Cross the border – close that gap: Postmodernism* [1969], in ID., *The collected essays*, cit., p. 478.

³⁰ Ivi, p. 485.

²⁹ Inoltre, Fiedler, data la sua vicinanza alla corrente della controcultura, ingloba nel suo discorso anche forme artistiche all'epoca recentissime, come ad esempio la musica rock (nel saggio cita apertamente Frank Zappa, Bob Dylan e i Beatles).

³⁰ «A great deal of today's art may be understood as motivated by a flight from interpretation. To avoid interpretation, art may become parody. Or it may become abstract. Or it may become (“merely”) decorative. Or it may become non-art» (SUSAN SONTAG, *Against interpretation* [1966], Vintage, Londra 1994, p. 10. Mena Mitrano

un'ermeneutica eccessivamente stratificata, perché era caratterizzata da *troppi* livelli di lettura, e creava un distanziamento troppo ampio fra l'opera e il pubblico:

What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more. Our task is not to find the maximum amount of content in a work of art, much less to squeeze more content out of the work than is already there. Our task is to cut back content so that we can see the thing at all. [...] The function of criticism should be to show *how it is what it is*, even *that it is what it is*, rather than to show *what it means*. In place of a hermeneutics we need an erotics of art³¹.

Le idee di Fiedler e Sontag sul postmodernismo qui rapidamente riassunte sono le prime teorizzazioni di questa corrente culturale³²; il dibattito critico sulla categoria, è noto, decollerà negli anni Settanta; l'autorevolezza che oggi riconosciamo a Lyotard e Jameson è ancora di là da venire³³. È parso però importante riportarle, per almeno due motivi. Il primo è che offrono un'ottima testimonianza di come la rilettura del modernismo in senso elitario fosse particolarmente efficace e utile alle argomentazioni della critica militante della controcultura, di cui Fiedler e Sontag rappresentavano all'epoca due fra i massimi esempi³⁴. Il secondo

ha di recente prodotto una monografia sull'intellettuale americana cui rimando: cfr. MENA MITRANO, *La critica sconfinata. Introduzione al pensiero di Susan Sontag*, Quodlibet, Macerata 2022).

³¹ SUSAN SONTAG, *Against interpretation*, cit., p. 14. Parole in netto contrasto con quanto asseriva, qualche anno prima, Clement Greenberg: «The so-called obscurity of modernist literature has, of course, a lot to do with the new stress on exegesis. When the overt meaning of a work can no longer be taken for granted, criticism is forced – or seems forced – to undertake the explication of the text of the work before doing anything else. Part of the triumph of modernist poetry is, indeed, to have demonstrated the great extent to which verse can do without explicit meaning and yet not sacrifice anything essential to its effect as art» (GREENBERG, *T. S. Eliot: a book review*, in ID., *Art and culture*, cit., pp. 239-244, a p. 244).

³² Fiedler produrrà, assieme a Ihab Hassan, uno schema di coppie oppostive per interpretare le differenze fra modernismo e postmodernismo (cfr. IHAB HASSAN, *Postface 1982: Toward a concept of Modernism*, in ID., *The dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, University of Wisconsin Press, Madison 1982, pp. 259-272, pp. 267-268). Concordo con Toracca sulla natura caricaturale di tale schema (cfr. TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano*, cit., pp. 28-29).

³³ Si fa riferimento a JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1979; FREDRIC JAMESON, *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*, in «New Left Review», n. 146, luglio-agosto 1984, pp. 59-92. La principale differenza è che in questi autori il modernismo diventa l'imprescindibile punto d'avvio per le riflessioni sul postmodernismo, che non costituisce più un momento di rottura ma semmai di evoluzione rispetto al suo antecedente. Ciò vale soprattutto per Jameson: cfr. il noto *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente* [2002], Sansoni, Milano 2003.

³⁴ Nella sua panoramica sulla contrapposizione fra modernismo e postmodernismo, Hans Bertens riconduce entrambi alla matrice controculturale del secondo: cfr. HANS BERTENS, *The postmodern Weltanschauung and its relation with modernism: an introductory survey*, in DOUWE WESSEL FOKKEMA e HANS BERTENS (a cura di), *Approaching postmodernism*, Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1986, pp. 9-51. Sulla storia del movimento controculturale americano degli anni Sessanta la bibliografia è prevedibilmente sterminata. Un'ottima lettura

motivo, più rilevante, è che ritengono che a causa di tale elitarismo gli autori modernisti abbiano rinunciato a provare ad avere una qualche influenza diretta sul mondo – in sostanza, concordando ancora con Poggioli che evidenzia quest'ultimo tratto come specifico delle avanguardie, rimproverano ai modernisti proprio l'assenza dell'obiettivo che invece è tipico dei gruppi avanguardistici: si ripete, ancora una volta, la confusa coincidenza di modernismo e avanguardie tipica della cultura anglosassone. Lo si evince bene dal modo in cui Fiedler ritiene, appunto, che il postmodernismo differisca dalle avanguardie proprio per la sua apertura verso le masse:

The forms of the novel which they prefer are [...] at the furthest possible remove from art and avant-garde, the greatest distance from inwardness, analysis, and pretension; and, therefore, immune to lyricism, on the one hand, or righteous social commentary, on the other. It is not compromised by the market place they fear; on the contrary, they choose the genre most associated with exploitation by the mass media: notably, the Western, Science Fiction, and Pornography³⁵.

I tratti che Fiedler associa all'avanguardia – interiorità, analisi, pretenziosità – sono, a ben vedere, gli stessi capi d'accusa che venivano mossi al modernismo; ma, cosa più interessante, il postmoderno che Fiedler gli contrappone partecipa di qualità che – stando a Poggioli³⁶ – caratterizzano invece propriamente i fenomeni avanguardistici: fra tutte, l'antagonismo verso lo status quo dell'arte e la conseguente critica all'istituzione dell'arte stessa, condotta attraverso un ampliamento del suo perimetro: «attraversare il confine, colmare il divario», per

storiografica di partenza è MARK HAMILTON LYTTLE, *America's uncivil wars. The Sixties era from Elvis to the fall of Richard Nixon*, Oxford University Press, New York 2006.

³⁵ FIEDLER, *Cross the border*, cit., p. 469.

³⁶ Cfr. il citato RENATO POGGIOLI, *Teoria dell'avanguardia*, Il Mulino, Bologna 1962, pp. 41-sgg.

l'appunto³⁷. Inoltre, quella tendenza individuata da Sontag al farsi 'non-arte' può essere interpretata come un sintomo del nichilismo che è proprio delle avanguardie³⁸.

Nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta, insomma, il modernismo veniva visto come un fenomeno elitario e autoriflessivo: una lettura promossa in ambienti accademici (Greenberg, Kermode), nel mondo della filosofia (Adorno), in quello militante della controcultura (Fiedler, Sontag). Ma per quanto trasversale fosse questa posizione, la sua parzialità è evidente: entra in gioco qui la nozione di tardo modernismo. Come ha ricostruito Toracca, anche questa categoria è sorta assieme a quella di modernismo, costituendo assieme al postmodernismo un triplice nodo concettuale³⁹. Nel corso del tempo, si sono delineate sostanzialmente due posizioni. La prima vede il neo o tardo modernismo come una fase di passaggio dal modernismo al postmodernismo e ha in Irving Howe e Kermode i suoi principali fautori; l'altra lo interpreta come una corrente che si sviluppa accanto al postmodernismo, e i suoi sostenitori più importanti sono Charles Jencks e Anthony Mellors. In Italia, il maggior fautore di un neomodernismo è Luperini, che ne parla già dagli anni Novanta; è stato ripreso in anni più recenti da Donnarumma, Tortora e Toracca.

Irving Howe, critico letterario di ispirazione socialista, individua tre fasi del modernismo, basandosi sul ruolo giocato in esse dalla soggettività:

In modernist culture, the object seems always on the verge of being swallowed up by the perceiving agent, and the act of perception in danger of being exalted to the substance of reality. I see, therefore I am. Subjectivity becomes the typical condition of the modernist

³⁷ Nel suo lavoro del 1996 *The Troubles with Postmodernism*, Stefan Morawski suggeriva invece di leggere in continuità modernismo e postmodernismo, e questi due in opposizione alla controcultura: «Today we know that that the road of directed, one-sided modernism, with the fairy-tale spectacle of the Utopian light which illuminated it, led to even deeper darkness. Alas, the postmodern turn rests primarily on continuing this one-sided strategy. It follows that, if my above arguments are correct, postmodernism is rather a negative off-shoot of a modern culture which grew ill and thus already in the 1960s gave birth to the counter-culture movement. The latter is the extreme opposite pole to postmodernism, as its aim was to meliorate the social fabric, whereas the postmodern approach is embedded in utter conformism» (STEFAN MORAWSKI, *The troubles with postmodernism*, Routledge, Londra 1996, p. 20).

³⁸ Su questo, cfr. FAUSTO CURI, *La poesia italiana d'avanguardia*, Liguori, Napoli 2001, pp. 109-112.

³⁹ «'High Modernism', 'Late Modernism' and 'postmodernism' are strictly linked because they entered into the international critical debate at the same time, i.e. during the sixties and seventies, and have therefore been clarified reciprocally. It is the same idea expressed by Fredric Jameson in the mid-eighties: the need to distinguish between a 'High' and a 'Late' modernism originated with the emergence of postmodernism and with the question of the post-modern Era» (TIZIANO TORACCA, *Late Modernism and Italian Neo-Modernism: some critical remarks*, in MASSIMILIANO TORTORA, ANNALISA VOLPONE (a cura di), *Borders of Modernism*, Morlacchi Editore, Perugia 2019, pp. 499-528, a p. 502).

outlook. In its early stages, when it does not trouble to disguise its filial dependence on the Romantic poets, modernism declares itself as an inflation of the self, a transcendental and orgiastic aggrandizement of matter and event on behalf of personal vitality. In the middle stages, the self begins to recoil from externality and now devotes itself, almost as if it were the world's body, to a minute examination of its own inner dynamics: freedom, compulsion, caprice. In the late stages, there occurs an emptying-out of the self, a revulsion from the wearisomeness of both individuality and psychological gain. (Three writers as exemplars of these stages: Whitman, Virginia Woolf, Beckett.) Modernism thereby keeps approaching – sometimes even penetrating – the limits of solipsism, the view expressed by the German poet Gottfried Benn when he writes that “there is no outer reality, there is only human consciousness, constantly building, modifying, rebuilding new worlds out of its own creativity⁴⁰.”

La terza di queste declinazioni del modernismo coinciderebbe con la sua fase tarda, e infatti Howe individua in Beckett l'autore esemplare di questa prospettiva in cui il modernismo si avvicinerebbe fino a sconfinare nel solipsismo. Sulle continuità insiste, come detto, anche Kermode, il quale a un anno di distanza da *The sense of an ending* pubblica, in pieno Sessantotto, *Continuities*, in cui analizza – come suggerisce il titolo – i legami fra il modernismo storico e i suoi persecutori negli anni Sessanta. In questo testo, Kermode utilizza il termine ‘neo-modernism’ per indicare fenomeni culturali piuttosto differenti: in questa categoria, secondo il critico, rientrerebbero sia il *Nouveau Roman* che la *Beat Generation*, oltre ad artisti di discipline diverse, come John Cage e Duchamp. È interessante notare che accanto al *neo-modernism*, Kermode riconosce una tradizione leggermente diversa, da lui battezzata ‘paleo-modernism’, in cui si inserirebbero invece gli autori che si limitano a ripetere le stesse tecniche dei modernisti; i neo-modernisti, invece, avrebbero una concezione leggermente diversa:

All of them say that art is much more interesting than life [...] All seek impersonality [...] and therefore experiment with chance. All accept that art is characteristically impermanent [...]. And all rejoice to work on the borders of farce. They make random and unpredictable things in a world consisting of random and unpredictable things [...]. These

⁴⁰ IRVING HOWE, *The culture of modernism*, in ID., *Decline of the new*, Victor Gollancz, Londra 1971, pp. 3-33, a p. 5.

propositions and attitudes are characteristic of neomodernism, and the literary man should learn what he can from them⁴¹.

L'accettazione della totale casualità, l'insistenza verso il concetto di farsa e imprevedibilità (e dunque inconoscibilità) del mondo sembrano, in questo senso, l'anello di congiunzione fra la visione modernista e quella postmoderna: come dicevamo, Kermode rappresenta il neomodernismo come la transizione da una fase all'altra. Ciò si rispecchierebbe, ancora una volta, in un diverso modo di affrontare il problema della forma:

There seems to be much agreement that the new rejection of order and the past is not quite the same thing as older rejections of one's elders and their assumptions. It is also agreed that this neo-modernist anti-traditionalism and anti-formalism, though anticipated by Apollinaire, begins with Dada [...]. The point is simply this: whereas such a poem as *The Waste Land* draws upon a tradition which imposes the necessity of form, though it may have none that can be apprehended without a disciplined act of faith, a new modernism prefers and professes to do without the tradition and the illusion⁴².

«Una tradizione che impone la necessità della forma» contro un «nuovo modernismo che preferisce e si propone di [lavorare] senza la tradizione»: parole che colgono nel segno il mutato rapporto con la tradizione all'altezza degli anni Sessanta.

Le posizioni di Jencks e Mellors, che vedono il tardo modernismo come una linea alternativa al postmodernismo sono più recenti, ma risultano meno centrali per il discorso imbastito in queste pagine, pertanto si riepilogheranno velocemente. Per quanto riguarda Jencks, in particolare, notiamo che in *Postmodern vs Late-Modern*, il saggio in cui avanza con decisione l'ipotesi che «to call a late-modernist a postmodernist is tantamount to calling a Protestant a Catholic because they both practice a Christian religion»⁴³, egli utilizza con disinvoltura categorie formali appartenenti a discipline diverse, anche se alcune di esse non risultano

⁴¹ FRANK KERMODE, *Continuities*, Random House, New York 1968, p. 14.

⁴² Ivi, p. 12.

⁴³ CHARLES JENCKS, *Postmodern vs Late-Modern*, in INGEBORG HOESTEREY (a cura di), *Zeitgeist in Babel. The postmodern controversy*, Indiana University Press, Indianapolis, 1991, pp. 4-21, a pp. 15-16.

perfettamente applicabili nel campo letterario⁴⁴. Quanto a Mellors, il suo sguardo si concentra esclusivamente sulla poesia contemporanea degli anni Novanta e dei primi anni Zero: in *Late Modernist Poetics*, Mellors parla di una specifica «Pound tradition» la cui caratteristica principale sarebbe la «retention of totality and its sublimation into the religious», che costituirebbe la «late-Modernism condition»⁴⁵ (espressione che riecheggia, con ogni evidenza, Lyotard). Questo lavoro, però, recupera – anche se con fini diversi – la vecchia idea del modernismo come movimento elitario e di difficile interpretazione: infatti, Mellors si concentra soprattutto sulla ricostruzione degli elementi di oscurità, ermetismo e simbolismo della poesia modernista, e sui loro legami con il mito. Più in generale, negli studi sul tardo modernismo come fenomeno indipendente dal postmodernismo che ho citato finora si ravvisa il tentativo di evidenziarlo come fenomeno inerente la cultura dell'estremo contemporaneo, dagli anni Ottanta in poi; l'unico critico che è riuscito ad avanzare un'ipotesi storiografica più estesa è Tyrus Miller: in *The continuities of late modernism: before and after Beckett*, il critico californiano pone al centro del movimento tardo-modernista proprio il drammaturgo premio Nobel; ne individua precursori (Malcolm Lowry, Aldous Huxley, Lawrence Durrell)⁴⁶, ma soprattutto eredi come Brooke-Rose, Brion Gysin, James Graham Ballard, Nicholas Mosley, John Banville. Si tratta di autori attivi fra gli anni Sessanta e Settanta: dopo il magistero di Beckett, e contemporaneamente al nascente postmodernismo, cui sono estranei⁴⁷.

⁴⁴ Fin dall'inizio del suo saggio, Jencks precisa che le sue considerazioni prendono piede soprattutto dal settore che più gli è familiare, ossia l'architettura; proprio per questo, si concentra su aspetti della produzione tardo modernista che coinvolgono concetti come l'equilibrio tra forma e utilizzo urbano, e soprattutto si focalizza sull'inserimento degli standard tardo-modernisti e postmodernisti nel tessuto urbano classico.

⁴⁵ Citato in TORACCA, *Late Modernism*, cit., p. 513.

⁴⁶ I testi a cui si riferisce sono *The black book* di Durrell, del 1938; *Brave New World* di Aldous Huxley, del 1932; *Under the Volcano* di Lowry, 1947.

⁴⁷ Cfr. TYRUS MILLER, *The continuities of late modernism: before and after Beckett*, in PETER BOXALL, BRYAN CHEYETTE, *British and Irish fiction since 1940*, Oxford University Press, Oxford, 2016, pp. 146-160.

2. Neomodernismo e modernismo popolare

2.1 Il neomodernismo: la proposta critica di Tiziano Toracca

Nella sua ricognizione sulla critica del tardo modernismo, Toracca nota con giustezza come ogni operazione critica su questa categoria cerchi di interpretare le riemersioni del modernismo attraverso due chiavi di lettura: la valutazione del modernismo come una tendenza letteraria specifica e il tentativo di analizzare il contesto storico-letterario in cui le riemersioni si presentano⁴⁸. Questo snodo del ragionamento è utile a Toracca per presentare la sua teoria sul neomodernismo, che si rifà apertamente a Fredric Jameson: secondo quest'ultimo, il modernismo è infatti tipico dei periodi storici in cui vi è la compresenza di due temporalità opposte, una legata alla modernità e una legata alla premodernità, che entrano ovviamente in contrasto⁴⁹. Jameson evidenzia questo per mettere in risalto, anni dopo il dibattito che ho ricostruito velocemente in precedenza, le differenze tra postmodernismo e modernismo:

Postmodernism is more formal in that sense, and more 'distracted', as Benjamin might put it; it only clocks the variations themselves, and knows only too well that the contents are just more images. In modernism, as I will try to show later on, some residual zones of 'nature' or 'being', of the old, the older, the archaic, still subsist; culture can still do something to that nature and work at transforming that 'referent'. Postmodernism is what you have when the modernization process is complete and nature is gone for good. It is a more fully human world than the older one, but one in which 'culture' has become a veritable 'second nature'⁵⁰.

Toracca cita esplicitamente questo passo per affermare che il periodo storico in cui in Italia si affermerebbe il neomodernismo, ovvero la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni

⁴⁸ «One highly interesting facet of the debate over late modernism is, then, the attempt to understand each new incarnation of modernism in two historical lights: the tradition of modernism as a literary tendency but also the historical context of the moment of re-emergence» (TORACCA, *Late modernism*, cit., p. 514).

⁴⁹ Cfr. JAMESON, *Una modernità singolare*, cit.

⁵⁰ FREDERIC JAMESON, *Postmodernism or the cultural logic of capitalism*, Verso, Londra-New York, 1992, p. IX.

Sessanta, rimanda esattamente a questo quadro di modernizzazione incompleta⁵¹. Pertanto, gli autori neomodernisti, secondo l'autore, utilizzerebbero le tecniche di introspezione psicologica messe a punto dai modernisti, ma aggiungendo alle loro opere una rinnovata attenzione per la dimensione pubblica e dunque sociale dell'individuo:

Il romanzo neomodernista assomiglia al romanzo modernista da un punto di vista strutturale perché le sue categorie chiave sono ancora una volta l'io e la forma – o, detto altrimenti, perché privilegia ancora una volta la prospettiva soggettiva e l'opacità formale [...]. La discontinuità tra modernismo e neomodernismo consiste invece nell'importanza inedita che viene adesso riservata alla sfera pubblica dell'esistenza, vale a dire a quell'insieme di problemi o avvenimenti che più o meno direttamente e più o meno consapevolmente riguardano tutti gli individui in quanto membri di una collettività: eventi storici, trasformazioni sociali, questioni etiche e politiche, diagnosi del tempo (*Zeitdiagnose*), critica del costume (*Kulturkritik*)⁵².

L'ipotesi critica di Toracca è ben argomentata, ma presenta alcuni punti su cui riflettere. Innanzitutto, la compresenza di tratti di modernità e arcaicità nella società italiana degli anni Sessanta non si presenta per la prima volta in quest'epoca: già nell'Ottocento, per fare un esempio fra i tanti possibili, il *Ciclo dei Vinti* di Verga può essere riletto attraverso i segni di una modernizzazione incompiuta o impossibile⁵³. Il discorso può poi essere esteso a tutti i paesi europei che rappresentano zone semiperiferiche rispetto al baricentro culturale (ma anche economico-politico) formato dal 'duopolio' anglo-francese, come nota Franco Moretti:

...alle soglie del nuovo secolo, la follia è dilagata nella semiperiferia dell'Europa: dal massacro compiuto da Mazzarò sui propri animali ne *La roba*, alla «follia degli acquisti» di Rosalía Bringas ne *La de Bringas* (1884) di Galdós, alla «carità militante» di Guillermina Pacheco in *Fortunata e Giacinta* (1887). Torquemada perde la testa due volte, all'inizio e alla fine della sua saga; il Quincas Borba di Machado de Assis lascia un testamento in cui

⁵¹ «Italy at the end of the 1950s, the very beginning of the postmodern turn, sends me precisely back to Jameson's oft-repeated description of modernism's historical context» (TORACCA, *Late modernism*, cit., p. 515).

⁵² TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano*, cit., pp. 59-60.

⁵³ Com'è noto, il magistero verghiano ha poi caratterizzato tutta la letteratura siciliana del XX secolo: cfr. MASSIMO ONOFRI, *La modernità infelice. Saggi sulla letteratura siciliana del Novecento*, Avagliano, Napoli 2003.

pretende che il suo cane venga trattato «come un essere umano»; l'affresco napoletano di Matilde Serao, *Il paese di cuccagna* (1890), è un caleidoscopio di superstizione che gira intorno al gioco del lotto; mentre i personaggi squilibrati di Dostoevskij sono persino troppi per essere citati. La follia è endemica, nella semiperiferia, perché in queste società intrappolate in una terra di mezzo, dove le onde economiche che si propagano dal centro del capitalismo colpiscono con una violenza insondabile e iperbolica, la condotta irrazionale diventa una sorta di riflesso, che riproduce il corso del mondo in una scala di esistenza individuale⁵⁴.

Sebbene l'usura del realismo ottocentesco prodotta dai modernisti sia ancora di là da venire, essa è contenuta *in nuce* già in questi testi, che collocano «i valori borghesi il più lontano possibile dal loro contesto originale, per catturarne l'eccezionale miscela di grandezza e catastrofe»⁵⁵; in effetti le parole di Moretti sembrano adattarsi bene, ad esempio, al *Maestro di Vigevano* di Mastronardi, romanzo citato come esempio neomodernista da Toracca⁵⁶. Certamente vi sono differenze formali tra il romanzo ottocentesco e le opere selezionate da Toracca a metà del Novecento: ma esse non sono esclusivamente imputabili alla condizione di modernità incompiuta dell'Italia. Né si può dire che gli autori siano accomunati sotto la categoria dell'impegno: accanto ad autori che si mettono in gioco più o meno esplicitamente in questo senso come Pasolini e Volponi, Toracca colloca scrittori e testi in cui l'impegno politico si risolve in enigma gnoseologico (Calvino, *La giornata d'uno scrutatore*), o in cui esso copre un ruolo minore rispetto al recupero del metodo mitico modernista e joyciano (D'Arrigo, *Horcynus Orca*). Ciò che lega questi testi sembra più l'atteggiamento descritto da Robert Genter in *Late Modernism*:

Throughout, Burke argued that an exclusive focus on separating the artist and the artwork from the consuming public was foolish, ignoring the fact that the goal of the artist was to persuade the spectator, listener, or reader. [...] According to Burke, the recent global catastrophes – from economic collapse to total war – had not only irreparably damaged the average individual but had destroyed the traditional vocabularies through which the world was understood. In such a vacuum, the artist had a responsibility to offer new forms

⁵⁴ FRANCO MORETTI, *Il borghese*, Einaudi, Torino 2018, p. 128.

⁵⁵ Ivi, p. 137.

⁵⁶ Cfr. TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano*, cit., pp. 229-254.

of orientation, new ways of understanding modern experience, and new sites for communion⁵⁷.

L'ambizione delle opere analizzate da Toracca sembra appunto, di volta in volta, quella di offrire «nuove forme di orientamento» e «nuovi modi di interpretare l'esperienza della modernità»; dalla sua trattazione, però, Toracca esclude proprio i concetti con cui il brano riportato si apre e si chiude: ovvero ciò che riguarda la sfera delle relazioni col pubblico dei lettori, l'idea che il compito dell'artista sia «persuadere lo spettatore, l'ascoltatore, il lettore»; la volontà di creare «nuovi luoghi di comunità». Eppure, si tratta di elementi importanti, dato che il neomodernismo si collocherebbe all'incirca in contemporaneità con la stagione sperimentale della letteratura novecentesca italiana, dalla metà degli anni Cinquanta alla fine degli anni Settanta: sarebbe per lo meno ragionevole aspettarsi un dialogo con una parte della società letteraria italiana che si interroga proprio sui rapporti con la società di massa. Inoltre, quasi coinciderebbe, lo anticiperebbe anzi di poco, con il generale spostamento a sinistra, in ambito politico, della società italiana. Infine, il boom economico, con l'aumento di reddito, istruzione e informazione che ne consegue, amplia il ventaglio dei possibili destinatari delle opere letterarie⁵⁸. Piuttosto, Toracca preferisce operare una distinzione fra gli atteggiamenti delle tre correnti che si contendono il campo letterario italiano di quegli anni, ovvero neoavanguardia, neomodernismo e postmodernismo. Tale distinzione consiste nel diverso rapporto con la realtà: mentre i neoavanguardisti si concentrano sull'autoreferenzialità del linguaggio e i (primi) postmodernisti sull'impossibilità dell'interpretazione del reale, i neomodernisti, pur indagando l'opacità del mondo e il senso di disorientamento dell'uomo di fronte alla modernità, non abbandonano la missione di provare a spiegarla e rappresentarla, seppur in forme diverse dal realismo classico⁵⁹; la differenza, però, starebbe in una diversa posizione rispetto alla sfera pubblica: laddove i modernisti classici sarebbero tutti ripiegati sul privato, i neomodernisti indagherebbero (con tecniche puramente moderniste) il rapporto con l'orizzonte degli eventi storici e pubblici.

⁵⁷ ROBERT GENTER, *Late Modernism. Art, culture and politics in Cold War America*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia-Oxford 2010, p. 3.

⁵⁸ Cfr. TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano*, cit., pp. 90-110.

⁵⁹ «Mentre il neomodernismo (come già il modernismo) sta dentro la tradizione del realismo ed è in fondo un progetto tipicamente realistico, benché di secondo grado, la neoavanguardia (come già l'avanguardia) e il postmodernismo rifiutano quella tradizione e quel tipo di progetto» (ivi, p. 120-121).

2.2 Prime definizioni del modernismo popolare

La triangolazione fra neoavanguardisti, postmodernisti e neomodernisti ammette sovrapposizioni, individuate dallo stesso Toracca nei casi esemplari di Nanni Balestrini e Francesco Leonetti⁶⁰. È possibile che Toracca abbia individuato tali differenze prima sul piano intenzionale che non su quello formale proprio perché, in quest'ultimo ambito, le differenze sono difficilmente percepibili: si riscontra una sorta di trasversalità delle forme e delle tecniche del modernismo, perché la «rivoluzione» cominciata a inizio Novecento non è più ignorabile. Soprattutto, però, tale trasversalità è dovuta proprio al rinnegamento del carattere elitario del modernismo storico, fenomeno esposto qualche pagina fa: a prima vista, nel quadro delineato da Toracca, tra anni Cinquanta e Sessanta in Italia si ripresenterebbe la stessa dinamica culturale di competizione fra avanguardie e modernismo che aveva caratterizzato la vita letteraria nei primi trent'anni del secolo, ma la situazione letteraria del secondo Dopoguerra è più complessa e scivolosa, meno manichea (e d'altronde lo stesso Toracca, come detto, ammette sovrapposizioni fra le due sfere). Che ci siano in effetti dei tratti di continuità tra le avanguardie storiche e la neoavanguardia, e tra quelli che oggi definiamo modernisti e un gruppo eterogeneo di scrittori di metà Novecento, è innegabile; ma le differenze non stanno solo nella trattazione di tematiche civili accanto alla rappresentazione della vita interiore: avviene anche un salto di qualità nella consapevolezza del rapporto con gli autori che li hanno preceduti. I neoavanguardisti hanno chiara la linea genealogica che da Marinetti e Tzara arriva ai Novissimi; i 'neomodernisti' hanno presente l'importanza degli autori del modernismo storico e si pongono talvolta come loro discendenti⁶¹. Testimonianze delle implicazioni di questi rapporti sono rintracciabili ovunque nei lavori teorici di molti scrittori di quest'epoca. Questa maggior consapevolezza fu raggiunta per mezzo di grandissimi sforzi intellettuali volti a introdurre nel contesto italiano nuove idee e stimoli culturali. Come ricostruito da Ferretti⁶², fu inizialmente l'Einaudi, grazie a personaggi come Pavese e Vittorini, ad aprirsi alla letteratura americana; successivamente, fondamentale fu

⁶⁰ Cfr. *ivi*, pp. 136-143.

⁶¹ Così Robert Genter sui tardo-modernisti: «Unwilling to abandon the literary and cultural revolution begun in the late nineteenth and early twentieth century by their modernist predecessors, whose original goal was to explore new forms of consciousness and unearth new forms of perception in the hopes of transforming the world at large, late modernists argued not only that the nature of the aesthetic form needed to be rethought in the age of mass media but that the general assumptions about the nature of subjectivity needed to be updated» (*Late Modernism*, cit., p. 4).

⁶² Cfr. GIAN CARLO FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino 2004.

l'apporto della Feltrinelli, che tra anni Cinquanta e Sessanta costituì l'altro polo dell'ammodernamento letterario italiano.

Sulla spinta di ciò, il periodo tra la fine della guerra e il Sessantotto fu caratterizzato da grandi scoperte culturali; non solo, infatti, si importavano le principali opere avanguardiste e moderniste, ma arrivava in contemporanea la critica che permetteva di acclimatarle. Questo processo di svecchiamento, che divenne presto un grande fermento culturale, incontrò un'occasione storica che si presentava allora per la prima volta nei paesi occidentali: l'avvento dell'università di massa contribuì ad aumentare il numero di persone che avevano familiarità con la letteratura del primo Novecento, e soprattutto diffuse alcune delle tecniche moderniste o avanguardiste anche in contesti diversi da quello letterario, dai movimenti di protesta alle strategie pubblicitarie. È la tendenza che Mark Fisher ha battezzato, sulla scorta di Jameson, «modernismo popolare»:

Ciò che è scomparso [nell'epoca contemporanea rispetto a quella di cui si parla, *ndr*] è piuttosto una propensione, una traiettoria virtuale. Uno dei nomi che si possono attribuire a tale propensione è «modernismo popolare». [...] Nel modernismo popolare il progetto elitario del modernismo originario ha trovato una giustificazione a posteriori. Nel frattempo, la cultura popolare ha deciso una volta per tutte che non era costretta ad essere per forza populista. Il modernismo popolare non soltanto ha diffuso particolari tecniche, ma le ha rielaborate ed estese a livello collettivo, esattamente come ha ripreso e svecchiato la missione modernista di creare forme culturali adeguate al presente⁶³.

Nel modernismo popolare, aspetti del modernismo storico si diffondono tra le masse, innervando la società e trovando un orizzonte *anche* socio-politico su cui innestarsi (la «traiettoria virtuale» di cui parla Fisher), diventando di dominio pubblico. La manipolazione consapevole dei linguaggi e della tecnica letteraria, così come l'esplorazione del rapporto tra vita interiore e orizzonte pubblico, è vista come un modo per cercare di ingaggiare un confronto con la realtà, uscendo dalle secche dell'impegno neorealista; questi esperimenti trovano giustificazione perché c'è un pubblico sensibile a queste sperimentazioni, e che anzi

⁶³ MARK FISHER, *Spettri della mia vita*, cit., pp. 22-23.

le ricerca e promuove. Già Eco, in presa diretta, notava questa dinamica nei settantasettini bolognesi:

Ora forse ci siamo: le nuove generazioni parlano e vivono nella loro pratica quotidiana il linguaggio (ovvero la molteplicità dei linguaggi) dell'avanguardia. Tutti insieme. La cultura alta si è affannata a identificare i tragitti del linguaggio d'avanguardia cercandoli ormai dove si perdevano in strade senza sbocco, mentre la pratica della manipolazione eversiva dei linguaggi e dei comportamenti aveva abbandonato le edizioni numerate, le gallerie d'arte, le cineteche e si era fatta strada attraverso la musica dei Beatles, le immagini psichedeliche di Yellow Submarine, le canzoni di Jannacci, i dialoghi di Cochi e Renato; John Cage e Stockhausen erano filtrati attraverso la fusione di rock e musica indiana, i muri della città assomigliavano sempre più a un quadro di Cy Twombly... Ci sono ormai più analogie tra il testo di un cantautore e Céline, tra una discussione in un'assemblea di emarginati e un dramma di Beckett, che non tra Beckett e Céline, da un lato, e uno di quegli eventi artistici o teatrali che L'Espresso registra nella rubrica "Che c'è di nuovo"⁶⁴.

D'altronde, i giovani di cui parlava erano gli stessi studenti – per citare il solo caso di Bologna – che frequentavano le sue lezioni, così come quelle di Celati, di Barilli, di Anceschi: tutti studiosi che avevano a cuore la stagione primonovecentesca. E nello stesso anno del pezzo di Eco, nella nuova edizione dell'antologia da lui curata sui surrealisti, Fortini delineava un quadro molto simile, sia pur mutato di segno:

Tutte le ipotesi di liberazione dalla realtà borghese, che erano state formulate dai militanti surrealisti mezzo secolo fa, sono diventate pratica di massa (questa la «vittoria» dei surrealisti) ma, in definitiva, strumenti di schiavitù per le masse: dalla abolizione dei nessi spazio-temporali all'automatismo verbale, dall'uso della droga e dell'eroticismo in funzione della perdita dell'identità e di estasi fino alla scomparsa – almeno apparente – di ogni distinzione fra arte e non arte⁶⁵.

⁶⁴ Cfr. UMBERTO ECO, *Il laboratorio in piazza*, in Id., *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano 1983, p. 67; MAURIZIO CALVESI, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978.

⁶⁵ FRANCO FORTINI, *Introduzione* a LANFRANCO BINNI (a cura di), *Il movimento surrealista*, Garzanti, Milano 1977, p. 5.

Certamente la posizione di Fortini è maggiormente critica, perché il poeta aveva notato l'asservimento di alcune delle formule surrealiste verso le produzioni di massa capitalistiche, o ancor più precisamente, sosteneva che era stato proprio il modo di produzione capitalista ad aver «universalizzato» il surrealismo:

...uscita l'Europa dalla immediata vicinanza dei suoi spettri e delle macerie e dalla austerità della ricostruzione, l'etica dei consumi e dello spreco si incarnò, sul finire degli anni Cinquanta – allentata anche la tensione della «guerra fredda» - nei miti del Non-Senso e dell'Ozio, nei fenomeni californiani della letteratura e della poesia beat, in quelli giovanili di mezza Europa. Non è un caso che la poesia dei Beatles abbia avuta una evidente parentela con quella surrealista e come tale sia stata studiata. E da allora l'industria di consumo, la grafica pubblicitaria e la moda hanno universalizzato alcuni dei temi del Surrealismo che meglio si prestavano alla imitazione [...]. La connessione, già largamente esplorata, fra controcultura giovanile degli anni Sessanta e il sedimento lasciato dai nichilismi e dalle rivolte oniriche sembra indubitabile⁶⁶.

Le parole appena citate di Fortini risalgono al 1977, anno in cui esce la seconda edizione del *Movimento surrealista*; rispetto all'introduzione alla prima, datata 1959, Fortini non reputa più il surrealismo un movimento finito, ma come ha notato Daniele Balicco, lo mette in connessione con la mutazione antropologica notata da Pasolini⁶⁷: al di là delle posizioni e della valutazione sociale e politica del fenomeno del singolo autore, queste testimonianze certificano l'esistenza di un'atmosfera culturale comune negli anni Sessanta e Settanta. Rispetto alla categoria di Fisher, tuttavia, sia Eco che Fortini parlano esplicitamente di «surrealismo»; non desta stupore che degli intellettuali italiani facciano riferimento a una precisa avanguardia storica e non al modernismo preso nella sua accezione più larga; concezione, quest'ultima, che a sua volta non è sorprendente quando è avanzata da un intellettuale proveniente dal contesto britannico come Fisher. La categoria di modernismo

⁶⁶ Ivi, pp. 12-13.

⁶⁷ «Molto diversa è invece l'interpretazione che del fenomeno surrealista dà Fortini nella nuova introduzione al libro. Il centro non è più costituito dalla storia del gruppo e dei suoi rapporti con le dirigenze rivoluzionarie, quanto dalla trasmutazione della sua eredità formale in alfabeto generico della comunicazione di massa» (DANIELE BALICCO, *Nietzsche a Wall Street. Letteratura, teoria e capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2018, p. 32).

popolare, tuttavia, sembra particolarmente adatta per l'opera di Celati, proprio perché quest'ultimo assume una sorta di posizione anfibia: la lunga frequentazione del mondo anglosassone, dovuta ai soggiorni londinese e americano tra anni Sessanta e Settanta, lo espone a una familiarità maggiore col modernismo inteso in senso anglosassone; infatti, nei suoi interventi critici – soprattutto in quelli degli anni Settanta – travalica continuamente il 'confine' fra le due sfere, discutendo con disinvoltura di opere e autori modernisti come di opere e autori avanguardistici.

Il modernismo popolare prosperò perché si relazionava ai due poli della modernità letteraria⁶⁸. Parlo del rapporto tra un sistema sostanzialmente stabile, quello della tradizione, la «seconda natura» teorizzata da Sarraute⁶⁹, a cui è assegnata la funzione individuata da Moretti, cioè «assicurare il consenso [...] far sentire l'individuo a suo agio nel mondo in cui si trova a vivere, e conciliarlo in modo piacevole e inavvertito con le norme culturali che vi prevalgono»⁷⁰; opposto a esso, un insieme eterogeneo di tendenze, correnti e scuole, talvolta riunite in movimenti avanguardistici, altre volte ricostruito a posteriori con etichette spesso generiche come quella dello sperimentalismo, che invece chiedono alla letteratura almeno un passo successivo: non solo porsi come un mezzo di conoscenza della realtà, ma anche proporsi di cambiare la struttura del mondo reale e l'esperienza che di esso fa il genere umano⁷¹. Così scrive Sanguineti, qualche decennio dopo l'esperienza del Gruppo 63:

Il problema, allora come oggi, e oggi certamente più che allora, è quello di sviluppare a fondo le pulsioni anarchiche che sono alla radice, inequivocabilmente, di tutta la grande antipoesia di questo secolo che muore, portando tali pulsioni dal terreno della rivolta al terreno della rivoluzione. Fu questo, oggettivamente, anche il significato delle nuove e nuovissime avanguardie, nei già lontani anni cinquanta, e questo fu il nodo reale delle loro poetiche e delle loro speranze. *Perché si tratta pur sempre, come si diceva anche allora, e*

⁶⁸ Questa dialettica, come ricostruisce Anceschi in *Da Bacone a Kant* (Il Mulino, Bologna 1972), scaturisce dal fatto che in epoca moderna la letteratura ha dovuto porsi al di là del concetto di vero e falso. La rivoluzione scientifica e l'empirismo sei-settecentesco, infatti, avrebbero relegato la letteratura a una forma di 'conoscenza imperfetta'; è per questo che essa è oggi considerata una forma di conoscenza specifica della realtà, che poggia su altri stili di pensiero (cfr. GIOVANNI BOTTIROLI, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino, 2006).

⁶⁹ NATHALIE SARRAUTE, *L'età del sospetto. Saggi sul romanzo*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1959, p. 74.

⁷⁰ FRANCO MORETTI, *Segni e stili del moderno*, Del Vecchio Editore, Roma 2020, p. 51.

⁷¹ Cfr. MORAWSKI, *The troubles with Postmodernism*, cit.

come sarebbe bene tornare a dire anche oggi, io credo, di cambiare la vita, e di modificare il mondo⁷².

Nel modernismo popolare, i confini tra le due sfere sono più labili, proprio perché sia i neoavanguardisti che gli altri autori riconoscono come loro numi tutelari gli stessi scrittori⁷³: è per questo che a molti di loro, sulla scorta dello straniamento, fino alla fine degli anni Settanta è parso a lungo possibile che la letteratura potesse suscitare quel momento in cui si osserva «il pasto nudo sulla forchetta»⁷⁴, e al tempo stesso che potesse «mettere in crisi il nostro modo di trovarci qui»⁷⁵, nel mondo.

Il concetto di modernismo popolare è particolarmente utile in virtù della sua obliquità: consente, infatti, di uscire dalla dicotomia avanguardie-modernismo che si riproporrebbe, aggiungendo semplicemente il prefisso neo-, a metà Novecento. Inoltre, il modernismo popolare intrattiene rapporti con altre sfere della cultura degli anni Sessanta e Settanta. Il pezzo di Eco citato in precedenza dimostra, ad esempio, come il modernismo popolare sia stato particolarmente rilevante nello sviluppo della controcultura. Ed è proprio in questo contesto trasversale, e nel lavoro sulle forme che lo contraddistingue⁷⁶, che si inserisce la ricezione italiana della prima traduzione dell'*Ulisse* e si forma il giovane Gianni Celati.

2.3 Ipotesi di periodizzazione del modernismo popolare

⁷² EDOARDO SANGUINETI, JEAN BURGOS, *Per una critica dell'avanguardia poetica in Italia e in Francia*, Bollati Boringhieri, Torino 1995, p. 28, corsivo mio.

⁷³ Lo nota anche Donnarumma: «...si segnalano due paradossi. Quello minore è che i modernisti risentono comunque del clima instaurato dall'avanguardia [...]. L'altro e maggiore paradosso è che la neoavanguardia è anche erede di Eliot e Pound: questo la rende oggettivamente più vicina ai poeti italiani degli anni Sessanta, di quanto l'avanguardia storica non fosse al modernismo storico» (*Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, cit., pp. 13-40).

⁷⁴ «Pasto NUDO – l'istante, raggelato, in cui si vede quello che c'è sulla forchetta», scrive Burroughs (*Pasto nudo*, Adelphi, Milano 2013, p. 238).

⁷⁵ ITALO CALVINO, *L'utopia pulviscolare*, in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. 1, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1995, p. 309.

⁷⁶ «If the modernist epistemology aims to understand and to depict the world (world-disclosing) and if the postmodernist ontology creates its own world (world-making), late modernist fiction ('limit modernist texts' as McHale calls them) aim to both disclose and to make the world» (TORACCA, *Late Modernism*, cit., p. 510; nel passo si fa riferimento a BRIAN MCHALE, *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge, 1987).

Il modernismo popolare, dunque, caratterizza una parte delle insorgenze neomoderniste dagli anni Cinquanta agli anni Settanta. Selezionare le date-chiave di questo periodo è, come sempre, un esercizio che rischia d'essere sterile; più significativo appare individuare alcuni eventi che fungono da sintomi delle mutazioni del campo culturale in cui queste dinamiche si sviluppano⁷⁷. A livello editoriale, il quadro generale della cultura dell'Italia dall'unificazione in poi segue sostanzialmente due modelli; nelle parole di Spinazzola:

Dalla seconda metà dell'Ottocento al tardo Novecento, le vicende dell'editoria italiana hanno messo a confronto due orientamenti fondamentali, due diversi modelli di sviluppo. Il primo è il modello milanese [...]. Il secondo è quello piemontese, o piemontese-toscano [...]. In questa bipartizione, ovviamente schematica ed esemplificatrice, la capitale lombarda esprime la tendenza a una industrializzazione sempre più compiuta dell'attività editoriale [...]: i loro prodotti mirano a incontrare una molteplicità di attese, pur essendo centrati essenzialmente sulle esigenze del lettore di media borghesia, il più «interessante» e disponibile sul piano economico. A Firenze, e con maggior efficacia a Torino, abbiamo invece editori che perseguono progetti più complessi, con preoccupazioni culturali e pedagogiche più palesi, volte a soddisfare i bisogni e desideri nutriti da una fascia di pubblico più qualificata⁷⁸.

Fra il 1954 e il 1956 alcuni eventi storici contribuiscono alla modificazione del campo letterario italiano: il declino del neorealismo⁷⁹; l'irruzione della Feltrinelli sul mercato editoriale; la crisi

⁷⁷ Utilizzo l'espressione, come si può intuire, nel senso in cui la intendeva Pierre Bourdieu, ossia il luogo del conflitto sulla concezione di scrittore e letteratura: cfr. PIERRE BOURDIEU, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, il Saggiatore, Milano 2007.

⁷⁸ VITTORIO SPINAZZOLA, *Letteratura e popolo borghese*, Edizioni Unicopli, Milano 2000, p. 398.

⁷⁹ Ricostruire le dinamiche del tramonto del neorealismo è compito che va molto al di là di questa tesi. Dopo l'apogeo individuabile negli anni attorno alla fine della Seconda Guerra Mondiale, in cui il neorealismo rappresentava, nelle parole di Calvino, «un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo», all'inizio degli anni Cinquanta comincia la sua involuzione: si fanno inchieste sulle sue condizioni (*Inchiesta sul neorealismo*, a cura di CARLO BO, Edizioni radio italiana, Torino 1951); si lanciano collane che problematizzano la corrente come i «Gettoni» dell'Einaudi (1951). MARIA CORTI (*Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino 1978) evidenzia il biennio 1951-53, connettendo l'inchiesta di Bo all'«involuzione politica italiana» (p. 27), mentre ASOR ROSA (*Scrittori e popolo*, Einaudi, Torino 1988) rileva l'influenza dello zdanovismo sulla cultura italiana. Una bibliografia essenziale sul tema comprende: GIAN CARLO FERRETTI, *Introduzione al neorealismo*, Editori Riuniti, Roma 1974; CLAUDIO MILANINI (a cura di), *Neorealismo: poetiche e polemiche*, il Saggiatore, Milano 1980; CRISTINA BENUSSI, *L'età del neorealismo*, Palumbo, Palermo 1981; BRUNO FALCETTO, *Storia della narrativa neorealista*, Mursia, Milano 1992; GIORGIO LUTI, CATERINA VERBARO, *Dal Neorealismo alla Neoavanguardia (1945-1969)*, Le Lettere, Firenze 2007; NICOLA TURI, *Il romanzo neorealista*, in GIANCARLO ALFANO, FRANCESCO DE CRISTOFARO, *Il romanzo in Italia. Il primo Novecento*, vol. III, Carocci, Roma 2018, pp. 375-384.

della militanza attiva degli intellettuali in seguito prima alle elezioni del '53 e poi ai fatti ungheresi del '56; l'inizio delle trasmissioni televisive⁸⁰; il decollo definitivo del miracolo economico. Per quanto riguarda le pubblicazioni e i casi editoriali, tra il 1956 e il 1963 appaiono opere che mutano profondamente il panorama italiano, e che segnano in varia misura la nascita della duplice fase neomodernista e sperimentale italiana: *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) e *La cognizione del dolore* (1963) di Gadda; *Il Gattopardo* (1958) di Tomasi di Lampedusa; *Il calzolaio di Vigevano* (1959) di Mastronardi; *La giornata d'uno scrutatore* di Calvino (1963); a ciò si aggiunga D'Arrigo, che pubblica sul «Menabò» il primo nucleo del futuro *Horcynus Orca*, col titolo *I giorni della fera* (1960). In poesia, si susseguono nel giro di pochi anni *Laborintus* di Sanguineti (1956); la *Piccola antologia neosperimentale* (1957); *I novissimi* (1961). Caterina Verbaro nota che sulla scia delle riflessioni che maturano su riviste quali «La Chimera», «Officina», «il Verri» e «Quartiere», tutte avviate fra il 1954 e il 1958, si genera una «tensione verso il nuovo e l'origine di una complessiva revisione degli istituti letterari»⁸¹. A livello editoriale, questi fenomeni, come scrive Giovanni Ragone, cominciano già in seno all'Einaudi, in un'operazione di apertura verso la letteratura contemporanea:

...intanto nei «Coralli» si realizzava l'eliminazione di ogni distanza tra i classici, così ridefiniti, e la contemporaneità. Attraverso le ideologie letterarie di Pavese, Fortini, Calvino che largamente influenzavano le scelte, ci si dirigeva molto rapidamente dagli americani (Hemingway, Caldwell, West), verso l'esperienza narrativa dello stesso Calvino e degli scrittori della stagione neorealista (Micheli, Del Boca, Jovine, Berto) e subito a Joyce, Sartre, Peyrefitte, Queaneau. [...] I «Supercoralli» rappresentavano invece una linea di ricerca più orientata verso il centro-Europa e legata a un'idea di avanguardia (Proust, Mann, Brecht, Morante e Pavese, poi soprattutto Musil, Gadda), accanto agli esperimenti di scrittura dei «Gettoni» di Vittorini [...]⁸².

⁸⁰ Sull'impatto dei nuovi media, in particolare quello televisivo, nella cultura contemporanea sono arcinoti MARSHALL MCLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, il Saggiatore, Milano 1967; UMBERTO ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962.

⁸¹ CATERINA VERBARO, *Memoria dell'avanguardia. La revisione dei modelli letterari negli anni Cinquanta e Sessanta*, in CLARA BORRELLI, ELENA CANDELA, ANGELO PUPINO, *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, Atti del Convegno Internazionale della MOD, 7-10 giugno 2011, ETS, Pisa 2013, pp. 179-194, a p. 182.

⁸² GIOVANNI RAGONE, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Einaudi, Torino 1999, p. 186.

Già negli anni Cinquanta, dunque, l'Einaudi lavorava verso quella che potremmo definire come una 'complicazione' del quadro letterario italiano; negli stessi anni, a Milano, sorge la Feltrinelli, che diventa subito la principale concorrente della casa editrice torinese⁸³. Più in generale, l'editoria italiana si riconfigura in senso industriale⁸⁴, senza però sacrificare la complessità del panorama letterario: in questo orizzonte si collocano fenomeni socio-letterari apparentemente diversi e difficilmente conciliabili, come - da un lato - la nascita e l'affermazione dei premi letterari, che ricoprono la funzione di proporre al grande pubblico testi che (almeno in linea teorica) coniughino qualità artistica e fruibilità da parte delle masse, e - dall'altro - l'attività degli intellettuali-editori, capaci di imprimere alle case editrici e alle collane che dirigono il segno della propria riflessione artistico-culturale o della propria volontà di impegno⁸⁵.

In questo quadro, il periodo delineato poche righe fa, dalla metà degli anni Cinquanta alla fine degli anni Settanta, rappresenta una sorta di 'turbolenza', legata all'esistenza di un pubblico disposto a recepire la letteratura di ricerca:

Il pubblico tendeva a diventare notevolmente più omogeneo; nel '68 vi si possono distinguere, e solo per differenze relative nei consumi, un'area costituita - sembra - prevalentemente da uno strato intellettuale studentesco di massa, e un'altra di ceti medi e popolari, anch'essa in costante allargamento [...]. L'acculturazione era molto progredita, i giovani della scuola di massa erano arrivati al consumo, il lavoro intellettuale rappresentava una risorsa nuova, e in notevole misura non prevista; la moltiplicazione e la diffusione degli *strumenti*, iniziata negli anni '50, la crescita di una cultura di ricerca «sperimentale», l'indebolimento delle barriere culturali nazionali, e infine l'esplosione del libro tascabile avevano segnato questa mutazione⁸⁶.

⁸³ «La Giangiacomo Feltrinelli Editore viene a collocarsi in una posizione prossima a quella di Einaudi, caratterizzata da un'esplicita connotazione politica e dalla disposizione alla ricerca di forme letterarie nuove» (MICHELE SISTO, *Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, in «Allegoria», n. 55, anno 2007, pp. 86-109, a p. 89).

⁸⁴ «Si arrivò quindi a un compromesso, all'inizio degli anni '60, tra mercato e corporazione degli autori, in grado di assicurare una certa continuità del gusto borghese moderato [...]. Iniziava, rapidamente, la scoperta critica dell'industria culturale, o dell'industria *tout court*» (RAGONE, *Un secolo di libri*, cit., p. 191).

⁸⁵ Sui premi letterari valgono le riflessioni recentemente proposte a proposito del più illustre di essi, il premio Strega, da GIANLUIGI SIMONETTI, *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*, edizioni nottetempo, Milano 2023. Sul lavoro editoriale degli intellettuali e le sue ricadute sociali è ormai un classico ALBERTO CADIOLI, *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, il Saggiatore, Milano 2021.

⁸⁶ RAGONE, *Un secolo di libri*, cit., p. 206.

È facile immaginare come questo stato di cose contribuisca appunto a distinguere il modernismo popolare da quello storico per un rapporto attivo e propositivo col pubblico dei lettori. Tale situazione si protrae grossomodo per tutto il decennio degli anni Sessanta e per buona parte degli anni Settanta, trovando nuova linfa nell'emersione dei movimenti studentesco ed operaio, nella stagione delle lotte politiche, nella controcultura. Il campo letterario italiano che prova a resistere all'industrializzazione completa del prodotto librario, infatti, instaura un dialogo con questo pubblico, che consente l'esistenza e la delineazione reciproca di entrambi gli attori in gioco, sia pur in un quadro di forti divergenze a seconda degli indirizzi culturali intrapresi⁸⁷.

A questi processi se ne aggiungono almeno altri due. Il primo riguarda la ricezione stessa delle opere moderniste e in generale straniere. Nel caso specifico di quella inglese, con gli anni Cinquanta comincia la sistematica traduzione di opere di inizio secolo che non erano state interamente tradotte in italiano. Come nota Sara Sullam, infatti, è a partire da questo decennio che i libri di lingua inglese vengono pubblicati quasi in contemporanea anche in italiano; inoltre, assieme a essi si ricevono le opere moderniste⁸⁸. Nasce inoltre una generazione di studiosi più preparata, che traduce queste opere inquadrandole meglio dal punto di vista teorico⁸⁹.

Il secondo processo è quello relativo alla crescente apertura della letteratura verso altri linguaggi comunicativi, fenomeno che caratterizza fortemente il dibattito culturale degli anni Sessanta. Le opere letterarie sembrano non bastare più a sé stesse: scrittori e intellettuali le mettono in relazione con altre arti e discipline, da quelle figurative al teatro, dal cinema alla musica (colta e popolare). Epicentro di questo fenomeno, nel corso degli anni Cinquanta, è la rivista «il Verri», la cui interdisciplinarietà è persino proverbiale⁹⁰; tale dinamica si moltiplica non solo sulle riviste legate al mondo della Neoavanguardia, da «Marcatré» al «Quindici», ma contagia anche la generazione precedente che aveva vissuto il Neorealismo: gli scrittori a essa appartenenti si aprono ai nuovi linguaggi e alle nuove discipline anche o soprattutto per

⁸⁷ Cfr. *ivi*, pp. 216-225.

⁸⁸ SARA SULLAM, *Le traduzioni di letteratura inglese in Italia dal 1943 ai primi anni Sessanta. Una ricognizione preliminare*, in «Enthymema», VII (2012), pp. 121-150.

⁸⁹ Cfr. *infra* cap. 1, par. 5.

⁹⁰ Cfr. LUIGI WEBER, *Le riviste del secondo Novecento*, in FRANCESCO BORTOLOTTO et alii (a cura di), *Sistema periodico. Il secolo interminabile delle riviste*, Pendragon, Bologna 2018, pp. 73-85; NIVA LORENZINI, «il Verri», in *ivi*, pp. 121-137.

posizionarsi culturalmente in funzione anti-neoavanguardistica; più in generale, l'esigenza di fare i conti con queste dinamiche è sentita trasversalmente da molti autori e autrici⁹¹. Sebbene gli intellettuali del Gruppo 63 siano fra i primi a cogliere questa nuova direzione di ricerca⁹², il contesto culturale dell'epoca offre vari strumenti per intraprendere questo tipo di sperimentazioni, grazie alla ricezione di nuove discipline e correnti culturali: dal formalismo russo allo strutturalismo alla nascente semiotica⁹³.

Come per quella di inizio, anche individuare una data di termine del periodo in questione è scelta che potrebbe apparire leziosa. Il 1979-80, in cui appaiono *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *Il nome della rosa*, offre una data ormai classica per l'inizio dell'egemonia postmoderna⁹⁴; i libri di Calvino ed Eco, com'è noto, hanno riscosso un ampio successo commerciale, di carattere internazionale. Dal momento che l'argomentazione qui presente, però, poggia esplicitamente sul rapporto tra scrittori e pubblico, e sulla progettualità sociale sottintesa da esso, si propone come paradigmatica per la messa in crisi della stagione del modernismo popolare una doppia pubblicazione di qualche anno precedente: quella della *Storia* di Elsa Morante (1974) e *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo (1975). Pochi mesi dopo la pubblicazione del libro di Morante, su «Rinascita», Gian Carlo Ferretti accomunava appunto i due romanzi (aggiungendovi *Corporale* di Volponi) e, decretando il ritorno del narratore-demiurgo a discapito delle sperimentazioni neoavanguardistiche, scriveva:

⁹¹ Sul confronto tra la Neoavanguardia e alcuni autori della generazione precedente (Calvino, Sciascia, Pasolini, Fortini), e la conseguente crisi della figura dell'intellettuale, ha scritto ROBERTO CONTU, *Anni di piombo, penne di latta. 1963-1980: gli scrittori dentro gli anni complicati*, Aguaplano, Perugia 2015.

⁹² «La formula di Goldmann, secondo cui un gruppo sociale organizza una propria ideologia coerente, e la rispecchia in coerenti strutture estetiche, è quella che, oggi, rappresenta il meglio, come programma per l'analisi di un "testo". [...] La sua meta, indubabilmente, era la individuazione concreta, nel linguaggio, dell'ideologia sociale di un gruppo (o, come forse converrebbe dire, di classe)», scriveva Sanguineti nel 1976, così giustificando a posteriori la ricerca del Gruppo 63, e agganciando l'analisi letteraria a quella sociale sulla base del linguaggio (cfr. EDOARDO SANGUINETI, *Alcune ipotesi di sociologia della letteratura*, in ID., *Cultura e realtà*, a cura di Erminio Risso, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 179-187, a p. 186).

⁹³ Sulla ricezione italiana del formalismo russo, cfr. GIUSEPPINA LARROCCA, *Ancora sulla ricezione della teoria letteraria russa in Italia*, in «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», n. 5 (2016), pp. 623-643. Sulla ricezione dello strutturalismo, cfr. FRANCESCA LORANDINI, *Au-delà du formalisme. La critique des écrivains en pendant la seconde moitié du XXe siècle (France-Italie)*, Classiques Garnier, Parigi 2019; un bilancio dell'impatto sociale risalente all'epoca, di particolare perizia e interesse, è quello di FREDRIC JAMESON, *The prison-house of language. A critical account of structuralism and Russian formalism*, Princeton University Press, Princeton 1972. Per quanto riguarda la semiotica nel Novecento, è noto a tutti il ruolo fondamentale di Umberto Eco, di cui si cita la sistemazione teorica del *Trattato di semiotica generale* (1975). Il testo è l'approdo della riflessione intellettuale di Eco, snodatasi in varie tappe a partire dagli anni Sessanta: *Opera aperta* (1962), *La struttura assente* (1968), *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico* (1969), *Le forme del contenuto* (1971), *Estetica e teoria dell'informazione* (1972), *Il segno* (1973).

⁹⁴ Negli ultimi anni Carlo Tirananzi de' Medici ha problematizzato il decennio degli anni Ottanta, componendo un quadro contraddistinto da fortissime variazioni interne al campo letterario: cfr. CARLO TIRINANZI DE' MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma 2018.

Una struttura vasta e complessa, e una riaffermazione dell'individualità «creatrice» dunque, che significano anche (in modo più o meno implicito o dichiarato) fiducia piena, totale, incondizionata nella letteratura e nello scrittore tradizionalmente intesi (rispetto al «laboratorio» e al «progetto», al lavoro di *équipe* e all'opera «aperta» e «congetturale» della nuova avanguardia): letteratura e scrittore come momenti autonomi e conclusi in se stessi, cioè, che sarebbero in grado di farsi carico di problemi reali e messaggi universali, o addirittura (nel caso della Morante) in grado di emancipare le coscienze di migliaia di lettori, attraverso un recupero programmatico di quell'istanza comunicativa che il Gruppo 63 aveva duramente liquidato⁹⁵.

Mentre Ferretti cerca di descrivere un fenomeno, cogliendo l'occasione per offrire un bilancio complessivo delle mutazioni della letteratura italiana fra anni Sessanta e Settanta, di tutt'altra natura, decisamente più militante, appaiono le parole firmate da Nanni Balestrini assieme a Elisabetta Rasy, Letizia Paolozzi e Umberto Silva in una lettera collettiva indirizzata al «Manifesto». In questo breve scritto, gli autori denunciano l'idea di storia sottesa al romanzo, a loro dire reazionaria poiché non prevede lo scontro fra classi come motore degli eventi storici; soprattutto, con una mossa tipica della Neoavanguardia, colgono il nesso tra stile, linguaggio e ideologia, attribuendo alla scrittura di Morante un carattere mistificatorio:

In questo romanzo anche tutti gli altri meccanismi linguistici e stilistici ci sembrano perfettamente adeguati, nella loro gratificante falsità e maniera, al contenuto consolatorio e all'ostentata mistica della regressione che lo pervade. La Morante è oltre tutto una mediocre scrittrice, e la sua scrittura non riscatta per niente, anzi conferma pesantemente la sua ideologia⁹⁶.

Entrambe le posizioni suonano piuttosto polarizzate e necessariamente parziali vista la vicinanza temporale con la pubblicazione; al tempo stesso, Ferretti riesce bene a identificare

⁹⁵ GIAN CARLO FERRETTI, *Perché tante storie dopo la neoavanguardia*, «Rinascita», 9 maggio 1975, raccolto in ANGELA BORGHESI, *L'anno della Storia, 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e antologia della critica*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 811-816, a p. 812.

⁹⁶ NANNI BALESTRINI et alii, *Contro il «romanzone» della Morante*, «il manifesto», 18 luglio 1974, raccolto in *ivi*, pp. 400-401, a p. 401.

l'apparizione della *Storia* come sintomo e contemporaneamente esito d'un processo di crisi del rapporto tra autore e pubblico, segnatamente tra autore e masse. Ripercorrendo la storia stessa del Gruppo 63, l'esplosione delle contestazioni del Sessantotto aveva causato la perdita d'egemonia da parte della Neoavanguardia sul campo più apertamente sperimentale e contestatario della letteratura⁹⁷. È proprio a questa dinamica che Ferretti si riallaccia nella sua disamina del valore editoriale e culturale insieme della *Storia* e di *Horcynus Orca*. Secondo Ferretti, infatti, questi romanzi costituiscono un tentativo di superare l'impasse in cui versa la cultura italiana di metà anni Settanta:

La radicale contestazione politica che intorno al 1968-69 investe l'istituto dell'intellettuale e della cultura, demistificando le doppiezze equivocate della vecchia *autonomia* e le separatezze integrate del nuovo *specialismo* (neoavanguardistico, ma non soltanto) ha portato un contributo fondamentale al dibattito e all'esperienza di quegli anni. [...] Ma entrambi i processi critici [...] sono apparsi alla fine viziati da due limiti davvero non secondari: nel primo caso, in sostanza, la proposta politica di un intellettuale di avanguardia non si è accompagnata alla impostazione di un coerente e costante rapporto critico-autocritico con le masse: e nel secondo l'individuazione dell'oggettiva impotenza e vulnerabilità dell'opera tradizionalmente intesa (anche nelle sue versioni aggiornate) non è diventata momento di una consapevole strategia di trasformazione anticapitalistica del processo di produzione e quindi del prodotto (terreno fondamentale di incontro tra produttore intellettuale e masse)⁹⁸.

Ferretti, nei suoi termini e con la consueta attenzione alla dinamica materiale ed editoriale della produzione letteraria, ricalca il nesso di cui si parlava all'inizio di questa tesi: da un lato il polo avanguardistico, espressione d'una cultura arroccata su sé stessa, incapace di parlare alle masse; dall'altro una cultura letteraria impossibilitata a spezzare o almeno mettere in crisi le dinamiche capitalistiche che ne sottendono la produzione; con un passo ulteriore, incapace quindi di immaginare e proporre una visione di mondo diversa, e la posizione della letteratura in relazione a ciò:

⁹⁷ Cfr. FABIO GAMBARO, *Invito a conoscere la Neoavanguardia*, Mursia, Milano 1993. In questo testo, l'autore distingue due periodi nella storia della Neoavanguardia: il primo va dal 1956, anno della fondazione del «Verri», al 1962, quando viene pubblicato *Opera aperta*; il secondo va dal 1963, anno del convegno di Palermo, al 1969, in cui naufraga il «Quindici».

⁹⁸ FERRETTI, *Perché tante storie dopo la neoavanguardia*, cit., p. 814.

La mancanza, in particolare, di un discorso nuovo e concreto su una funzione sociale della letteratura che non si esaurisca nell'ambito degli strati intellettuali, o che non sia affidata soltanto alle nobili (ma inevitabilmente illusorie) aspirazioni «popolari» individuali dello scrittore, e che in ogni caso non risulti condizionata dalla società mistificata dal mercato capitalistico [...]. Tutto questo rimanda costantemente al problema di un rapporto non mistificato tra letteratura e masse, e più particolarmente tra letteratura e classi subalterne [...]⁹⁹.

Le parole di Ferretti descrivono bene la situazione culturale italiana della metà degli anni Settanta, ma individuano una dinamica che è esplosa in quel momento, e finirà col modificare drasticamente il quadro letterario italiano di lì a pochi anni: ciò che il critico manca di notare è che in realtà, sia pur disorganico, vi è stato un campo trasversale i cui scrittori hanno cercato di coinvolgere il pubblico mediante il recupero di tecniche sperimentali e moderniste, ovvero il neomodernismo e più specificamente quella parte di questa corrente che ho descritto come modernismo popolare. Ferretti coglie nel segno per quanto riguarda l'idea di narratore che unisce Morante e D'Arrigo, ma tale convergenza è decisamente messa in ombra dalla divergenza stilistico-linguistica. D'Arrigo chiede ancora qualcosa in più al suo pubblico, uno sforzo cognitivo maggiore dal punto di vista linguistico: Morante non più. *Horcynus Orca* è un romanzo pienamente neomodernista, dati i profondi legami che l'opera intrattiene con il capolavoro del modernismo inglese, *l'Ulisse*¹⁰⁰; *La Storia* è invece un romanzo dalle ambizioni dichiaratamente popolari, che guarda da vicino (pur senza mai passare totalmente il guado) alla letteratura di consumo¹⁰¹. Il successo commerciale infinitamente maggiore del secondo libro, la cui lunga onda l'ha reso un classico immancabilmente presente nel nostro canone, costituisce il primo segnale della fine della stagione in cui la nostra cultura letteraria si è fondata sul nesso tra coscienza sociale o in alcuni casi propriamente politica e sperimentazione, e che permetteva la coesistenza nel campo letterario italiano di

⁹⁹ Ivi, p. 815.

¹⁰⁰ Cfr. GIANCARLO ALFANO, *Ulisse al sepolcro. Per un'analisi comparativa di due Odissee del Novecento*, in «L'illuminista», n. 25-26 (2009), pp. 81-102; FRANCESCO MARRONI, «*Horcynus Orca*» and «*Ulysses*»: Stefano D'Arrigo's Dialogic Vortex, in «Joyce Studies in Italy», 1/14 (2013), pp. 49-66.

¹⁰¹ Sull'altro corno della questione – ovvero il rapporto della *Storia* col neorealismo – ci si deve per forza confrontare con la polemica che Morante muoveva verso esso nel 1959, in *Sul romanzo*, pubblicato su «Nuovi Argomenti». Lì, però, si riferiva con tutta probabilità alle ingenuità del realismo socialista e allo zdanovismo che negli stessi anni andava scemando nella cultura italiana di area comunista.

neoavanguardia, neomodernismo (e modernismo popolare), postmodernismo. Per tutto il periodo compreso fra la metà degli anni Cinquanta e i tardi anni Settanta, però, tale coesistenza ha tenuto campo, e la ricerca letteraria si è mossa in quella direzione.

2.4 Le caratteristiche del modernismo popolare: oralità, intermedialità, cultura bassa

Nel 1976, nel già citato *Alcune ipotesi di sociologia della letteratura*, Sanguineti scrive:

Ancora, è possibile esplorare manuali e manuali di storia letteraria, senza avvedersi che esistano fiabe, leggende popolari, canti folclorici, e simili, ghettonizzati tutti a parte, in nome dell'opposizione tra oralità e scrittura. Uno tra i compiti primari della sociologia della letteratura è un'immediata dilatazione del concetto tradizionale di letteratura, la caduta di elementi discriminanti in senso aristocratico, in vista di una ricerca infinitamente più ricca e problematica che abbracci l'intera area dei messaggi simbolici, in forma verbale. Tutto quello che passa nella nostra cultura sotto le voci paraletterarie del folklore e della letteratura "popolare" richiede una pronta immissione entro l'ambito della ricerca [...] ¹⁰².

Questa riflessione dà bene il polso dell'allargamento del campo della ricerca letteraria di quegli anni. In particolare, Sanguineti rileva molto bene la messa in crisi di una dicotomia che aveva retto lo studio letterario fino al Novecento, ovvero quella tra oralità e scrittura. Un altro elemento tipico del modernismo popolare, infatti, è proprio lo sbiadirsi del confine tra queste due sfere. Gli autori di questa corrente perseguono un lavoro sulla lingua che ne richiama continuamente la concretezza orale, di contro alla standardizzazione dell'italiano scritto letterario. Esempi magistrali e molto noti in questo senso sono costituiti da libri come *Il serpente* (1966) e *Salto mortale* (1968) di Luigi Malerba, *Vogliamo tutto* di Nanni Balestrini e *Comiche* di Gianni Celati, editi nel 1971. In questi testi, sia pur con notevoli differenze, è operato un rovesciamento linguistico che punta al recupero della concretezza del parlato in opposizione all'artificiosità della bella scrittura. In questi casi ciò avviene perché il soggetto parlante è un emarginato: un operaio sfruttato nel caso di Balestrini, o un matto nel caso di Celati. La dicotomia oralità-scrittura è dunque leggibile come l'incarnazione, sul piano

¹⁰² SANGUINETI, *Alcune ipotesi di sociologia della letteratura*, cit., pp. 181-182.

mediale, di una più ampia opposizione fra cultura alta e cultura popolare. Siamo d'altronde negli anni della grande fortuna critica di Bachtin, riassunta da Riccardo Castellana nello *Spazio dei vinti*:

Bachtin [...] vedeva nel Medioevo una dialettica di fondo tra la cultura ufficiale delle classi dominanti e la cultura popolare. La prima è regolata sul piano religioso dalla Chiesa e su quello politico dalle diverse articolazioni del potere feudale: è per sua natura monolitica, autoritaria ed *ostile al cambiamento*, e la maggior parte della produzione letteraria in latino e in volgare di quest'epoca ne rispecchia fedelmente i caratteri. La seconda, invece, *contesta lo status quo* e i centri del potere, è aperta alla trasformazione e favorevole all'ingresso del nuovo, valorizza il corpo e i bisogni materiali e concreti contro i valori di raffinatezza e nobiltà spirituale proclamati dall'altra. La cultura popolare ha nella festa di piazza, e segnatamente nel Carnevale, il più importante dei riti di inversione di status, la sua massima manifestazione antropologica: il riso [...] è il suo mezzo di espressione privilegiato. Solo nel Rinascimento, secondo Bachtin, la cultura folklorica troverà ospitalità nella letteratura alta, che in questo modo potrà assorbire e far propri i valori popolari del Carnevale¹⁰³.

La sintesi appena riportata è molto efficace nel delineare non solo la prospettiva teorica di Bachtin, ma anche alcune delle parole d'ordine del periodo che è preso in esame: a una letteratura ufficiale ostile al cambiamento, gli scrittori dell'epoca contrappongono una letteratura di contestazione basata contemporaneamente sulla demistificazione dei valori letterari 'alti' e sulla proposizione di nuovi rovesciamenti di potere. Autori come Balestrini e Celati recuperano la valorizzazione del corpo e riaffermano la dicotomia tra cultura ufficiale e cultura popolare innestandola su quella, tracciata dal modernismo, tra oralità e scrittura. Per questo le loro opere degli anni Settanta sono una miscela originale di scritture legate a generi extra-romanzeschi della tradizione letteraria rinascimentale e settecentesca (farse, poemi orali, *Bildungsroman*) e tecniche tipicamente moderniste e avanguardistiche (*cut-up*, montaggio delle immagini di derivazione cinematografica, flussi di coscienza). Tale formula, rintracciabile già in opere moderniste come *Berlin Alexanderplatz* di Döblin e *Ulysses*, viene ripresa e applicata sistematicamente in questi anni con rinnovata consapevolezza, proprio

¹⁰³ RICCARDO CASTELLANA, *Lo spazio dei vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Carocci, Roma 2022, pp. 37-38, corsivi miei.

grazie alla ricezione delle varie teorie e correnti sin qui citate. Un testo come *Vogliamo tutto*, ha notato Beniamino Della Gala, presenta solo superficialmente aspetti legati al romanzo ottocentesco classico:

L'epopea che qui si vuole raccontare non è l'epopea borghese e, nondimeno, come suggeriva Jesi, infondere contenuti politici in delle forme borghesi (e dunque degenerate) significa non fare né buona letteratura né buona propaganda. Ecco allora il recupero dell'oralità nel mix delle registrazioni, ed ecco l'utilizzo della forma strofica delle lasse che rimanda all'epica medievale¹⁰⁴.

E d'altronde, come nota Walter Pedullà, l'intervento di Balestrini sul genere del romanzo di formazione ricalca, in realtà, il modello ascensionale della *Commedia* dantesca, rivendicato anche da Celati a proposito dei *Parlamenti buffi*¹⁰⁵. La presenza attiva e il dialogo continuo coi modelli tradizionali rinascimentali e settecenteschi è un fenomeno culturale tipicamente novecentesco. È soprattutto il Secolo dei Lumi a offrire un costante termine di paragone alla cultura novecentesca, perché difatti ha creato il mondo di quest'epoca: come ha notato Eric Hobsbawm, i due principali modelli economico-politici che si sono contesi l'egemonia nel XX secolo, capitalismo e comunismo, sono stati generati dalla fiducia nella razionalizzazione della società che caratterizzava l'epoca illuminista, e sono dunque interpretabili come conseguenze di *longue durée* della Rivoluzione francese¹⁰⁶. Nel Settecento, inoltre, il campo

¹⁰⁴ BENIAMINO DELLA GALA, *Una macchina mitologica del '68. Nanni Balestrini e il rituale della Grande Rivolta*, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna 2020, p. 184.

¹⁰⁵ Cfr. WALTER PEDULLÀ, *Nanni Balestrini a cavallo della contestazione*, in ID., *Il morbo di Basedow*, Lerici, Milano 1975; sui *Parlamenti buffi*, Celati ha dichiarato: «L'unico autore che riuscivo davvero a far mio era Dante, proprio perché potevo leggerlo a spizzichi e a bocconi... aiutato anche da fatto che mio padre, un artigiano con nessun tipo di studi alle spalle, recitava a memoria, chissà come, alcuni pezzi della Divina Commedia. Da qui l'idea, perseguita allora con arroganza giovanile, che l'unico modo di scrivere dovesse rispondere per forza a questa triplice scansione (inferno, purgatorio, paradiso). Proprio questo, in fondo, è il nucleo centrale delle tre diverse parti dei *Parlamenti buffi*. Ecco così in successione l'inferno del Guizzardi, istrione paranoico che attraversa in modo rocambolesco le infinite demenze della quotidianità; il purgatorio del piccolo Garibaldi, protagonista de *La banda dei sospiri*, che vive il suo approccio alla sessualità in una famiglia squinternata, concentrato di farneticazioni e infantilismi. E infine il *Lunario del paradiso*, storia di un viaggio d' iniziazione amorosa compiuto da un ragazzo perennemente oscillante tra l'ululato e la malinconia, prescelti a poli estremi del linguaggio: inarticolazione per carenza l'uno, ed espressione massima di una parola che, scavalcato il senso, finisce per farsi semplicemente canto, l'altra» (*Le virgole di Celati*, «La Repubblica», 11 novembre 1989).

¹⁰⁶ Hobsbawm sostiene questa tesi per spiegare la pur provvisoria alleanza fra le democrazie occidentali e l'Unione sovietica in funzione antifascista: «[Durante la Seconda guerra mondiale, ndr] la divisione fondamentale non era quella tra il capitalismo in quanto tale e la rivoluzione sociale comunista, ma era quella che separava due diverse famiglie ideologiche: da un lato i discendenti dell'illuminismo settecentesco e delle grandi rivoluzioni, compresa,

letterario assume definitivamente la fisionomia che ci è oggi familiare, con il predominio generale del romanzo e il primato della lirica in ambito poetico¹⁰⁷. Sulla stessa scia si muove Riccardo Donati, che nei *Veleni delle coscienze* ha analizzato appunto il rapporto fra gli autori del Novecento e quelli del XVIII secolo, individuando nello specifico una discontinuità tra gli intellettuali della generazione degli anni Venti (Calvino e Sciascia su tutti), più legati al Settecento illuminista e ‘progressista’, e quelli della generazione seguente, fra cui Celati, che invece guardano alla letteratura istrionica e satirica di quel secolo, e anzi elaborano una vera e propria linea letteraria che da quell’epoca arriva all’età della contestazione attraversando, fra gli altri, il modernismo joyciano. È quella che Donati stesso ha definito «strategia dell’irrisione»¹⁰⁸, incentrata sui concetti di apocalisse, disastro, crisi. Così, in presa diretta, Angelo Guglielmi definisce la comicità celatiana:

[...] la voce di una finzione che si forma e cresce terribile dietro la parete del mondo e quando arriva si abbatte creando una situazione di apocalisse permanente e istituzionalizza il disastro. Ecco la comicità è appunto la creazione artificiosa dell’apocalisse strappata alla sua natura di accadimento miracoloso e affermata come funzione della ragione¹⁰⁹.

Il «disastro istituzionalizzato» e l’«apocalisse permanente» sono concetti che rimandano più generalmente a quello di crisi. Abbiamo visto come, pochi anni prima, Frank Kermode legasse a doppio filo il tema apocalittico-critico alle persistenze moderniste degli anni Sessanta. Celati, in particolare, iscrive la questione in un filone che parte dal Settecento inglese e giunge, per l’appunto, a Joyce: la testimonianza più importante in questo senso è il testo *Swift, l’antenato*¹¹⁰; ciò che unisce le due epoche è proprio la volontà di mettere in crisi il lettore inscenando la crisi del linguaggio: un nocciolo teorico da cui si diramano i vari esperimenti letterari del modernismo popolare, dall’oralità collettiva di Balestrini alla comicità corporale

ovviamente, la Rivoluzione russa; dall’altro, i suoi oppositori» (ERIC HOBSBAWM, *Il secolo breve*, Rizzoli, Milano 1995, p. 175).

¹⁰⁷ Sui rapporti tra la formazione delle società moderne e i generi letterari, in particolare nell’ambito inglese, vedi l’ottimo RICCARDO CAPOFERRO, *Novel. La genesi del romanzo moderno nell’Inghilterra del Settecento*, Carocci, Roma 2017; sulla lirica, è ormai un classico GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2005.

¹⁰⁸ Cfr. RICCARDO DONATI, *I veleni delle coscienze. Letture novecentesche del secolo dei lumi*, Bulzoni, Roma 2010, p. 128.

¹⁰⁹ ANGELO GUGLIELMI, *La letteratura del risparmio*, Bompiani, Milano 1973, p. 51.

¹¹⁰ Cfr. infra cap. 1, par. 5.

celatiana, fino alla satira di Vassalli¹¹¹. Se l'interesse interdisciplinare nasce nelle riflessioni pubblicate su «il Verri», questa riscoperta della satira settecentesca ha invece nel «Caffè satirico e letterario», nota rivista degli anni Sessanta, la sua sede privilegiata. E d'altronde, la letteratura comincia ad avere effetto dirompente a livello sociale quando si diffonde fra vari strati sociali e proprio in virtù della sua capacità di suscitare scandalo¹¹², ovvero quando si verifica un'estensione del dicibile letterario. L'idea della letteratura come accatastamento di linguaggi differenti sta particolarmente a cuore a molti di questi autori, che siano essi neoavanguardisti o no: Francesco Leonetti, in libri come *Fumo, fuoco e dispetto*, *Conoscenza per errore* e *L'incompleto*, tutti pubblicati fra il 1961 e il 1964, mette in scena il *topos* tipicamente modernista dell'eroe in crisi di fronte al caos del mondo¹¹³, ma compie ciò destrutturando la forma-romanzo a livello sintattico tramite l'accumulazione di fraseggi e riflessioni di natura disparata, legati a campi del sapere diversi. Tale apertura linguistica consente, fra l'altro, di interpretare le tesi sostenute da Celati nel saggio, eponimo, che apre *Finzioni occidentali* proprio come un'estensione di quelle molto celebri di Ian Watt nelle *Origini del romanzo borghese*: contro la cultura 'monolingvistica' del romanzo classico, la cultura del romanzo 'popolare' d'ascendenza rabelaisiana e swiftiana, in funzione – variamente gradata – di offerta di una cultura alternativa, contestataria o apertamente sovversiva.

Una tale carica di rinnovamento eversivo è raddoppiata dall'attenzione all'intermedialità della letteratura, che ha il suo corrispettivo in una forte critica del meccanismo industriale dell'editoria e – talvolta – nella fuoriuscita da tale sistema. L'attenzione di Celati verso le arti delle immagini è notissima¹¹⁴; Nanni Balestrini riflette molto sulla forma cinematografica e musicale. Questi interessi sono resi spendibili sul piano linguistico-letterario dall'adozione delle tecniche moderniste e d'avanguardia del primo Novecento. Il modernismo rappresenta «la rottura dell'unità di pensiero – la liquidazione delle forme dogmatiche, delle ideologie a

¹¹¹ Cfr. BENIAMINO DELLA GALA, *Dopo il carnevale. Corpo e linguaggio in una trilogia comica di Sebastiano Vassalli*, Pendragon, Bologna 2021.

¹¹² Il tema è vastissimo, dato che intreccia diverse questioni. Un testo classico in questo senso è ROBERT DARNTON, *Libri proibiti. Pornografia, satira e utopia all'origine della Rivoluzione francese*, Mondadori, Milano 1997; all'origine di ciò vi è tuttavia con sicurezza la nascita dell'«illusionismo romanzesco»: su questo, vedi ALBERT THIBAUDET, *Il lettore di romanzi*, a cura di F. Bertoni, Liguori Editore, Napoli 2000 [1925]; LINA BOLZONI, *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*, Einaudi, Torino 2019; STEFANO CALABRESE, Wertherfieber, bovarismo e altre patologie della lettura romanzesca, in FRANCO MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, vol. 1 *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 567-600.

¹¹³ Cfr. VINCENZINA LEVATO, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la Neoavanguardia (1955-1965)*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz) 2002.

¹¹⁴ Cfr. infra, cap. 2.

schemi fissi», noterà Celati¹¹⁵: per questo, nelle sue pagine come in quelle degli altri autori qui fugacemente convocati, si alternano mimesi del basso parlato, *cut-up*, flussi di coscienza, *détournement* e numerose altre tecniche dal marchio inconfondibilmente primonovecentesco.

L'accumulo di tutti questi linguaggi e di tutte queste tecniche, sia esso in funzione parodica o satirica, d'invettiva o epica (i principali registri utilizzati da questi scrittori), dà la misura della sfida concettuale che viene raccolta in quest'epoca. Per quanto riguarda più propriamente Celati, oltre all'interesse verso l'anglistica, novecentesca come settecentesca, tutto ciò deriva dalla passione per la nascente linguistica¹¹⁶, a cui si accompagnano, negli anni Sessanta, le letture del già citato Bachtin, di Frye (*Anatomia della critica*) e della *Logica del senso* di Deleuze. Questi sono i tre testi su cui si impernia la riflessione di Celati attorno al riutilizzo del modernismo e delle forme tradizionali, perché contribuiscono a far confluire nel suo pensiero tre aspetti: che la letteratura, in specie quella comica, abbia un potere sovversivo e anti-dogmatico di natura contestataria (Bachtin); che essa svolga una funzione antropologica e che con quegli strumenti possa essere studiata (Frye); che la sovversione avvenga tramite pratiche stranianti di destrutturazione del senso comune a livello linguistico (Deleuze). A queste riflessioni Celati si indirizza dopo l'intenso studio di Joyce, il cui *Ulisse* offre in effetti agganci alle idee specialmente di Bachtin e Deleuze¹¹⁷.

Abbiamo fin qui delineato, si spera efficacemente, diverse questioni, partendo dal posizionamento critico nei confronti del modernismo classico, sia contemporaneo che risalente agli anni Cinquanta e Sessanta; abbiamo esaminato poi le categorie di neomodernismo e tardo modernismo e infine individuato un'area di confine tra la cultura neomodernista e quella neoavanguardistica, il modernismo popolare; abbiamo passato in rassegna, sia pur brevemente, i suoi principali punti di riferimento teorici e applicativi, le ricezioni culturali di cui si è resa protagonista e i legami con il contesto storico-sociale dell'epoca. Procederemo ora ad esaminare più nello specifico gli autori su cui questa tesi si

¹¹⁵ Cfr. cap. 1, par. 5.

¹¹⁶ Cfr. infra cap. 1, par. 5.

¹¹⁷ Ovviamente, il principale testo celatiano in cui si fa riferimento a tutto ciò, o per meglio dire il testo che fa da esito a questo sottobosco teorico è *Finzioni occidentali* (da cui però sono significativamente espulsi, salvo sporadici riferimenti, Joyce e Swift). Un lavoro di ricostruzione dell'evoluzione teorica di Celati dalla tesi di laurea su Joyce a questo libro è ancora tutto da fare, sebbene un tentativo preliminare, incentrato sulla questione del riso e del comico, sia stato operato da Andrea Cortellessa (cfr. cap. 1, par. 5). Rovescio dialogico, sul piano del dibattito critico privato, di queste questioni è costituito dai materiali preparatori alla rivista «Ali Babà», progettata in quegli anni con Calvino e Carlo Ginzburg.

incentra, ovvero Celati e Joyce: si delineerà la ricezione di Joyce da parte del Gruppo 63, per dimostrare l'estraneità dei suoi membri di spicco all'area verso cui si indirizza Celati, e le particolari riflessioni dell'autore di *Comiche* sul grande scrittore irlandese.

3. La ricezione di Joyce in Italia negli anni Sessanta: il Gruppo 63¹¹⁸

3.1 La barriera del naturalismo di Renato Barilli

Esplorando la bibliografia sul Gruppo 63, e consultando le antologie che ad essa sono dedicate, è possibile notare un fenomeno particolare: sebbene si rimarchi spesso l'importanza del Gruppo 63 nella diffusione di autori e correnti stranieri in Italia, spesso tali influenze vengono registrate in modo non troppo approfondito; un po' più di spazio è dedicato allo studio dei rapporti fra il Gruppo 63 e la coeva stagione del *Nouveau Roman* francese, ma per quanto riguarda i grandi autori di inizio Novecento, a partire dalla triade Kafka-Joyce-Proust, la nozione è espressa come data, senza entrare nello specifico. Il motivo è facilmente intuibile: trattandosi, per l'appunto, di un'avanguardia, i membri del gruppo, quando sono chiamati a rievocare gli anni di più intensa attività, preferiscono giustamente insistere su quanto di nuovo essi hanno proposto e immesso nella letteratura italiana con le proprie opere. Ciononostante, la vocazione internazionale del Gruppo 63 è stata ostentata molto spesso: andando oltre l'ormai proverbiale gita a Chiasso arbasiniana, tutti gli esponenti del Gruppo hanno a cuore, nei loro scritti più tardivi, di evidenziare come abbiano contribuito a una sprovincializzazione della cultura italiana, e illustrano come nei loro percorsi si siano aperti alle influenze estere. Tale apertura andava in due direzioni: da un lato, essi prendevano a modello esperienze straniere contemporanee (si pensi a come abbiano importato in Italia il *modus operandi* del Gruppo 47 tedesco, basato su riunioni annuali; o alla vicinanza con il gruppo brasiliano *Noigandros*, o ancora ai fitti rapporti con la francese «Tel Quel»); dall'altro, essi rileggevano la modernità europea di inizio Novecento: da qui, nasce l'equivoco che differenzia la Neoavanguardia dalle avanguardie storiche, notato da Donnarumma:

L'altro e maggiore paradosso è che la neoavanguardia è anche erede di Eliot e Pound: questo la rende oggettivamente più vicina ai poeti italiani degli anni Sessanta, di quanto l'avanguardia storica non fosse al modernismo storico. Anche per questo Sanguineti ha con la tradizione un atteggiamento non solo di rifiuto, e neppure solo parodico; oppure

¹¹⁸ Questo paragrafo è stato pubblicato come saggio col titolo «Una temibile tentazione»: *Joyce nel dibattito sul romanzo del Gruppo 63*, in TORTORA, VOLPONE (a cura di), *La funzione Joyce nel romanzo italiano*, cit., pp. 227-250.

alcune figure più autonome, come Amelia Rosselli, riscuotono l'apprezzamento di Pasolini, Zanzotto o Giudici, e possono essere lette come prossime più a una logica neomodernista che di neoavanguardia¹¹⁹.

Certamente, dal momento che la produzione neoavanguardista è più copiosa e precoce in poesia che non in prosa, Donnarumma non poteva che fare i nomi di Eliot e Pound; eppure, il dibattito critico che poco dopo la nascita del Gruppo porterà al celeberrimo convegno palermitano sul romanzo sperimentale poggiava già su basi teoriche alquanto solide: dall'attenzione al *Nouveau Roman* a quella per l'opera di Beckett, passando per le prime traduzioni integrali di Joyce, che si erano effettuate proprio in quegli anni; Eco e Barilli avevano già pubblicato rispettivamente *Opera aperta* e *La barriera del naturalismo*, due fra i testi teorici più rilevanti della Neoavanguardia. L'opera di Joyce è stata analizzata a fondo dal punto di vista teorico dagli intellettuali del Gruppo 63, tuttavia essa non ha poi offerto strumenti riutilizzati dai neoavanguardisti nei suoi romanzi.

Nonostante si sia dovuto attendere quasi quarant'anni per la traduzione integrale del suo libro più famoso, la ricezione italiana di Joyce ha una storia decisamente lunga: è la grande complessità della sua opera a renderlo una sorta di vessillo da assoldare alle varie cause letterarie, talvolta esplicitamente, talvolta in modo più sottile¹²⁰. Ovviamente, un salto di qualità nella ricezione di Joyce avviene proprio negli anni Sessanta, in concomitanza con la prima traduzione dell'*Ulisse*. Nel commentarla, Pier Paolo Pasolini aveva indicato prima in Gadda il corrispettivo italiano di Joyce, e poi aveva inserito sé stesso in quella linea di ricerca linguistica:

Con *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* [...] io mi sono messo sulla linea di Verga, di Joyce e di Gadda e questo mi è costato un tremendo sforzo linguistico. [...] Mimare il linguaggio interiore di una persona è di una difficoltà atroce, aumentata dal fatto che nel mio caso [...] la mia persona parlava e pensava in dialetto. Bisognava scendere al suo livello linguistico, usando direttamente il dialetto nei discorsi diretti, e usando una difficile

¹¹⁹ RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 36.

¹²⁰ Cfr. GIOVANNI CIANCI, *La fortuna di Joyce in Italia: saggio e bibliografia (1971-1972)*, Adriatica, Bari 1974.

contaminazione linguistica nel discorso indiretto: cioè in tutta la parte narrativa, poiché il mondo è sempre come visto dal personaggio¹²¹.

Per Pasolini, dunque, il nodo centrale dell'opera di Joyce è proprio quello linguistico, o più precisamente quello della mimesi linguistica: se è vero che i diciotto capitoli che compongono *l'Ulisse* sono un vero e proprio *tour de force* stilistico, in cui Joyce padroneggia con maestria un gran numero di stili e toni diversi, Pasolini sembra completamente tralasciare l'aspetto riguardante la struttura del romanzo, e ciò che di 'nuovo' tale struttura ha portato nella storia del romanzo. Proprio in avversione a Pasolini, la subordinazione della questione linguistica a quella epistemologica è il tasto su cui più batte Renato Barilli: basti leggere il giudizio su Bassani:

...per quanto riguarda Bassani, la parità di grado tra l'«io» e i suoi comprimari si risolve, di fatto, in un comune scadimento, in uno stato di obnubilamento percettivo: in luogo di esaltarsi a vicenda, di stimolarsi ad acuire i propri strumenti percettivi, i due momenti si adeguano a un corpo di pesanti convenzioni e limitazioni. [...] Ovvero, lo strumento epistemologico viene meno proprio nel momento in cui invece dovrebbe entrare in azione¹²².

Il giudizio barilliano su Bassani si inserisce nella più ampia polemica della Neoavanguardia contro la narrativa italiana di quegli anni. Importante, in questo senso, l'inchiesta condotta sul «Verri» nel 1960¹²³, in cui il nome di Joyce ricorre spesso. Nel suo intervento *La narrativa italiana contemporanea*, ad esempio, Angelo Guglielmi utilizza Joyce come pietra di paragone per una letteratura che riconosca la complessità del reale senza preconcetti¹²⁴, anticipando la sua futura posizione riguardo al rapporto tra avanguardia e ideologia; Bàrberi Squarotti lamenta che la rivoluzione joyciana non è stata assimilata, bensì scavalcata, a causa del provincialismo della cultura italiana¹²⁵. Significativa la posizione di Luigi Gozzi¹²⁶, che lo

¹²¹ PIER PAOLO PASOLINI, s. t., in «Vie Nuove», 3 dicembre 1960, n. 48.

¹²² RENATO BARILLI, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, Il Mulino, Bologna 1995, pp. 91-92.

¹²³ Cfr. «il Verri», n. 1, IV (1960).

¹²⁴ ANGELO GUGLIELMI, *La narrativa italiana contemporanea*, in *ivi*, pp. 14-27.

¹²⁵ GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Dopo che è sorta l'alba*, in *ivi*, pp. 28-56.

¹²⁶ Cfr. LUIGI GOZZI, intervento in *Inchiesta sulle nuove tecniche narrative*, in *ivi*, pp. 76-79.

interpreta mediando la sua posizione da Robbe-Grillet, e rileva che Joyce è stato uno sperimentatore isolato che ha posto la tecnica come questione centrale dell'essere scrittore. Gozzi identifica in modo molto corretto l'isolamento di Joyce, tema che verrà spesso frainteso: a Palermo, nel 1965, Joyce verrà definito a più riprese come autore d'avanguardia, e questo è uno dei grandi fraintendimenti della sua figura da parte del Gruppo 63. Al di là di questa inchiesta del 1960, se si scorrono i titoli del «Verri» è possibile notare come la lettura di Joyce si inserisca nel più ampio avvicinamento della Neoavanguardia alla questione del romanzo; al tempo stesso essi rigettano Joyce come modello, da un lato sentendosi in modo evidente più affini al *Nouveau Roman*, dall'altro ritenendo forse ormai l'irlandese come esponente di un atteggiamento superato. Lo si vedrà bene nello snodarsi del dibattito sul romanzo di Palermo. Tornando però a Barilli, ecco invece il suo giudizio su Gadda:

Nel suo caso l'autore non si limita a essere onnisciente, ma si arma di una copiosa e ostentata letterarietà, che scarica sulle spalle dei poveri soggetti popolari. O, se al contrario, ne adotta le parlate dialettali, non sembra proprio che lo faccia in un intento democratico, ma al contrario, come è nelle abitudini del signore in villa, allo scopo di parodiare, di fare il verso ai poveri sottoposti, di indossarne per un attimo le vesti fruste, salvo poi a dismetterle e a purificarsi con un bagno riparatore, tornando cioè a indossare panni curiali, o quanto meno di corretta preparazione tecnica¹²⁷.

Il giudizio su Gadda è importante, perché si discosta da quello pasoliniano e assume alla causa neoavanguardista lo scrittore lombardo¹²⁸. I giudizi su questi autori sono ulteriormente rilevanti perché riguardano due scrittori che, se teniamo conto dell'operazione artistica di Joyce, ne rappresentano o una forma antitetica (Bassani) o formalmente più vicina (Gadda). D'altra parte, ci permettono anche di capire in che modo Barilli guardava alla letteratura: cioè come a uno strumento epistemologico da usare in tutto il suo potenziale, superando il neorealismo. Per questo, ne *La barriera del naturalismo*, egli reputa gli autori di inizio

¹²⁷ BARILLI, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 99.

¹²⁸ Nel 1964, l'anno dopo la pubblicazione de *La cognizione del dolore* da Einaudi, Barilli scrisse un saggio su Gadda per «Marcatré», dove tra le altre cose leggiamo: «considera col massimo sospetto quella che pure è da ritenersi come una delle strutture più profonde del naturalismo: la distanza fra il piano alto dell'osservatore e quello basso dei personaggi. Egli ha ben compreso che qui forse è il cuore di quella poetica, e escogita ogni arma possibile per recar offesa a questo ganglio vitale, per violarlo e metterlo fuori gioco» (RENATO BARILLI, *Gadda e la fine del naturalismo*, in «Marcatré», nn. 6-7, maggio-giugno 1964, p. 56).

Novecento i cominciatori di un'opera di vitale rinnovamento della forma letteraria; a tale rivoluzione attribuisce un'importanza capitale, ancora attiva ai giorni in cui scrive:

Autori come Pirandello e Proust e Joyce tengono ancora largamente il campo, non sono sorti altri romanzieri che ne possano seriamente minacciare il prestigio. Quel che porta molti critici e lettori a disconoscere questa loro preminenza, a osteggiarla anzi con tutte le forze, è il fatto che le loro opere rappresentano un mondo così precario, così incrinato, sono improntate a un tono così «pessimistico» [...]. Ma si tratta di un errore di ottica, derivante dal fatto che non si considerano le opere letterarie con le lenti che loro competono. Non è vero che la «visione del mondo» di cui un Pirandello, un Joyce, un Proust danno testimonianza nei loro monumenti narrativi sia nel suo complesso negativa, distruttiva. [...] Nei suoi esiti epistemologici, psicologici, antropologici essa al contrario gode della positività che è propria di tutti i metodi che portano avanti le scienze consentendo loro di superare certe *impasses* che le avevano attardate, e di risolvere nuovi problemi¹²⁹.

Tale «visione del mondo» è

...la rottura delle abitudini di superficie, provocata dall'accidente inaspettato, [che] porta soprattutto a sospendere i criteri economici che raccomandano di prestar attenzione solo a ciò che conta, che influisce concretamente sulla vita. È, bergsonianamente, il momento della memoria pura, del contatto assoluto con le cose, nel loro «in sé», al di là di schemi e concetti pratici¹³⁰.

Secondo Barilli, il giudizio sulla «negatività» dei personaggi di quest'epoca letteraria viene dal fraintendimento interpretativo che porta a valutare le narrazioni in questione, tra cui quelle

¹²⁹ RENATO BARILLI, *La barriera del naturalismo*, Mursia, Milano 1980, pp. 36-37. Si noti che anni dopo anche Nanni Balestrini userà toni simili per evidenziare l'importanza delle novità di quegli autori: «quella di primo Novecento è stata una rivoluzione di tale intensità che è ancora ben lontana dall'essere stata completamente assorbita» (Nanni Balestrini in conversazione con Andrea Cortellessa, in NANNI BALESTRINI (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Seguito da Col senno di poi*, L'orma editore, Roma 2013, p. 205).

¹³⁰ BARILLI, *La barriera del naturalismo*, cit., p. 56.

di Joyce, come semplice rispecchiamento della «malattia del secolo», e a non ritenerle quel che sono: un'esplorazione delle possibilità di rapporto tra l'uomo e il mondo:

È la *Weltanschauung* che condusse un'aspra critica al positivismo e al naturalismo, rivendicando la libertà della condotta umana, la possibilità che essa si sottragga alle pressioni deterministiche, che eserciti ampie facoltà di progettazione e di ipotesi nei confronti del modo, dei dati materiali. Un atteggiamento, questo, che in epistemologia, in psicologia, in antropologia, in etica è suscettibile di dare risultati molto fecondi. Non ci si lasci dunque frastornare dal fatto che, quando questa stessa concezione si incarni in una creatura romanzesca, ne sembri scaturire una casistica nera, assai poco raccomandabile¹³¹.

Così, Barilli arriva a sostenere l'importanza della «rivoluzione» operata da questi autori¹³² e confuta il noto giudizio di Lukács riguardo al problema del tipico, che secondo il filosofo ungherese manca nei romanzi di questi scrittori¹³³. Si può notare come finora, in questo saggio così importante, il nome di Joyce, pur apparendo in diverse occasioni, non sia mai in realtà al centro di una riflessione legata alla sua opera specifica, ma sia semplicemente accomunato ad altri autori. È quando passa all'analisi degli strumenti di ricerca letteraria inventati in quest'epoca che adopera più esplicitamente Joyce come esempio: così, ad esempio, sullo *stream of consciousness*:

Quando Joyce costruisce lo *stream of consciousness* rifiuta sì certi criteri selettivi e tipicizzanti, ma per seguirne altri, che gli consentano di riscattare tutto un complesso di percezioni, di reminiscenze, di associazioni, di presenze che prima venivano scartate, escluse dall'economia più consueta del romanzo quale era andata determinandosi fino a tutto l'Ottocento¹³⁴.

¹³¹ Ivi, pp. 80-81.

¹³² «fu l'ondata eroica di Pirandello, Svevo, Joyce, ecc.: eroica, in quanto spettò ad essa il compito di rompere nel modo più energico con il naturalismo, con cui oltretutto quegli autori avevano avuto spesso rapporti di frequentazione, di discepolato, agli inizi della loro carriera; cosicché dovettero passare attraverso una dolorosa fase di lacerazione da una matrice culturale in parte accettata. Si sa che l'epicentro delle rivoluzioni, il loro momento di maggior violenza è assai prossimo agli inizi» (ivi, p. 84).

¹³³ «Non è vero che Proust, Joyce ecc. falliscano nel raggiungimento del tipico. Essi piuttosto rifiutano di seguire certi criteri di tipizzazione fatti ormai convenzionali e quindi privati di ogni efficacia» (ivi, p. 157).

¹³⁴ Ivi, p. 159.

Barilli insiste ancora sul carattere di novità portato da Joyce (e dagli altri autori), pur non essendo questi un vero e proprio avanguardista, anche se poi segue Lukács nel definirli «autori d'avanguardia»; è a loro che, ancora, si deve guardare, anche all'altezza degli anni Sessanta:

Abbiamo di fronte a noi un formidabile complesso di opere e di autori; per restare nell'ambito della narrativa, si dovranno subito elencare i vari Joyce, Proust, Musil, Broch, Pirandello..., una litania divenuta ormai convenzionale, ma che pure non può essere in alcun modo elusa: è nei loro confronti che oggi più che mai la letteratura, intesa come ambito specifico di ricerca, ha da fare le sue prove, mostrare l'efficacia dei propri strumenti¹³⁵.

Ecco: Joyce, assieme agli altri, fornisce l'esempio di un *modus operandi*, una modalità d'uso della letteratura che è ancora tutta da verificare: è, insomma, un banco di prova.

3.2 *Opera aperta* di Eco

Il vero testo teorico della Neoavanguardia in cui Joyce gioca un ruolo preponderante è il celeberrimo *Opera aperta* di Umberto Eco, nella cui prima edizione era contenuta una parte interamente dedicata a Joyce e allo studio delle sue poetiche¹³⁶. Il libro, alla sua uscita, godette di un immediato successo critico, scatenando un dibattito piuttosto intenso. I temi toccati da Eco, infatti, erano nevralgici per la cultura degli anni Sessanta, e anche per quel settore avanguardista che s'era rinfocolato negli anni che precedevano *Opera aperta*, dalla pubblicazione di *Laborintus* all'apparizione dei Novissimi; non a caso, pochissimo tempo dopo, si sarebbe formato il Gruppo 63. Glauco Cambon (attento studioso di Joyce) sottolinea l'importanza dell'esempio dell'irlandese per il discorso di Eco:

¹³⁵ Ivi, p. 181.

¹³⁶ Questa seconda parte sarebbe poi apparsa come libro a sé stante nel 1966, col titolo, appunto, de *Le poetiche di Joyce*: pur essendo un testo fondamentale (non solo in ambito italiano) per entrare nel mondo joyciano, il suo iniziale inserimento in *Opera aperta* contribuisce a dare a quest'ultimo un carattere più militante, data anche l'importanza del testo per il dibattito critico degli anni Sessanta.

...la tensione dell'esigenza architettonica o "classica" e di quella dissolvitrice o "informale" è proprio al centro dell'opera di Joyce, e ravvisandovi un paradigma esemplare della situazione in cui versa l'arte contemporanea da qualche decennio a questa parte, Umberto Eco ha semplicemente additato una lampante verità¹³⁷.

Ora, data la rilevanza della seconda parte di *Opera aperta*, quella su Joyce, si può affermare che è il momento in cui le questioni teoriche sollevate dalla neoavanguardia e l'opera dell'irlandese hanno avuto l'incontro teorico più fertile. Fin dall'introduzione di quella prima edizione, infatti, Eco sottolinea il carattere di *exemplum* della vicenda artistica di Joyce per il discorso più generale sull'arte che intende fare:

Ma per rapportare più decisamente e più concretamente i problemi dibattuti a una esperienza particolare, [...] abbiamo dedicato molte pagine allo studio delle poetiche di Joyce, allo sviluppo di una formazione culturale ed artistica che ha preso le mosse dal Medioevo di San Tommaso per arrivare alla configurazione di un mondo che, accettabile o meno che sia, è quello in cui viviamo¹³⁸.

La carriera di Joyce è esemplare per il discorso di Eco innanzitutto perché la sua formazione culturale è iscritta nei suoi stessi libri:

Occorrerà dunque chiedersi se tutto l'opus jocyano non possa essere visto come la storia genetica di una poetica, anzi, la storia dialettica di varie poetiche opposte e complementari: e se qui dunque non si trovi dispiegata la storia delle poetiche contemporanee in un gioco di opposizioni e implicanze continue¹³⁹.

¹³⁷ GLAUCO CAMBON, recensione a *Opera aperta*, in «Fiera letteraria», 16 settembre 1962.

¹³⁸ UMBERTO ECO, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962, p. 10.

¹³⁹ Ivi, p. 218.

Questo «gioco di opposizioni» si situa proprio sul crinale tra il dissolvimento del vecchio ordine simbolico-estetico premoderno e l'instaurazione del nuovo regime culturale della modernità:

Questa linea la vorremmo identificare nella opposizione tra una concezione classica della forma e l'esigenza di una formulazione più duttile e "aperta" dell'opera e del mondo, in una dialettica dell'ordine e dell'avventura, in un contrasto tra il mondo delle *summae* medievali e quello della scienza e delle filosofie contemporanee [...]. Nell'opera di Joyce si consuma in fondo la crisi tardomedievale della scolastica e prende forma la nascita di un nuovo cosmo¹⁴⁰.

Tra le righe, si può scorgere il motivo per cui è proprio Eco l'esponente del Gruppo 63 a prestare la maggior attenzione a Joyce: perché in lui ritrova la sua stessa formazione, a partire appunto dal comune interesse per l'estetica e per la filosofia medievale¹⁴¹. Al tempo stesso, Eco avverte il problema della rappresentazione e della conoscibilità del mondo come centrale, e come tale crede di riconoscerlo in Joyce:

Diremo che la storia della cultura moderna altro non è stata che l'opposizione continua tra l'esigenza di un ordine e il bisogno di individuare nel mondo una forma mutevole, aperta all'avventura, permeata di possibilità [...]. Di questo travaglio non potremmo trovare un'immagine più viva di quella che troviamo nell'intero sviluppo artistico di Joyce [...]: dall'universo ordinato della *Summa*, che gli era stato proposto nell'infanzia e nell'adolescenza, all'universo quale si dispiega nel *Finnegans Wake*, un universo aperto, in continua espansione e proliferazione [...]¹⁴².

¹⁴⁰ Ivi, p. 221.

¹⁴¹ D'altronde, Sanguineti noterà (con una punta di perfida ironia): «Però bisogna sapere che il suo [di Eco, ndr] interesse per Joyce nasce perché lì si pone tutto il problema dell'estetica di San Tommaso, a partire da quel libro che chiamiamo Dedalus. Eco è un tomista, e un responsabile ufficiale dell'azione cattolica. Questo alle radici. E non cesserà mai di esserlo, almeno nel profondo» (ANTONIO GNOLI, EDOARDO SANGUINETI, *Sanguineti's song: conversazioni immorali*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 160).

¹⁴² Ivi, p. 228.

Sono proprio i comuni riferimenti alla filosofia estetica medievale (in particolare a San Tommaso) che danno a Eco un vantaggio interpretativo rispetto agli altri membri del Gruppo 63. Lo si nota ad esempio in questo passo sull'epifania:

...non si tratta di un disvelarsi della cosa nella sua essenza oggettiva (*quidditas*), ma il disvelarsi di ciò che la cosa vale in quel momento, per noi: ed è il valore conferito in quel momento alla cosa che *fa* effettivamente la cosa. L'epifania conferisce alla cosa un valore che prima di incontrarsi con lo sguardo dell'artista essa non aveva. Sotto questo aspetto la dottrina delle epifanie e della *radiance* si trova nettamente all'opposto della dottrina tomista della *claritas*: in San Tommaso un arrendersi all'oggetto e al suo splendore, in Joyce uno sradicare l'oggetto dal suo contesto abituale, un assoggettarlo a nuove condizioni ed un conferirgli nuovo splendore e valore per grazia di visione creatrice¹⁴³.

È proprio in questa visione così profonda del rapporto tra Joyce e la modernità e Joyce e la cultura premoderna che Eco supera le analisi degli altri teorici della Neoavanguardia: perché, se da un lato è evidente che il legame di Eco con Joyce va al di là del mero caso di studio, e si trasforma in un legame quasi viscerale tra il critico e l'autore¹⁴⁴, dall'altro è l'unico, tra gli scrittori del Gruppo 63, ad aver intuito che la vicenda letteraria di Joyce è davvero esemplare nella lettura del passaggio alla modernità¹⁴⁵, il quale passaggio, agli occhi dei neoavanguardisti, sembrava ripetersi con forme simili negli anni Cinquanta italiani. E tale vicenda risulta esemplare proprio perché Joyce, pur partendo, come sappiamo, da una profonda conoscenza della letteratura romanzesca 'ben fatta', mina alla base il rapporto tra realtà e artefatto letterario: in ciò ponendosi al crocevia di alcune tra le più rilevanti esperienze estetiche moderne:

¹⁴³ Ivi, p. 258.

¹⁴⁴ Tanto che, in alcune recensioni a *Opera aperta*, si è scritto che Eco non si limita a ricostruire la formazione culturale di Joyce, ma fa pure i conti con la propria: Eco, cioè, si rispecchia in Joyce, e soprattutto nella sua *forma mentis*.

¹⁴⁵ Così Eco conclude la ricognizione della carriera joyciana sino al *Portrait*: «l'estetica dei primi due libri rimane esemplare sotto un altro aspetto, per il fatto cioè che in essa si propone in tutta la sua portata quel conflitto [...] dell'ordine tradizionale e della nuova visione del mondo, il conflitto dell'artista che tenta di dare forma al caos in cui si muove e si ritrova sempre tra le mani gli strumenti dell'Ordine vecchio» (ivi, p. 263).

Il monologo interiore registra effettivamente *tutto* il flusso coscienziale del personaggio, ma solo se si accetta la riduzione del vero e del verificabile a ciò che è detto dall'artista, presupponendo quindi la riduzione dell'universo reale all'opera. Convenzione narrativa, questa, essenziale per comprendere i termini di una poetica joyciana: la quale, proprio nel momento in cui assume una tecnica che ha tutte le apparenze della più decisa riduzione naturalistica e realistica, attua una identificazione vita-linguaggio che deriva dalle poetiche simboliste; e pretende di esaurire l'universo sperimentabile nell'ambito verbale di una immensa enciclopedia con un gusto della riduzione del mondo alla summa che è ancora e inequivocabilmente medievale¹⁴⁶.

Infatti, sebbene a livello microtestuale la prosa dell'*Ulisse* può apparire come una perfetta riproduzione del caos del mondo moderno (e della percezione che di tale caos l'uomo contemporaneo ha¹⁴⁷), è a livello macrotestuale che il romanzo su Bloom si rivela un'opera incredibilmente simmetrica, ancora 'medievale':

...ogni capitolo corrisponde a un episodio dell'Odissea, ad ogni capitolo corrisponde un'ora del giorno, un organo del corpo, un'arte, un colore, una figura simbolica e l'uso di una determinata tecnica stilistica; i primi tre capitoli sono dedicati a Stephen, i dodici centrali a Bloom, gli ultimi tre all'incontro Stephen-Bloom che accenna a diventare più stretto e definitivo grazie al capitolo ultimo, dominato da Molly [...]. Joyce rifiuta la sostanza dell'*ordo* scolastico e accetta il caos del mondo contemporaneo ma tenta di ridurne le aporie incasellandolo proprio nelle forme dell'*ordo* posto in dubbio¹⁴⁸.

È con il *Finnegans Wake* che Joyce supera queste aporie, creando l'esemplare più rilevante di opera aperta che Eco abbia trovato: e nel far questo, il mondo viene a coincidere con l'operazione linguistica del romanzo: l'autore crea attraverso le parole, creando letteralmente le parole:

¹⁴⁶ Ivi, p. 280.

¹⁴⁷ Cfr. FRANCO MORETTI, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994.

¹⁴⁸ Ivi, pp. 288-289.

...sollecitato dalle pagine sul valore creativo del linguaggio, assimila la creazione naturale alla creazione culturale dell'umanità, identifica il reale con il "pronunciato", il dato di natura con il prodotto di cultura (infine, il *verum* con il *factum*) e riconosce il mondo solo in quella dialettica dei tropi e delle metafore, e solo attraverso di esse, individuando, come già aveva fatto nello *Ulysses*, la presenza delle "cose insensate", conferisce ad esse "senso e passione"¹⁴⁹.

Nella creazione di questo mondo, attraverso la tecnica del *calembour*, sotto l'influenza della triade Cusano-Bruno-Vico, Joyce crea un universo che, seppur infinitamente interpretabile, è comunque conoscibile dall'uomo, in quanto prodotto dal linguaggio:

Pare insomma che Joyce, con una decisione che non si sa se definire religiosa o sarcastica, ci voglia dire: voi avvertite che la forma dell'universo è mutata, ma non sapete più comprenderla, e neppure io; voi avvertite che in questo mondo non potreste più muovervi secondo i criteri millenari consacrati da tutta una cultura, ed è quello che ho avvertito io stesso. Ebbene, io vi restituisco un *Ersatz* del mondo, altrimenti divino, eterno e incomprensibile, un "whorled without aimed", un mondo senza fine e un gorgo ("whirl") senza scopo; ma almeno è cosa nostra, è stabilito nell'ordine umano del linguaggio, non nell'ordine incomprensibile degli eventi cosmici, e in quest'ambito possiamo affrontarlo e comprenderlo¹⁵⁰.

La straordinarietà dell'operazione del *Finnegans Wake* suscita in Eco grande ammirazione, che traspare in queste pagine. Ciò non impedisce però allo studioso di nutrire dubbi sulla validità del monumento joyciano, da intendere non tanto sul piano del valore artistico dell'opera (che non è in discussione), quanto su quello della sua 'servibilità' per una nuova letteratura:

...occorre però chiedersi se il modello che Joyce ha elaborato è un modello comprensibile per noi o se oppure egli, nell'elaborarlo, abbia precorso di tanto le nostre possibilità di discorso che il modello risulti, più che inutile, pericoloso, e si presenti come una temibile

¹⁴⁹ Ivi, p. 319.

¹⁵⁰ Ivi, pp. 338-339.

tentazione, come l'immagine di una soluzione capace di distoglierci da altre operazioni. La domanda è dunque se questo magazzino di definizioni *n-dimensionali* sia valido per noi, per nessuno, per il suo autore, per l'occhio di Dio, per il sogno di un folle, o per i lettori di domani, per i lettori di una società possibile in cui l'esercizio sul segno multisignificante non si ponga come una forma di gioco per élite, ma come il naturale esercizio costruttivo di una percettività rinnovata e più agile¹⁵¹.

L'opera suprema di Joyce, quindi, pur figurando totalmente il mondo in cui ci ritroviamo, con le sue infinite possibilità, con la capacità di spezzare i legami causa-effetto grazie all'uso del *calembour*, con la innumerevoli possibilità ermeneutiche è di fatto, sul piano formale, un *unicum* irripetibile: la lezione che Eco ne trae è che il *Finnegans Wake* è, in sostanza, un capolavoro, ma inimitabile; e non nel senso, più banale, per cui è difficile competere con un tale livello qualitativo; ma nel senso, letterale, che è inutile portarlo a modello:

Il *Finnegans Wake*, e in prospettiva attraverso di esso tutta l'evoluzione dell'opera joyciana, non ci si offre come la soluzione dei nostri problemi artistici – e in essi dei nostri problemi conoscitivi e pratici. Non è una bibbia né un libro profetico che ci porti la parola definitiva. [...] Quindi il *Finnegans Wake* non costituisce per noi la scelta, ma solo una delle scelte possibili – che rimane valida solo se sullo sfondo si tenga presente l'altra, l'impossibilità di risolvere la nostra situazione nel mondo solo attraverso il linguaggio e l'esigenza di volgerci a modificare le cose¹⁵².

Se si guarda alla prosa del Gruppo 63, in effetti, il modello joyciano rimane sostanzialmente ignorato: e i dubbi sull'irlandese si evincono dagli atti del celeberrimo convegno palermitano del 1965, *Il romanzo sperimentale*. Sul piano generale, le apparizioni di Joyce in questi interventi sono meno approfondite del lavoro di Eco; lo stesso Eco, pur presente a Palermo, non entra più di tanto nella discussione sul romanzo, che invece è gestita principalmente da Barilli e Guglielmi, autori delle due relazioni che aprono il dibattito.

¹⁵¹ Ivi, p. 354.

¹⁵² Ivi, p. 360.

3.3 *Il romanzo sperimentale del 1965*

Nella sua relazione iniziale Barilli completa il discorso che aveva cominciato nella *Barriera del naturalismo*, sottolineando come la 'visione del mondo' degli autori romanzeschi degli anni Sessanta sia ancora quella primonovecentesca; al tempo stesso, egli ritiene che questa visione sia realizzata in forme diverse da quelle dei «grandi autori degli anni '10 e '20»¹⁵³. Però, attraverso i procedimenti che egli battezza «normalizzazione» e «abbassamento», la narrativa degli anni Sessanta esprime lo stesso problema di quella di inizio Novecento, limitandosi a estremizzare le tecniche e le forme scoperte al cambio di secolo: per cui, ad esempio, la «sfortuna»¹⁵⁴ in cui cade l'importanza della trama nel XX secolo va di pari passo con l'affermarsi dell'epifania, di cui Joyce è dichiarato il più famoso esponente; tale tecnica è ripresa poi negli anni Sessanta, ma diventa «prolungata»¹⁵⁵: cioè si estremizza nel tentativo di far durare il momento epifanico il più a lungo possibile. D'altra parte, la vera novità rispetto a quella stagione letteraria, per Barilli, sta nella ripresa dei meccanismi più scopertamente romanzeschi, in quella che chiama «azione "autre"»:

...queste prove appaiono spostate verso l'azione, il puro ritmo narrativo [...]. Per tali prove, si potrà mutare una buona volta il quadro fin qui fisso e obbligato dei padri sacrosanti e dei capostipiti: non più il "solito" Joyce, il "solito" Kafka, il "solito" Proust, e neppure i vari incroci possibili fra gli uni e gli altri¹⁵⁶.

Rispondendo appunto a Barilli, Eco parla invece di una normalizzazione delle tecniche messe a punto dagli scrittori di inizio Novecento: queste osservazioni dei due critici sembrano confermare la stretta parentela (per non dire confusione) tra quello che oggi definiamo modernismo e la Neoavanguardia, che pur tenendo conto dell'ampio e variegato panorama delle avanguardie storiche, in questo convegno cita principalmente autori che noi oggi definiamo modernisti¹⁵⁷.

¹⁵³ RENATO BARILLI, relazione in BALESTRINI, *Il romanzo sperimentale*, cit., p. 11.

¹⁵⁴ Ivi, p. 14.

¹⁵⁵ Ivi, p. 15.

¹⁵⁶ Ivi., pp. 23-24.

¹⁵⁷ Cfr. infra cap. 1, par. 1.

Il fatto che i neoavanguardisti si soffermino a lungo su *stream of consciousness* ed epifania, però, e che quindi guardino al Joyce di *Dubliners* e dell'*Ulisse*, li differenzia vistosamente da Eco, che in *Opera aperta* aveva individuato in *Finnegans Wake* il *magnum opus* joyciano; al tempo stesso, i due autori che più intervengono nel dibattito, Sanguineti e Giuliani, sottolineano più volte la differenza tra il loro modo di concepire il romanzo e quello di Joyce: che è una differenza, prima che tecnica, sostanziale, e consiste nell'uso che si vuol fare del genere romanzo. Così Giuliani, nel suo primo intervento:

Il romanzo che ci è stato tramandato dalla tradizione "moderna" è un genere edificante, né più, né meno; e se ce ne dimentichiamo tutti i nostri discorsi diventano astratti. Quando sento dire che Proust ha scritto la *Recherche* per contestare una certa società, o che la madeleine comporta una specie di noesi, mi viene quasi da piangere. Proust, Kafka, Joyce, Musil – che sento porre quali padri di un presunto romanzo d'avanguardia – sono dei grandissimi scrittori ognuno dei quali ha continuato a suo modo il genere edificante coltivato dai classici del Settecento e dell'Ottocento¹⁵⁸.

Qui Giuliani incrocia il punto principale del dibattito, che era stato già parzialmente sollevato da Guglielmi nella sua relazione iniziale: il contrasto, cioè, fra il rinnovamento delle forme letterarie e il loro imporsi nell'orizzonte socio-culturale d'attesa dei lettori. Giuliani sostiene che questi autori, pur avendo trovato per l'appunto nuovi modi d'espressione, si inseriscano ancora a pieno titolo nella tradizione del romanzo borghese, il quale, a suo modo di vedere, è caratterizzato da un intento edificante, ossia pedagogico: trasmettere al lettore capacità di trovarsi a suo agio nel mondo borghese, dotandolo di strumenti in grado di decodificarlo e quindi permettergli di padroneggiarlo. Sanguineti sembra fargli eco, sottolineando a sua volta la differenza tra il modo di intendere il romanzo a inizio Novecento e il suo:

Quale sarà la differenza fondamentale fra questo primo momento e il secondo momento, cioè fra il romanzo della prima avanguardia e il romanzo della nuova avanguardia, o sperimentale? Sarà che nel primo caso la mitologia viene assunta come mitologia, ossia proprio come trama metafisica su cui leggere il significato profondo e concreto della

¹⁵⁸ ALFREDO GIULIANI, intervento in *ivi*, pp. 70-71.

narrazione. Vorrei rinviare, perché val la pena di approfittare degli esempi, all'analisi che Eco ha fatto di quella pagina di Joyce dove la situazione-defecazione, cioè un elemento immediato dell'esperienza, viene giocata in rapporto a uno specifico schema immaginativo di ordine mitologico, ed è così messa in causa integralmente la base ideologico-mitologica, nella fattispecie il rapporto anima-corpo. Come tipicamente naturalista rimarrà allora ogni romanzo che mantenga il gioco dei modelli comportamentali entro l'orizzonte dell'omologia, senza uno schema attivo di immaginazione contro cui questi abbiano ad urtare, così rimarrà romanzo della prima avanguardia qualunque romanzo operi sopra metastorici schemi mitologici, che possono al limite configurarsi esplicitamente quali schemi mistici, come sono quelli kafkiani. [...] Nel momento in cui la mitologia si trasforma in una antropologia come storia, forse in questo momento e in questo modo, non dico unicamente ma certo in modo tipico, si cerca veramente di uscire dall'orizzonte di una omologia passiva. A me non pare di vedere oggi altra via¹⁵⁹.

Nonostante la lunghezza, la citazione è esemplare, perché mostra come Joyce rappresenti a tutti gli effetti un modello con cui gli scrittori della Neoavanguardia si confrontano, per lo meno sul piano teorico; ma questo passaggio di Sanguineti, letto insieme a quello di Giuliani riportato poche righe fa, dimostra il problema di fondo del rapporto tra il Gruppo 63 e Joyce. Infatti, se si rimane sul piano puramente critico-teorico, l'irlandese rappresenta per il gruppo un modello più volte lodato (Barilli) e persino analizzato minuziosamente (Eco); se si passa sul piano pratico della produzione letteraria, ecco che due fra i principali poeti della Neoavanguardia avanzano le loro riserve su Joyce. Riserve ben fondate, perché è in questo passaggio che si situa forse il fraintendimento più generale dell'opera di Joyce: in quanto

¹⁵⁹ EDOARDO SANGUINETI, intervento in *ivi*, pp. 117-118. Sanguineti rispondeva a un'osservazione di Eco sull'obsolescenza delle forme innovative nelle arti: Eco si era limitato in realtà a riportare, quasi autocitandosi, un passaggio del suo saggio su Joyce; il tema del circolo «innovazione-trasgressione-normalizzazione» tornerà spesso negli scritti di Eco (cfr. ad esempio *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968); è un punto cruciale perché qui si consuma la differenza tra il modo di intendere l'avanguardia di Eco rispetto, ad esempio, a Curi: se per il primo la conservazione delle tecniche acquisite con la ricerca artistica è fondamentale, il secondo teorizza che non è compito né obiettivo delle avanguardie quello di preservare quanto è stato innovato. L'avanguardia, in un certo senso, brucia sé stessa: è nichilista: «Gli artisti d'avanguardia, in misura e in modi diversi, sono tutti nichilisti. [...] L'avanguardia non è un accidente di quell'assetto in cui la storia si è calata assumendo la forma della società borghese. L'avanguardia è parte sostanziale di quell'assetto [...] È, però, un prodotto tutt'altro che omogeneo» (FAUSTO CURI, *La poesia italiana d'avanguardia*, Liguori, Napoli 2001, p. 109). In questo senso, essa tende al concetto supremo della non-significazione: «Nello specifico letterario, in fondo, il nichilismo non può darsi altrimenti che come tendenza alla non-significazione» (LUIGI WEBER, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo novecento italiano*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 110). Si può intuire facilmente come queste osservazioni contrastino con la lettura di Joyce proposta da Eco, per cui l'irlandese crea invece universi di iper-significazione.

esponenti di un'avanguardia, sia pure non strutturata, come il Gruppo 63, Sanguineti e Giuliani erano alla ricerca di un modello operativo più funzionale non solo sul piano formale, ma anche su quello strettamente politico¹⁶⁰, intendendo qui per 'politica' una letteratura che, contrariamente a quella precedente criticata da Giuliani, non si limiti a risultare edificante, ma che sconvolga il lettore nel suo orizzonte sociale¹⁶¹. In questo senso, è proprio il divario fra questa ambizione – che connessa con la crisi epistemologica che in Italia si riviveva negli anni Cinquanta e Sessanta si traduce in una impossibilità di riprodurre il mondo nella sua estensione totale – e l'obiettivo di Joyce – trovare un altro modo per rappresentare la cultura e il mondo nella sua interezza – è proprio questo divario, dicevo, a rendere il modello joyciano sostanzialmente inutilizzabile per questi scrittori.

Sebbene nella cultura letteraria italiana degli anni Sessanta vi sia stata indubbiamente una certa attenzione a Joyce, senz'altro dovuta alla traduzione dell'*Ulisse*, scorrendo gli interventi critici analizzati, il nome di Joyce compare in bilico fra una trattazione teorica lusinghiera e attenta e un uso artistico che, viceversa, tende a relegarlo a padre da decapitare. Sono molte le possibili ragioni per questi due diversi atteggiamenti: sul versante critico, la contemporanea apparizione della traduzione del romanzo joyciano più famoso e delle prime teorie formaliste e strutturaliste dava forse ai critici la possibilità di esplorare direzioni interpretative nuove, e d'altronde lo svecchiamento della critica letteraria italiana, a cavallo fra anni Cinquanta e Sessanta, è lampante, e si palesa sulle pagine del «Verri», di «Marcatré», del «Menabò». Sul versante della produzione letteraria, l'affermarsi nella vicina Francia del *Nouveau Roman* creava però un modello molto più attivo con cui confrontarsi: Joyce rimane dunque sullo sfondo, come un padre nobile, ma rappresenta un modo di concepire la letteratura – magistralmente illustrato da Eco – che non è già più quello dei neoavanguardisti, i quali sembrano piuttosto seguire la lezione di Beckett. Naturalmente, la maggiore e miglior parte degli sforzi di autori come Sanguineti (che qui è preso come esempio, ma che condivide tale

¹⁶⁰ Anche se gli esponenti del Gruppo 63 erano ben consci dei rischi insiti del mescolare politica e letteratura: si veda la relazione iniziale di Guglielmi, che parla esplicitamente del romanzo sperimentale come di un romanzo scevro da ogni carica ideologica. Sulla sua linea si pone anche Alberto Arbasino, che insiste sul carattere soggettivo della scrittura romanzesca. Anche fra loro, però, Joyce non trova grande fortuna: Arbasino, in particolare, guarda piuttosto al grande modello proustiano.

¹⁶¹ Cfr. anche quanto dichiarato da Spatola, per cui identificare l'*école du regard* francese con lo sperimentalismo è una falsa equivalenza: «L'errore mi sembra che sia stato un errore grave, tanto più che la linea che ha a un estremo Joyce e all'altro Robbe-Grillet si sta chiarendo ormai come linea di stampo realistico (non è certo per caso che i surrealisti hanno parlato di Joyce come di un "imitatore della realtà")» (ADRIANO SPATOLA, intervento in BALESTRINI, *Il romanzo sperimentale*, cit., p. 87). Curiosamente, è uno dei pochissimi cenni a quella che è davvero un'avanguardia storica, il surrealismo, in un dibattito in cui si parla molto di avanguardia citando però artisti che costituiscono casi singolari.

lavoro con Arbasino, Giuliani, Manganelli, per fare solo qualche nome) era volta non a riprendere pedissequamente questi modelli stranieri, ma a trovare una via italiana all'innovazione del romanzo. Su questo sfondo, emergendo da un ambiente differente, si staglia l'interesse di Celati verso l'opera di Joyce.

4. L'*Ulisse* secondo Celati: parodia, comico, oralità

4.1 «La necessità di tornare a Joyce»: Celati e l'*Ulisse*, cinquant'anni dopo

Nell'estate del 2012, mentre lavora alla traduzione dell'*Ulisse*, Gianni Celati tiene sul supplemento domenicale del «Sole-24 Ore» una piccola rubrica in cui riporta le sue riflessioni sul romanzo di Joyce e sul suo lavoro come traduttore. Questa serie di interventi si configura principalmente come una sorta di diario di bordo del viaggio all'interno dell'opera joyciana, sensazione che deriva anche dai riferimenti alla vita quotidiana di Celati durante il lavoro di traduzione. Nonostante ciò, tali testi – pur nella loro brevità – offrono non solo un buon numero di spunti critici, ma costituiscono anche, come cercherò di esporre, delle prove della coerenza del pensiero di Celati, in riferimento sia al suo interesse specifico verso l'*Ulisse*, sia all'idea di letteratura che è venuto maturando dagli anni Sessanta al momento in cui scrive. Ciò non significa che il giovane Celati 'londinese' leggeva l'*Ulisse* allo stesso modo dell'anziano ed esperto traduttore 'zurighese'; il testo joyciano sembra rappresentare, più precisamente, un coacervo di nodi concettuali che Celati scioglierà o tenterà di sciogliere lungo tutto il suo percorso intellettuale. Partiamo dall'ultimo degli scritti in questione, apparso il 9 settembre. A circa metà del testo, Celati scrive:

Mi viene in mente l'immagine di folle che hanno comprato una nuova traduzione dell'*Ulisse* (poniamo la mia), e se la portano a casa tenendola stretta sottobraccio. Poi cosa succede? Vedo che gran parte delle stesse folle poco a poco mettono via il libro, ne prendono un altro, un poliziesco, e si mettono a leggerlo soddisfatti. C'è stato consumo in questo caso? Sì e no, perché da una parte il venditore ci ha guadagnato, dall'altra è come se il lettore non avesse comperato niente, e avesse buttato via dei soldi, poi pensando che l'*Ulisse* sia un imbroglio¹⁶².

L'idea della mercificazione della letteratura, che a Celati torna in mente a proposito della sua traduzione dell'*Ulisse*, è in realtà un basso continuo della sua riflessione a partire dagli anni Settanta: molte scelte letterarie e critiche di Celati sembrano orientate a rivendicare un ruolo

¹⁶² GIANNI CELATI, *L'acrobata letterario (considerazioni conclusive)*, «Il Sole-24 Ore», 9 settembre 2012.

diverso alla letteratura, emancipandola dallo status di bene di consumo a cui è stata relegata nel corso del Novecento. Ancora in contrasto con l'idea della mercificazione della letteratura, sempre nel pezzo per il «Sole-24 Ore», Celati osserva:

non c'è niente che io mi aspetti dal lavoro di traduzione che sto facendo; non guadagnerò abbastanza soldi per mantenermi neanche un terzo degli anni di lavoro previsti; ma non sento di essere defraudato, perché quello che sto facendo è come una mania o come un amore o come uno di quei sacrifici a cui si dedicavano i santi d'un tempo¹⁶³.

Queste parole sembrano proiettare la traduzione dell'*Ulisse* in una dimensione ascetica, e dicono molto sulla percezione che Celati aveva di questo lavoro: in particolare il riferimento al tema del sacrificio sembra piuttosto pertinente, dal momento che la traduzione joyciana è l'ultimo lavoro letterario di Celati. Se a ciò si aggiunge che l'*Ulisse* è il romanzo su cui ha scritto la sua tesi di laurea a Bologna negli anni Sessanta, la sua attività come studioso, scrittore e traduttore assume una circolarità che rimanda all'idea, per mutuare una nota formula continiana, di una lunga fedeltà di Celati a Joyce¹⁶⁴.

Eppure, nella grande messe di interventi pubblici, testimonianze, opere saggistiche di vario tenore che Celati ci ha lasciato, il nome di Joyce non è così ricorrente, e quando appare – soprattutto nelle interviste rilasciate a ridosso della pubblicazione della traduzione – Celati sembra assumere posizioni contrastanti nei confronti dell'opera dell'irlandese. Per capirne la reale importanza bisogna quindi cercare di ricostruire lo sviluppo del posizionamento critico di Celati nel campo letterario, e valutarlo di volta in volta in riferimento a Joyce, come se l'*Ulisse* fosse una delle molteplici bussole segrete di Celati.

Un primo punto da cui cominciare: l'*Ulisse* è stato, per il giovane Celati, una sorta di 'Big Bang' critico-letterario. Così, ad esempio, testimonia in una bella intervista rilasciata ad Antonio Gnoli: «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

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ In un'intervista a Marcoaldi, Celati dice della sua traduzione: «Ci ho lavorato quasi sette anni, ogni giorno dodici ore: dalle sei della mattina alle sei di sera. Su Joyce mi ero laureato, con Carlo Izzo, e a Joyce sono tornato» (GIANNI CELATI, *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, a cura di Marco Belpoliti e Anna Stefi, Quodlibet, Macerata 2023, p. 621).

tesi»¹⁶⁵. Altrove sembra invece liquidare la questione un po' frettolosamente. Così, ad esempio, a Rebecca West:

Ai tempi dell'università mi attiravano le letture su popolazioni lontane, le fiabe d'ogni genere, Dante sempre, la poesia provenzale, tutte le storie di cavalieri antichi, Rabelais e Cervantes. Verso il 1960 mi sono messo a studiare lo *Ulysses* di Joyce e questo mi ha portato via tutti gli anni di università, non solo a leggere il libro, ma a leggere la montagna di roba scritta su quel libro. Dopo il servizio militare mi sono laureato con una tesi sul monologo di coscienza nello *Ulysses*, poi ho cambiato strada e non ho più ripreso in mano Joyce¹⁶⁶.

Come si diceva, queste parole segnalano un allontanamento, sia pure temporaneo, da Joyce, ma non tanto dal testo in sé, quanto dalla cultura critica che è sorta attorno a quel libro: un'altra declinazione della lunga insofferenza di Celati nei confronti del sapere accademico. D'altronde, che la disaffezione provata da Celati non sia verso Joyce ma verso le impalcature accademiche che gli stanno addosso è confermato in un'intervista rilasciata ad Andrea Cortellessa:

Joyce sembra un autore definitivamente museificato. Penso alla sua statua a Zurigo, in cima al Zürichberg, con la sua statua che sembra quella d'un vecchio attore del cinema. E mentre in Svizzera trovavo spesso gente che mi parlava di *Ulisse* come un libro di lustro mondano, in Inghilterra ne sento più spesso parlare con triviali sbeffeggiature anche a livello popolare. [...] Nell'attuale sterminio della tradizione letteraria, io credo sorgeranno presto dei lettori più modesti e meno soggetti al culto dell'attualità. E questi diffonderanno la necessità di "tornare a Joyce" [...]¹⁶⁷.

Se da un lato Celati rimarca la sua distanza dal discorso critico che ruota attorno a Joyce, sottolineando il suo ruolo da outsider nel discorso sull'*Ulisse*, dall'altro rivendica continuamente l'importanza di questa lettura nella sua formazione giovanile. Il nome che ricorre più volte è quello di Carlo Izzo, all'epoca docente di letteratura inglese all'ateneo di

¹⁶⁵ Ivi, p. 604.

¹⁶⁶ Ivi, p. 468.

¹⁶⁷ Ivi, p. 602.

Bologna, e membro del gruppo di traduttori che nel 1960 licenziarono la prima versione italiana dell'opera. Quella traduzione fu pubblicata in un momento in cui la cultura italiana recepiva le opere moderniste e contemporaneamente riceveva gli strumenti critici necessari per comprenderle¹⁶⁸; come nota Sara Sullam:

Nel periodo che va dal 1943 ai primi anni sessanta, infatti, si osserva una 'compressione' in pochi anni di un numero considerevole di opere distribuite su un arco temporale ampio nella letteratura d'origine che in Italia vengono però pubblicate in volume solo dopo la guerra. Si tratta di autori non recepiti durante il «decennio delle traduzioni». Da un lato si trovano i modernisti, rimasti nell'*entre deux guerres* per lo più all'interno del circuito delle riviste; dall'altra gli scrittori delle generazioni successive a quella di James Joyce, Virginia Woolf o T. S. Eliot [...]¹⁶⁹.

Basti pensare, per rimanere nell'ambito di ciò che concerne l'*Ulisse*, alla tempestiva apparizione – due anni dopo la traduzione italiana – del già analizzato *Opera aperta* di Eco. In generale, nel secondo Dopoguerra decollava finalmente la ricezione italiana di Joyce, fino a quel momento confinata sulle riviste d'avanguardia, proprio perché si era nel frattempo formata una generazione di anglisti più aggiornati sulla letteratura britannica di inizio XX secolo. Sempre Sullam nota, a proposito dei lavori alla prima traduzione dell'*Ulisse*: «Fu Cambon a imprimere una svolta all'impresa traduttiva mondadoriana, preferendo nettamente la traduzione del giovane De Angelis, che [...] era una vera e propria traduzione 'di studioso', condotta con coscienza delle poetiche moderniste»¹⁷⁰. In sostanza, il quadro in cui ebbe luogo la ricezione definitiva di Joyce era profondamente mutato rispetto agli anni fra le guerre:

Cruciale, quindi, nel decennio 1949-1960, fu il cambiamento avvenuto a livello di mediazione editoriale. Mondadori capì che per 'lanciare' un romanzo a più di trent'anni

¹⁶⁸ «Il ritardo permise alle esperienze estere di venire percepite e metabolizzate con una distanza e un inquadramento contestualizzanti che comprendevano sia i proclami teorici sia le realizzazioni concrete, nonché gli sviluppi evolutivi all'interno delle singole poetiche, perfino i tentativi di sistemazione critica» (WEBER, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 135).

¹⁶⁹ SARA SULLAM, *Le traduzioni di letteratura inglese dal 1943 ai primi anni Sessanta. Una ricognizione preliminare*, in «Enthymema», VII (2012), pp. 131-150, p. 132.

¹⁷⁰ SARA SULLAM, *Le peripezie di Ulisse nell'Italia del secondo Dopoguerra*, in «Letteratura e letterature», n. 7 (2013), pp. 69-86, p. 76.

dalla sua pubblicazione, bisognava fornirne una traduzione il più fedele possibile alla 'linea modernista', per cui *Ulisse* avrebbe rappresentato, anche in Italia, il livello più alto di innovazione formale all'interno del genere romanzo. [...] Il Joyce romanziere divenne il punto di partenza di diversi studi di storia e teoria della letteratura¹⁷¹.

In questo contesto si pone il magistero di Izzo, che indirizzò Celati verso la lettura dell'*Ulisse*¹⁷²: cito, ancora una volta, una testimonianza diretta di Celati, nuovamente dalla preziosa intervista con Cortellessa:

[lo studio dell'*Ulisse*, ndr] è stato un lavoro durato per quasi tutto il mio periodo universitario, capendo veramente poco del testo, ossia dell'estensione del suo impianto lessicale. Senza il generosissimo aiuto (quasi quotidiano) del professore con cui scrivevo la mia tesi di laurea (il meraviglioso Carlo Izzo) non sarei mai riuscito a cavarmela¹⁷³.

Si riportano queste parole non solo per sottolineare il valore della guida di Izzo, ma anche perché permettono di introdurre un *leitmotiv* costante nelle dichiarazioni di Celati sull'*Ulisse* negli anni della traduzione, ossia «l'estensione del suo impianto lessicale». È un punto su cui Celati insiste particolarmente: l'attenzione alla 'stralingua' joyciana, come la definisce nella sua premessa¹⁷⁴, è quanto di peculiare offre al lettore nella sua traduzione; al tempo stesso, riconoscerne l'importanza gli permette di riconsiderare i suoi primi approcci al testo joyciano. In sostanza, lavorando alla traduzione dell'*Ulisse* Celati ha potuto tracciare, per così dire, un bilancio complessivo della sua traiettoria letteraria, dal momento che l'opera affronta diversi motivi cari tanto al Celati scrittore quanto al Celati saggista. Questo non significa però che la traduzione sia una personalizzazione indebita del testo. Eppure, la traduzione celatiana è stata piuttosto criticata dagli studiosi di Joyce, che le hanno imputato esattamente una personalizzazione eccessiva del libro. Ne parla Celati stesso:

¹⁷¹ Ivi, p. 85.

¹⁷² L'influenza di Izzo è ravvisabile anche in altri momenti della carriera celatiana: si pensi al comune interesse verso Swift e verso le scritture nonsense di età vittoriana, o al suo ruolo nella divulgazione dell'opera di Leslie Fiedler.

¹⁷³ CELATI, *Il transito mite delle parole*, cit., p. 600.

¹⁷⁴ JAMES JOYCE, *Ulisse*, Einaudi, Torino 2013, p. VI.

...dopo quarant'anni certa accademia mi ha rivolto le stesse critiche di allora. Accusandomi ad esempio di avere utilizzato parole che non esistono. Io penso che quella di Joyce non sia una lingua, ma una stralingua che sconfinava nella musica, nel canto. E quel canto devi farlo tuo per offrirlo poi al lettore, senza preoccuparti che si capisca tutto. Per filo e per segno. Ma 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 circonda¹⁷⁵.

Le critiche alla traduzione di Celati sono state spesso accompagnate anche dal confronto con la traduzione concomitante di Enrico Terrinoni, oggi il più importante studioso di Joyce in Italia¹⁷⁶. Non ci interessa, ora, ricostruire per intero il dibattito sulla traduzione celatiana; ci si limiterà a riportare una delle più severe recensioni alla traduzione di Celati, firmata da Elisabetta D'Erme su «Joyce Studies in Italy». La studiosa afferma:

Celati gioca molto scopertamente con il testo originale dell'autore, cadendo vittima della sua stessa vanità. Sembra quasi che voglia mettersi in competizione con lo scritto originale anziché cercare di rendersi invisibile, come ogni traduttore dovrebbe fare. Prova a lasciare il suo segno ovunque nel testo, intromettendosi fra l'autore e i suoi lettori¹⁷⁷.

Secondo D'Erme, Celati si è affidato al suo «istinto di scrittore» (ivi: 128)¹⁷⁸, ma proprio a causa di ciò «il testo risulta talvolta incomprensibile» (*ibidem*)¹⁷⁹. D'Erme concorda con altri recensori sul fatto che la traduzione celatiana dia il suo meglio nelle parti dell'*Ulisse* più

¹⁷⁵ CELATI, *Il transito mite delle parole*, cit., p. 613.

¹⁷⁶ Le due traduzioni di Celati e Terrinoni si aggiungevano a quella classica di Giulio De Angelis, cui collaborò fra gli altri, come detto, Carlo Izzo. Negli ultimi anni sono uscite altre traduzioni: Terrinoni ha rimesso mano al suo lavoro per un'edizione con testo originale a fronte per Bompiani; il romanzo di Joyce è stato tradotto anche da Mario Biondi per *La nave di Teseo*, da Alessandro Ceni per Feltrinelli e da Livio Crescenzi, Tonina Giuliani e Marta Viazzoli per Mattioli 1885. Tutte le edizioni sono state pubblicate nel 2021. Per quanto riguarda la produzione scientifica di Terrinoni, si vedano almeno, fra i suoi numerosi studi, *James Joyce e la fine del romanzo* (Carocci, Roma 2015) e *Su tutti i vivi e i morti. Joyce a Roma* (Feltrinelli, Milano 2022).

¹⁷⁷ ELISABETTA D'ERME, *Joyce, James. 2013. Ulisse, trans. Gianni Celati. Torino: Einaudi*, in «Joyce Studies in Italy», vol. 14, pp. 127-134, p. 127, traduzione mia.

¹⁷⁸ Ivi, p. 128.

¹⁷⁹ Ibid.

incentrate sulla musicalità o sulla stratificazione lessicale joyciana, quali *Nausicaa*, *Cyclops* o *Eumaeus*; la critica principale che muove riguarda la prevalenza del criterio della *variatio* su quello della *repetitio*. D'Erme ritiene infatti che l'ossessivo ripetersi di vocaboli e fraseggi lungo il testo sia decisivo per permettere al lettore di comprendere e affrontare le quasi mille pagine dell'*Ulisse*; una lettura che si discosta molto chiaramente da quanto afferma Celati, che insiste invece sulla necessità di abbandonarsi alla prosa senza la pretesa di «capire tutto»¹⁸⁰. È questa la dimensione che secondo Celati è più peculiare alle narrazioni: lungi dall'idea che il lettore debba essere 'guidato' all'interno di un testo, vede la narrazione come una sorta di riconfigurazione di un mondo familiare, un atto pratico legato alla sonorità, alle immagini evocate, alla concretezza del gesto di raccontare una storia a qualcuno a voce alta:

Non so se è una parola di speranza o di battaglia, ma sono contro la prosa professionale e a favore del canto e della voce. Anche per questo mi piace tanto tradurre e la sera leggere a qualcuno, a voce alta, le pagine che ho tradotto durante la giornata¹⁸¹.

Per questo, altrove, Celati affermerà che nell'atto di tradurre ci si deve «dimenticare» la lingua di partenza, perché non c'è differenza fra tradurre e ri-raccontare una storia: di conseguenza, la traduzione è giocoforza un adattamento a ritmi, timbri, immagini e suoni¹⁸². Questo tipo di procedimento, che in Celati riguarda senza differenze tanto la teoria della traduzione quanto quella della narrazione, consente appunto di liberare le storie dalle costrizioni commerciali della letteratura contemporanea, indirizzandole verso la «vera vita»:

Mi sembra che il desiderio di controllo e spiegazione da parte di chi scrive libri impedisca il fiorire della pura narrazione. Ma può essere che a questi benedetti scrittori le storie non sfuggano mai di mano? Per prendere strade imprevedibili? Parlavamo prima di Joyce e

¹⁸⁰ JOYCE, *Ulisse*, cit., p. VIII.

¹⁸¹ CELATI, *Il transito mite delle parole*, cit., p. 615.

¹⁸² Ancora una volta riaffiora la dimensione artigianale del raccontare-tradurre: «Tradurre è una cosa fatta così: se tu non ti dimentichi che stai traducendo dall'inglese, dal francese eccetera, ossia se vuoi stare attaccato all'inglese o al francese eccetera, va male. Te ne devi dimenticare, avere l'orecchio, sapere come vanno le cose, ma dimenticartelo mentre lo scrivi, e quindi è la lingua italiana che prevale su tutto» (ivi, p. 510).

quindi bisognerebbe parlare di Gargantua, di Teofilo Folengo, della tradizione orale, dei pub e delle osterie. Insomma, dei luoghi dove pulsa la vera vita¹⁸³.

Celati pone dunque Joyce in una tradizione molto antica, a lui molto cara, e nella traduzione tiene conto esattamente di questo; inoltre, insiste spesso sull'associazione tra Joyce e Folengo. È ribadita ad esempio nella già citata e preziosa intervista a Gnoli¹⁸⁴, e ritorna anche in un pezzo per il «Sole-24 Ore» della serie che si citava in apertura, stavolta con riferimenti bibliografici molto precisi:

Con tutte le sue stravaganze, parodie semiserie, imitazioni di linguaggi o gerghi d'ogni tipo, l'*Ulisse* fa pensare ad antichi generi comici o semiseri. Il libro più famoso che riassume varie forme bizzarre, imitative, piene di divertenti oscenità, è la grande opera di François Rabelais, *Gargantua et Pantagruel* (1534), il quale a sua volta si ricollega alla tradizione italiana del poema maccheronico, e in particolare al poema di Teofilo Folengo, *Baldus* (1517). Cinquant'anni fa, un critico irlandese, Vivian Mercier, ha pubblicato uno studio sul rapporto tra Joyce e la tradizione chiamata maccheronica, ossia scherzosa, comica e fantasiosa (*James Joyce and the Macaronic Tradition, in Twelve and a Tilly*, a cura di J.P. Dalton e C. Hart, 1966). Tutto questo è ormai lontano, ma può essere un modo di rileggere il libro di Joyce con altri occhi, con un'altra attenzione: quella delle forme verbali molto sonore, che si devono leggere ad alta voce, come erano i libri che ho appena citato¹⁸⁵.

La miscellanea citata da Celati è in realtà dedicata al *Finnegans Wake*, ma com'è lecito aspettarsi i vari saggi in essa contenuti fanno riferimento anche all'*Ulisse*. In particolare, secondo Mercier l'oscenità dell'*Ulisse* andrebbe ricondotta all'archetipo dei *saturnalia*¹⁸⁶ che,

¹⁸³ Ivi, p. 613.

¹⁸⁴ «Mi ero appassionato alla lingua maccheronica che Joyce, tra l'altro, impiegherà nei suoi schemi mentali. In che modo? Conosceva la tradizione italiana e probabilmente aveva letto Teofilo Folengo. Una punta di spillo, ma sufficiente per intuire come in lui confluiscano molteplici esperienze culturali [...]» (ivi, p. 605).

¹⁸⁵ GIANNI CELATI, *Stephen, bardo in miseria (primo episodio della tr. dell'Ulisse di Joyce)*, «Il Sole-24 Ore», 5 agosto 2012. Ma già Joyce sperava che l'*Ulisse* venisse letto come un libro principalmente comico e (di nuovo) non accademico: «Una delle lamentele di Joyce fu che i suoi critici non seppero cogliere l'elemento comico dell'opera, rendendola troppo accademica e troppo distante dal common reader» (JAMES MCCOURT, *Ulisse di James Joyce. Guida alla lettura*, Carocci, Roma 2021, p. 9).

¹⁸⁶ «In realtà, l'affinità di Joyce con la tradizione maccheronica colpisce più sul livello archetipico che su quello verbale. La parola macharonea fu utilizzata per la prima volta da Tifi Odasi di Padova attorno al 1490 per descrivere una poesia satirica scritta in quello che ho precedentemente definito maccheronico stretto. Un'alta percentuale delle parole italiane o padovane lì contenute è oscena. Folengo, più tardi, elevò questa pratica a principio

come osserva notoriamente Frazer nel *Ramo d'oro*, costituisce la base pagana su cui si sviluppa nel corso dei secoli il moderno Carnevale¹⁸⁷. Archetipo, carnevale: parole d'ordine della critica letteraria degli anni Settanta, che rimandano ovviamente a Frye e Bachtin. Entrambi gli studiosi furono di capitale importanza per Celati¹⁸⁸: le due letture, grazie all'apporto decisivo dei loro elementi antropologici e formalisti¹⁸⁹, gli consentono di individuare una linea specifica di sviluppo della prosa romanzesca europea, contrapposta alla tradizione del *novel* serio, idea centrale di *Finzioni occidentali* nel decennio successivo. Ma già Swift, *l'antenato*, introduzione alla *Favola della botte* – da lui tradotta nel 1966 – è uno snodo fondamentale della ricerca di Celati fra anni Sessanta e Settanta e rappresenta, di fatto, un primo punto d'approdo per le riflessioni avviate con la tesi di laurea.

4.2 Dalla tesi di laurea a Swift: «una porta aperta alla comicità»

Per quanto in alcuni aspetti acerba, la tesi di laurea di Celati è un lavoro molto denso. Tenendo innanzitutto conto della contemporanea pubblicazione di saggi su rivista, considerando che i primi approcci alla narrativa risalgono agli stessi anni¹⁹⁰ e dando infine per buone le parole che abbiamo letto poco fa sull'importanza della lettura di Joyce, è giusto ritenere la tesi parte integrante dello sviluppo del pensiero di Celati, e per questo è opportuno esaminarla al pari degli altri scritti della sua epoca giovanile.

compositivo, affermando che 'più le parole sono sboccate, più grande è l'eleganza maccheronica che raggiungono'. 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 [...]» (VIVIEN MERCIER, *James Joyce and the macharonic tradition*, in JACK P. DALTON, CLIVE HART, *Twelve and a tilly. Essays on the occasion of the 25th Anniversary of Finnegans Wake*, Faber, Londra 1966, pp. 28-29, traduzione mia).

¹⁸⁷ JAMES FRAZER, *The golden bough. A study in magic and religion*, The MacMillan Company, New York 1940, p. 586.

¹⁸⁸ Celati recensisce *Anatomia della critica* nel 1969 su «Quindici»; come dimostrano i materiali per la rivista progettata con Calvino, Ginzburg e Neri, aveva letto Bachtin già alla fine degli anni Sessanta, prima della traduzione italiana, probabilmente in francese.

¹⁸⁹ Gli anni dalla laurea alla prima edizione di *Finzioni occidentali* sono d'altronde anni di vastissime letture, di cui recano traccia gli epistolari di Celati e a cui fanno continuamente riferimento gli studiosi che a quegli anni hanno rivolto attenzione: cfr., fra gli altri, ANDREA CORTELLESA, *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Le lettere, Firenze 2008; NUNZIA PALMIERI, postfazione a GIANNI CELATI, *Comiche*, Quodlibet, Macerata 2012; Ead., Postfazione a GIANNI CELATI, *Animazioni e incantamenti*, L'orma editore, Roma 2017.

¹⁹⁰ Per quanto riguarda la saggistica, interventi di Celati fra il 1965 e il 1968 appaiono su riviste quali «Marcatré» e soprattutto «il Caffè», dove compare un'interessante serie di scritti sul Settecento inglese, da Swift a Blake. Sulla narrativa, mi riferisco invece a *Gli annegati della baia blu*, apparso su «Marcatré» nel 1965, e ai primi stralci di *Comiche*, pubblicati su «Uomini e idee» nel 1967.

La dissertazione¹⁹¹ è divisa in tre parti, di cui la prima consiste in una ricognizione introduttiva sul testo di Joyce; la seconda, invece, riguarda la morfologia degli elementi principali del testo: *plot*, *characterization*, *setting*; la tripartizione si ripete nella terza sezione, dove Celati prova a spiegare la struttura di questi elementi a livello macrotestuale, dissertando sulla temporalità dell'*Ulisse*, sulle motivazioni storico-sociali delle innovazioni joyciane e sulla «funzione» (vale a dire le conseguenze) di quella rivoluzione formale¹⁹².

Celati argomenta e mette a fuoco un concetto che diverrà centrale nella sua riflessione negli anni successivi: conferendo a Rimbaud una centralità che non sarà rivendicata¹⁹³ altrove nel suo pensiero, ritiene che dal poeta francese in avanti cada la certezza che la lingua letteraria sia portatrice di determinati valori, e che in quanto tale posseda di per sé qualcosa di non «usurabile». Proprio per questo, nasce in quest'epoca l'idea che ogni scrittore abbia il compito di reinventare da sé un linguaggio¹⁹⁴; aggiunge, inoltre, che tale dinamica sembra essere riscontrabile anche nella critica, citando Jakobson e le esperienze del formalismo russo (e manifestando, così, una cultura e un grado di aggiornamento notevoli per un giovane studente universitario dei primi anni Sessanta). È un passaggio logico da sottolineare: dimostra con molto nitore il debito del giovane Celati nei confronti delle discipline nascenti (tra cui la linguistica), ma in particolare sembra che questa concezione sia accostabile, per certi versi, allo sviluppo del pensiero di Umberto Eco nello stesso torno di anni. Ci si riferisce al periodo che va dalla pubblicazione di *Opera aperta* al convegno palermitano della Neoavanguardia nel 1965: nella relazione sul romanzo sperimentale citata nel paragrafo precedente, infatti, Eco parlava così dell'obsolescenza dei linguaggi avanguardistici:

¹⁹¹ A causa dei diritti d'autore, non è possibile riprodurre anche solo parzialmente il testo. Ringrazio il personale dell'Archivio dell'Università di Bologna per avermi consentito di visionare il fascicolo relativo a Gianni Celati.

¹⁹² Si tratta di categorie che Celati desume dalla *Theory of literature* di René Wellek e Austin Warren, che dopo la traduzione in italiano (per il Mulino, editore bolognese le cui scelte erano allora in gran parte orientate da Ezio Raimondi) stava cominciando a conoscere un'ampia fortuna nel nostro Paese proprio in quegli anni. In particolare, i concetti che Celati recupera da questa lettura sono tratti dal secondo capitolo della prima parte, *The nature of literature*, in cui gli autori insistono sul grado di «convenzionalità» su cui ogni genere letterario basa la propria esistenza.

¹⁹³ Arthur Rimbaud 'riappare' nel *Bazar archeologico*, grande bilancio delle letture celatiane fra anni Sessanta e Settanta, con lo scopo di affollare una sequenza di nomi della cultura francese in cui appaiono anche Dada e i Surrealisti (cfr. GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali. Fabulazione comicità scrittura*, Einaudi, Torino 2001).

¹⁹⁴ Questa però non è esattamente la posizione di Celati. In un articolo pubblicato su «Marcatré» in contemporanea alla tesi, scrive: «l'intervento individuale, pur determinante, è limitato dall'equilibrio preesistente che il singolo non è in grado di risolvere o di innovare; ne risulta che nessun autore 'crea' una lingua, al massimo ne accentua le tendenze espressive» (GIANNI CELATI, *Salvazione e silenzio dei significati*, in «Marcatré», nn. 14-15, anno III, pp. 119-123, p. 120).

Probabilmente i tre quarti delle esperienze che in questi giorni ci sono state presentate come sperimentali dalla relazione Barilli, non sono più sperimentali (se per “esperimento” s’intende un atto di contestazione che non può attuarsi che attraverso l’imposizione violenta di qualcosa che è *autre*, che pone in una condizione di straniamento completo il lettore o lo spettatore)¹⁹⁵.

Queste parole nascondono un triplice nodo concettuale: a un primo livello di lettura costituiscono un giudizio sulle scritture menzionate da Barilli al convegno¹⁹⁶; come nota Luigi Weber, Eco presenta come pacifica una definizione di «esperimento» in ambito letterario che non lo è affatto¹⁹⁷; al tempo stesso, sembrano affermare che la poetica dell’opera aperta (che, ricordo, secondo Eco aveva nell’*Ulisse* il suo massimo esempio) nasce come risposta all’inevitabile dinamica di obsolescenza o usura delle forme, e contemporaneamente tende ad essa. Celati stesso menziona *Opera aperta* più avanti nella tesi, a proposito del monologo finale di Molly: ma in generale non siamo lontani dalle riflessioni che Gillo Dorfles aveva dedicato all’arte pochi anni prima¹⁹⁸. Questi riferimenti manifestano il clima culturale in cui Celati si è formato e in cui ha cominciato a leggere Joyce. Nella sua dissertazione sull’*Ulisse*, tuttavia, sembrano fare capolino anche altri elementi che caratterizzeranno la sua traiettoria intellettuale.

Nella parte di tesi dedicata alla trama dell’*Ulisse*, Celati nota che ogni capitolo del romanzo ha un regime linguistico diverso, e che questa peculiarità costituisce una delle motivazioni della discontinuità dei punti di vista all’interno del libro. Secondo Celati, tale discontinuità non ha l’obiettivo di conferire realismo psicologico ai personaggi, poiché allude alla finzionalità del libro stesso; essa produce, piuttosto, effetti comico-parodici: agisce, secondo Celati, verso una sorta di rifondazione della tradizione. Il ricorso alla parodia da parte di Joyce sarebbe un modo di problematizzare il rapporto tra linguaggio e realtà: idea che mostra le basi solidamente linguistiche della tesi. Al tempo stesso, Celati parla di un montaggio comico delle immagini in Joyce, con riferimento immediato, soprattutto, all’episodio di Circe: se da un lato riconosce all’*Ulisse* una spiccata componente parodico-linguistica, dall’altro non manca di sottolineare – coerentemente con l’interdisciplinarietà tipica della stagione a cui

¹⁹⁵ UMBERTO ECO, *Intervento*, in BALESTRINI, *Il romanzo sperimentale*, cit., p. 74.

¹⁹⁶ Barilli fa riferimento in particolare agli autori del *Nouveau Roman*: cfr. RENATO BARILLI, *Relazione* in *ivi*, pp. 11-24.

¹⁹⁷ Cfr. WEBER, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 167.

¹⁹⁸ Cfr. GILLO DORFLES, *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino 1959.

appartiene come intellettuale – la presenza di un forte elemento visivo a carattere specificamente comico.

Questi concetti vengono ripresi da Celati in uno dei suoi primi saggi su rivista, pubblicato nel 1966 su «Marcatré», dal lungo titolo *Orientamenti tecnici per una analisi non introspettiva dello Ulysses di James Joyce*, nel quale Celati avanzava l'ipotesi che l'interpretazione «mitica» dell'*Ulisse* di Joyce servisse ad acclimatare meglio il testo all'interno della tradizione occidentale¹⁹⁹. Di contro, riteneva che il principio dell'imitazione degli stili consentisse a Joyce di 'usurare' volontariamente il meccanismo linguistico, minandone la produzione di senso²⁰⁰:

Avviene però che in questo meccanismo imitativo, scaduta la funzione referenziale per la costante indeterminatezza e genericità dei *denotata* [sic] e la ridondanza costitutiva dei messaggi, pur conservandosi l'adesione al modello, tra i segni si possono prevedere relazioni arbitrarie che a volte dan luogo al paradosso o al nonsenso; anzi queste imitazioni stabiliscono un'indipendenza dei rapporti tra i segni (che possono essere arbitrari) rispetto i rapporti tra i referenti (che sono necessitati), il che vuol dire, che dal punto di vista dei significati il linguaggio è aperto a tutte le possibilità; il meccanismo imitativo fa scadere ogni condizionamento semantico²⁰¹.

D'altra parte, la parodia, è noto, costituisce uno dei fili conduttori di tutta la vita intellettuale di Celati, soprattutto quando essa riguarda linguaggi e generi da lui percepiti come 'autoritari' o *latu sensu* oppressivi²⁰². Un confronto fra la tesi e *Swift l'antenato*, scritto coevo degli

¹⁹⁹ «Nel momento in cui gli studiosi dell'opera joyciana si mossero alla ricerca di giustificazioni sufficienti perché lo *Ulysses* potesse venir accettato da parte della cultura ufficiale, l'elemento più convincente per smentire l'idea della caoticità e della totale atassia del libro era il ricorso alla evidenziazione delle sue supposte strutture mitiche ordinatrici» (GIANNI CELATI, *Orientamenti tecnici per una analisi non introspettiva dello Ulysses di James Joyce*, in «Marcatré», nn. 23-24-25, IV, 1966, pp. 64-72, p. 65).

²⁰⁰ Non è un caso che pochi anni dopo, nel 1970, Celati si interesserà alla *Logique du sens* di Deleuze, per cui darà un parere di lettura all'Einaudi (e recensisce nel *Racconto di superficie*); vi criticava, fra l'altro, lo scollegamento tra la descrizione dei fenomeni di produzione di nonsenso e il loro possibile portato politico: «il paradosso è trasgressivo nella misura in cui sostiene il progetto di una filosofia dell'emergenza e del tutto-possibile, contro una filosofia dell'identità o del solo-questo-possibile. [...] Deleuze non sa o non riesce a compiere nessun passo per riconvertire il discorso fenomenologico in discorso politico, o sulla prassi» (AA. VV. *Gianni Celati. Riga 40*, a cura di Marco Belpoliti, Marco Sironi e Anna Stefi, Quodlibet, Macerata 2019, p. 66).

²⁰¹ CELATI, *Orientamenti tecnici*, cit., p. 68.

²⁰² Come ha scritto Giulio Iacoli, riferendosi in particolare alla narrativa celatiana degli anni Settanta: «La riplasmazione in senso comico del topos modernista dell'incontro con l'istituzione scolastica oppressiva, paramilitare, [...] partecipa di una generale tensione, nelle operazioni artistiche o antiartistiche degli anni Settanta, a provocare e contestare la visione del mondo dominante, ad attaccare le strutture visibili del potere e

Orientamenti tecnici, rivela come Celati, negli anni successivi e grazie alla lettura dell'autore settecentesco²⁰³, abbia approfondito il discorso parodico, portandolo appunto dal piano tecnico-linguistico (la crisi del rapporto segno-referente) a quello socio-antropologico:

per tutto l'arco di queste digressioni e di queste divagazioni, assistiamo alla imitazione delle concettualizzazioni e dei modi di scrittura del trattatismo dell'epoca. Cioè Swift (anticipando senz'altro Joyce, che applicherà lo stesso procedimento dell'imitazione dei linguaggi, su vasta scala, in "Ulisse"), impiega i luoghi comuni, i modi logori d'una lingua usurata, cioè della lingua "alta" del trattatismo inglese [...]. Swift utilizza questa lingua proprio nella coscienza delle sue possibilità di mistificazione [...]. È noto che un linguaggio, quando subisce gli effetti d'una depauperazione, [...] scade a forme di automatismi verbali, nei quali non è più possibile distinguere il significato dal significante, il segno dall'oggetto designato. Se da una parte ciò costituisce l'incancrenimento d'ogni modello di discorso, dall'altra rappresenta una porta aperta alla comicità [...]²⁰⁴.

Attraverso la comicità, Swift «riattiva la convenzionalità del rapporto tra segno e referente»²⁰⁵; tale mossa consente di superare le «inibizioni» che intervengono quando il linguaggio si cristallizza: pertanto, *La favola della botte*, secondo Celati, assume un «significato antropologico»²⁰⁶. I continui riferimenti a Joyce e all'*Ulisse* (ma anche al *Finnegans Wake*) che puntellano il testo sottolineano il gioco di rimandi fra Swift e Joyce, che culmina nella conclusione:

Questi i dubbi che "Gulliver" e la "Favola della botte" insinuano; ma attenti adesso: non sono gli stessi dubbi che insinuano quelle enciclopedie d'una cultura millenaria ammassata e stipata soltanto per depravarla e deriderla che sono "Ulysses" e "Finnegans Wake" di James Joyce? Il fatto è che nel momento in cui il Sapere si trasforma in non-

dell'oppressione» (GIULIO IACOLI, *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*, Quodlibet, Macerata 2011, pp. 48-49).

²⁰³ Il legame fra Joyce e la narrativa settecentesca era stato fra l'altro affrontato da un altro importante anglista di quegli anni, Giorgio Melchiori, che nel 1956 aveva pubblicato in inglese *The Tightrope Walkers*, poi tradotto in italiano nel 1963 col titolo *I funamboli. Il manierismo nella letteratura inglese contemporanea*. In questo saggio, Melchiori individuò nella linea Fielding-Smollett-Sterne la tradizione che avrebbe condotto all'*Ulisse*.

²⁰⁴ GIANNI CELATI, *Swift l'antenato*, in JONATHAN SWIFT, *La favola della botte*, Sampietro, Bologna 1966, p. 20.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ivi*, p. 21.

senso, “la filosofia, lo spirito stesso si dichiara come fondo di magazzino, rimasuglio irrealistico del mondo dell’esperienza, il processo poetico come logorio”, allora sono gli stessi fondamenti di una cultura ad essere messi in discussione, bene o male, razionalmente o irrazionalmente, con gli strumenti che si hanno; e ciò che si cerca è soltanto una piccola garanzia d’immanenza. Questa garanzia molto spesso si chiama regressione, regressione linguistica e psichica²⁰⁷.

«Mettere in discussione i fondamenti di una cultura»: è questa, secondo Celati, la vera grande lezione di Swift, così come di Joyce; ma è appunto la lettura dell’*Ulisse* a guidarlo verso questo tipo d’interpretazione anti-dogmatica²⁰⁸. A queste conclusioni giungeva, sia pure per vie differenti, già negli *Orientamenti tecnici*²⁰⁹ e ancor prima nella tesi, che terminava con l’annotazione che la forma stessa dell’*Ulisse* è il giudizio critico di Joyce sulla modernità; la funzione di questo romanzo è dunque quella di rendere il lettore capace di problematizzare i linguaggi che adopera²¹⁰.

4.3 «Un’ipoteticità permanente»: l’*Ulisse* e il crollo della cultura scritta

Ricapitolando quanto esposto finora, possiamo affermare come la traduzione dell’*Ulisse* di Celati sia caratterizzata dall’insistenza verso la natura ‘oraleggiante’ del testo, idea centrale nella riflessione teorica di Celati ma rilevante, secondo lo scrittore, anche ai fini di un’interpretazione del romanzo che lo vede legato alla tradizione dei generi comici o semiseri dell’epoca premoderna; l’appartenenza a questo filone è un tema a lungo studiato da Celati nei suoi anni giovanili, ma in queste riflessioni si concentra soprattutto sulla natura parodica dell’*Ulisse*: la lingua cui Celati fa riferimento è sì d’opposizione a quella dominante del *novel*,

²⁰⁷ Ivi, p. 26.

²⁰⁸ Come dichiarerà anni dopo: «Per anni poi questo studio di *Ulysses* mi ha portato verso altre ricerche sul modernismo, e soprattutto alla tesi che il modernismo ci porta verso la rottura dell’unità di pensiero – la liquidazione delle forme dogmatiche, delle ideologie a schemi fissi, ecc.» (CELATI, *Il transito mite delle parole*, p. 601).

²⁰⁹ «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» (CELATI, *Orientamenti tecnici*, cit., p. 66).

²¹⁰ Celati paragona quest’azione joyciana a quella di Brecht. È curioso notare come negli anni successivi, ampliando ulteriormente le sue letture, Celati ‘correggerà’, per così dire, i termini di confronto, indirizzandosi con maggior decisione verso Swift.

ma non è (ancora) valutata nella sua dimensione orale. Perché, dunque, Celati istituisce un nesso fra questi due concetti? Non si tratta di un'indebita 'distorsione' del testo joyciano legata al suo percorso intellettuale²¹¹: in realtà, a imporgli di rileggere in tal modo l'*Ulisse* è, in un certo senso, l'*Ulisse* stesso.

Per provare ad approfondire, occorre tornare al diario per il «Sole-24 Ore». Sempre nel pezzo del 9 agosto citato qualche pagina fa, Celati scrive:

I primi episodi dell'*Ulisse*, dedicati al giovane Stephen, sono scritti con la tecnica narrativa del naturalismo: tecnica sempre un po' congelante per il suo meccanicismo. Nella seconda parte però si cambia stile, perché inizia la vicenda di Leopold Bloom, personaggio di grande simpatia, con una specie di candore nella sua diversità (essendo di stirpe ebraica tra faziosi irlandesi). Al tempo stesso, Bloom è l'uomo moderno, senza dogmi, con molta curiosità per tutto quello che ci avvolge, e inoltre uomo sensuale che si concede volentieri alle pulsioni voluttuose. La sua presenza altera la meccanicità iniziale, rendendola incerta, per le continue variazioni d'argomento dei suoi pensieri, fino a confondere i giudizi del lettore. [...] Già qui si intravede la caratteristica di questo personaggio e del libro che parla di lui, dove compaiono molte oscenità ufficialmente condannate, che però l'uomo moderno evoluto considera effetti della nostra natura di esseri sessuati²¹².

Celati sottolinea ancora una volta il potere liberatorio dell'opera joyciana, di contro all'impulso censorio e raziocinante della cultura ufficiale. E coglie nel segno anche riguardo ai primi capitoli su Stephen: il «meccanicismo» che riscontra è, in effetti, immagine del senso d'oppressione che il personaggio vive nella realtà irlandese in quel 16 giugno del 1904; è in contrasto invece con Bloom, dotato, all'opposto, di «molta curiosità per tutto quello che ci avvolge»: difficile non scorgere nel giudizio celatiano sugli stili associati ai due personaggi il

²¹¹ Un'ottima ricostruzione dell'evoluzione del pensiero teorico di Celati sull'oralità è contenuta nell'imprescindibile monografia di West (cfr. in particolare il capitolo 5): «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'» (REBECCA WEST, *Gianni Celati. The craft of everyday storytelling*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-Londra 2000, p. 184, traduzione mia). Si noti come torna – ancora una volta – la concezione 'artigianale' della scrittura.

²¹² CELATI, *Stephen, bardo in miseria*, cit.

riverbero dell'opposizione fra *novel* e tradizione comico-satirica. Gianni Celati, «Sole-24 Ore» del 5 agosto 2012:

...quando Mulligan si fa la barba guardandosi in uno specchietto scheggiato, e racconta di averlo rubato a una serva, Stephen risponde con un'immagine dolente: "Quello è il simbolo dell'arte irlandese. Lo specchio sbrecciato d'una serva". L'altro aspetto che in questo episodio riassume la situazione d'epoca è la presenza di Haines, visitatore britannico (che Mulligan spregiativamente chiama "sassone") in cerca di reperti folklorici della cultura irlandese. [...] Più avanti Stephen, in un cupo malumore, gli dirà: "Io sono il servo di due padroni, uno inglese e uno italiano. Lo Stato Imperiale Britannico e la Santa Chiesa Cattolica Apostolica Romana". Queste sono le colonne d'una soffocante egemonia sull'Irlanda, intorno all'anno in cui si svolge il grande romanzo di Joyce, il 1904²¹³.

Egemonia tre volte imposta, sul piano politico, su quello religioso-culturale ma soprattutto su quello linguistico: il dramma di Stephen consiste esattamente nel parlare la lingua degli occupanti. In questo senso, le parole del personaggio sullo specchio della serva, giustamente sottolineate da Celati, non colpiscono soltanto per la forza dell'immagine, ma anche perché, come ha scritto Gabriele Frasca, in esse «si stagliano inaspettatamente in conflitto le due questioni alla base della storia stessa del genere romanzesco, quella della lingua e quella dell'identità nazionale»²¹⁴. In *Finzioni occidentali* Celati argomenta lungamente sulla natura oppressiva del genere romanzesco e del discorso linguistico a esso legato; nel momento in cui la modernità legittima il *novel* come sua forma di finzione privilegiata, avviene una doppia imposizione: la cultura scritta soppianta definitivamente quella orale, e la serietà del *novel* imbriglia, inibendole, le possibilità comiche e fantasticanti dei generi che lo precedevano²¹⁵. Tutto questo avviene nel corso del XVIII secolo: la svolta impressa alla letteratura dall'ascesa del *novel* ha origine in quel momento storico, ma la stessa epoca produsse anche una possibilità letteraria opposta, cui Celati presta la sua attenzione come critico, traduttore e scrittore²¹⁶. Si tratta di una linea di ricerca comune a vari scrittori di fine anni Sessanta e primi

²¹³ GIANNI CELATI, *Prima colazione con Leopold (secondo episodio della tr. dell'Ulisse di Joyce)*, «Il Sole-24 Ore», 5 agosto 2012.

²¹⁴ GABRIELE FRASCA, *L'uomo con la macchina da prosa*, Luca Sossella Editore, Roma 2022, p. 72.

²¹⁵ GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino 1975, p. 5, pp. 10-11.

²¹⁶ Nella nota che conclude il saggio eponimo di *Finzioni occidentali*, Celati fa esplicito riferimento alla continuità fra i suoi studi swiftiani e le ipotesi sull'origine del romanzo: «All'origine di questo studio c'è un altro scritto

anni Settanta, la già citata «strategia dell'irrisione» teorizzata da Riccardo Donati, e di cui *Comiche* è il risultato principale²¹⁷. A sua volta, Riccardo Capoferro ha analizzato l'interesse di Celati verso il Settecento e ha scorto ancora una volta nella lettura di Frye lo strumento fondamentale delle letture swiftiane di fine anni Sessanta, sostenendo che «l'ottica archetipica adottata da Celati risente in tutta probabilità delle letture antropologiche che andava facendo in quegli anni, nonché delle teorie di Frye che – influenzate a loro volta dall'antropologia – presentano la lunga transizione al realismo come il progressivo allontanamento da strutture archetipiche»²¹⁸. Non è difficile chiosare che questa «lunga transizione al realismo», nella prospettiva celatiana, non impone soltanto un modello conoscitivo, ma anche un linguaggio, quello della cultura scritta, destinato a dominare l'Ottocento per poi soccombere con la svolta modernista (o con chi di essa fu, in parte, antesignano)²¹⁹. Nell'ottica celatiana, a rendere interessante l'*Ulisse* è pertanto la messa in scena del crollo della cultura occidentale sotto il peso della sua stessa erudizione; ma cosa rimane fra le macerie?

È qui che entra in gioco il secondo polo della questione: nella prosa di Joyce, infatti, resiste un'idea ancora concreta, viva e non cristallizzata dell'elemento linguistico. È questo ciò che conferisce all'opera di Joyce la possibilità di essere interpretata in chiave carnevalesca. E così, ad esempio, Celati parla del *Finnegans Wake*, già nel 1971²²⁰:

Nella letteratura recente la tradizione carnevalesca compare solo come emergenza spostata, marginale e occasionale. La più deliberata utilizzazione di questa linea si ha forse in *Finnegans Wake* di James Joyce, dove rivivono la parodia triviale generalizzata,

pubblicato come prefazione alla *Favola della botte* di Jonathan Swift, Bologna 1966, dove cercavo di definire un quadro antropologico che spiegasse il sorgere del romanzo moderno» (ivi, p. 46).

²¹⁷ «L'uscita di *Comiche* nel 1971, oltre a segnare l'esordio romanzesco dell'assiduo collaboratore del "Caffè", rappresenta a nostro avviso anche il punto più alto, e per certi versi conclusivo, della parabola della 'strategia dell'irrisione' che si è sin qui cercato di tracciare» (DONATI, *I veleni delle coscienze*, cit., p. 128).

²¹⁸ RICCARDO CAPOFERRO, *Celati settecentista*, in «Filologia e critica», anno XLI, fascicolo III, settembre-dicembre 2016, pp. 444-459, a p. 447.

²¹⁹ «La cultura chirografica soccombe [...] alla stessa forza che l'ha per tanti secoli sorretta, e dunque per ipertrofia e soffocamento. Gustave Flaubert del resto, a furia di riflettere sulla sua coazione alla scrittura, parrebbe essere stato per davvero il primo (da cui la devozione tributatagli da Joyce) ad avere scorto in azione questa forza cieca, e stupida malgrado il sapere che pretende di mettere in campo» (FRASCA, *L'uomo con la macchina da prosa*, cit., p. 124).

²²⁰ Cortellessa ha notato giustamente come ancora una volta in *Finzioni occidentali*, in particolare in *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, Celati sottolinei questa linea avversaria della tradizione del *novel*: nell'edizione del 1986, fra l'altro, il saggio è spostato in seconda posizione nella scaletta, subito dopo quello d'apertura, «così rappresentando (come un violento colpo di scena) l'irruzione traumatica di tutto ciò che al versante 'serio' si contrappone, sovvertendone le logiche e scandalosamente facendo emergere il 'rimosso': appunto la comicità» (CORTELLESA, *Libri segreti*, cit., p. 405).

l'alternanza perpetua e le *mésalliances* proprie del carnevalismo, oltre alla manipolazione caricaturale della lingua di tipo maccheronico e rabelaisiano²²¹.

D'altronde, sempre negli anni in cui Celati rifletteva su Joyce e Swift, così scriveva a proposito del concetto di accumulo:

L'accumulo satirico di tutte le possibilità linguistiche offerte da una certa epoca [...] dà il senso del ciclo periodico: soltanto concependo le costruzioni scientifiche come cicliche, e quindi destinate ad autodistruggersi, si può garantire la loro non obiettivazione, la loro ipoteticità permanente; e lo stesso per le costruzioni politiche; soltanto garantendo la loro ciclicità si può contrastare la tendenza alla burocratizzazione, al congelamento in dogmi per sempre sanciti, alla caserma. Di qui, a tutto connessa, l'idea del carnevale, come sacrificio rituale di linguaggi, di modelli, di concezioni politiche²²².

Presentandosi - fra le altre cose - come una parodia della cultura scritta e della sua stessa usura, *l'Ulisse* rende inevitabile associare a questa dimensione quella dell'oralità, come un rovescio ineliminabile della questione. Per Celati, *l'Ulisse* costituisce dunque un episodio notevolissimo di quella «letteratura collettiva» che «deve accogliere l'orale, il sonoro, il mimico, fino al banale e al triviale, incorporare un virus distruttivo o comunque che ne scavi e deformi la monolitica vocazione verbale»²²³, tornando a quei generi antichi che concepivano la letteratura come «parte di un flusso discorsivo, caratterizzato innanzitutto non da concetti e figure retoriche ma da suoni e ritmi. Il tutto per il tramite l'oralità, la parte più corporea del linguaggio che viene in gran parte cancellata nella scrittura»²²⁴.

Sembra ora appropriato concludere mettendo in luce, sia pur brevemente, un ulteriore tassello del ragionamento celatiano sull'*Ulisse*. Abbiamo visto come, nel suo articolo per il

²²¹ GIANNI CELATI, *Trobadori, giullari, chierici ovvero la tradizione ideologica del riso*, in «Periodo Ipotetico», n. 4-5 (1971), pp. 3-6, p. 5. Nel capitolo finale della dissertazione, Celati argomenta come *Finnegans Wake* riprenda e porti alle estreme conseguenze le scelte stilistiche adottate nell'*Ulisse*, tanto da spingerlo a definirlo come il libro con cui il romanzo muore definitivamente. Sullo stesso tema (ma giungendo a conclusioni diverse) ha scritto Terrinoni in *James Joyce e la fine del romanzo*, cit.

²²² ITALO CALVINO et alii, «*Ali Babà*». *Progetto di una rivista 1968-1972. Riga 14*, a cura di Mario Barenghi e Marco Belpoliti, Marcos y Marcos, Milano 1998, p. 110.

²²³ ANDREA RONDINI, *Gianni Celati e la teoria letteraria del vento volatore*, Edizioni Università di Macerata, Macerata 2013, p. 19.

²²⁴ STEFANO BARTEZZAGHI, *Scrittori giocatori*, Einaudi, Torino 2010, p. 242.

«Sole-24 Ore», Celati abbia esaminato lo stile associato nei primi capitoli a Stephen e quello associato a Bloom. Le oscenità di Bloom, è noto, toccano il culmine in *Circe*, che Celati definisce «Valpurga parodica»; una «visione onirica con cui forse sconta tutti i suoi desideri sordidi o fantasmatici»²²⁵. Se Stephen è quindi oppresso dall'egemonia inglese, Bloom è destinato a pagare dazio per i suoi desideri repressi, senza riuscire a esternarli davvero. Ci si potrebbe dunque chiedere qual è il vero scopo del *tour de force* parodico-oraleggiante dell'*Ulisse*: liberare il lettore dalle taglie della morale raziocinante o ribadirne la presa ferrea? È qui che Celati, ricalcando la mossa che Joyce compie nel romanzo, sposta l'attenzione sul terzo personaggio principale, Molly: tutto il libro tende al suo monologo; i diciassette capitoli che lo precedono non sono che l'intonazione in vista dell'apertura improvvisa del suo finale. L'azione combinata di parodia e oralità oscena ci permette, infatti, di recepire il monologo finale di Molly nella sua carica liberatoria. Secondo Celati, è solo «sentendo nell'orecchio una voce che scorre senza arresto e senza pause» che possiamo sperimentare «la caduta di quella barriera che blocca desideri, fantasie o pensieri ritenuti inaccettabili», e dunque godere al meglio di queste parole che testimoniano uno «slancio senza più pretese, in un momento di felice inconsapevolezza, dove si trasforma l'intero senso del libro, con un 'sì... sì... sì' che abbraccia tutta la vita»²²⁶. Al tempo stesso, le oscenità di Bloom sono esposte in una «visione onirica» che si lega alla questione del rapporto tra Celati e la visualità. Sono dunque individuabili almeno due relazioni fra l'*Ulisse* e l'opera di Celati: una che scorre sul binario visivo, l'altra su quello parodico-orale. A queste due questioni sono dedicati i due capitoli successivi di questo lavoro.

²²⁵ CELATI, *Prima colazione con Leopold*, cit.

²²⁶ GIANNI CELATI, *Le fantasie erotiche di Molly (quinto episodio della tr. dell'Ulisse di Joyce)*, «Il Sole-24 Ore», 2 settembre 2012.

Secondo capitolo

Questo non è il luogo per indecenti leggerezze a spese d'un mortale sviato dall'alcool. Qui non siamo al parco degli orsi né a una mascherata studentesca, e neppure a una pagliacciata giudiziaria. (Ulisse, p. 621).

1. Celati e la cultura visuale: fondamenti e problemi

1.1 Celati e il postmodernismo: un posizionamento problematico

Nell'estesa bibliografia sul postmodernismo italiano, il nome di Gianni Celati compare spesso. Antonio Tricomi, in una panoramica risalente al 2003, prende le mosse proprio da *Finzioni occidentali* per sottolineare la diversità di vedute tra la generazione degli anni Venti e quella successiva, pienamente postmoderna; alla tesi di Tricomi si presta molto bene il rapporto problematico di Celati con la modernità:

Dell'esperienza tardomoderna, [...] egli condivide il tentativo di estromettere dal testo letterario la voce autoriale [...]. Diversamente dai suoi predecessori, però, Celati propone non di fare ciò esasperando quel discorso critico che del *novel* è il tratto essenziale, non esaltando, insomma, i tratti spiccatamente moderni di questa modalità narrativa, ma recuperando, invece, quelli premoderni che avevano contraddistinto il *romance*. Detto altrimenti, Celati vuole sfondare la modernità, così da poterla finalmente superare, non procedendo in avanti, ma scavalcandola con un prodigioso balzo all'indietro lungo quasi tre secoli. Vuole inaugurare la postmodernità chiudendo quella che ai suoi occhi è soltanto una lunga parentesi e un incubo: la modernità, appunto¹.

¹ ANTONIO TRICOMI, *Crisi delle testualità, esplosione della biblioteca. La nascita del postmoderno in Italia*, in «Allegoria» n. 44 (2003), pp. 35-60, a p. 47.

L'osservazione di Tricomi è giusta sotto molti punti di vista, ma occorre problematizzare, a mio parere, la postmodernità della posizione di Celati. Per Tricomi, inserire Celati nella linea genealogica del postmodernismo serve alla tesi per la quale i due padri nobili del movimento, in Italia, risultano essere appunto Celati e Calvino, con la conseguenza di poter individuare nell'incompiuto progetto di «Ali Babà» una matrice dicotomica del postmodernismo italiano²; ma col passare degli anni, la critica si è via via discostata dall'idea di un Celati postmoderno, almeno nell'accezione italiana che assegniamo a questo termine. Si crede, piuttosto, che sia più vicino per altri aspetti al postmodernismo internazionale: la tesi è stata sostenuta, ad esempio, da Alessandro Viti in un'analisi di *Notizie ai naviganti*, racconto di *Cinema naturale* (2001)³, e ripresa poi da Carlo Tirinanzi de' Medici nella sua panoramica sul romanzo degli anni Ottanta⁴, proprio riconoscendo la peculiarità della figura di Celati all'interno della nostra letteratura. Oggi, nei manuali più aggiornati, Celati è proposto agli studenti in prossimità dei capitoli o paragrafi dedicati al postmodernismo, ma non vi figura come autore-chiave, anzi viene valorizzata la sua posizione 'obliqua' nel canone. Nella *Letteratura italiana contemporanea* curata da Beatrice Manetti e Massimiliano Tortora, Toracca nota che «Celati scrive romanzi da una posizione eccentrica, per raffigurare ciò che il romanzo e il pensiero moderni, con la loro smania razionalizzante, hanno estromesso»⁵; nel *Romanzo in Italia*, opera collettiva diretta da Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Elisabetta Menetti propone la scheda su Celati senza mai usare il termine «postmoderno» e derivati, e Raffele Donnarumma (a proposito degli autori degli anni Novanta, loro sì, derubricati come postmoderni) si spinge a notare che «il riferimento a Gianni Celati sembra fuori fuoco per la natura riflessa del suo accostamento all'oralità e per il carattere antimetropolitano del suo immaginario»⁶. Viti ha avuto ragione a problematizzare il postmodernismo di Celati nel

² «Qui si nota, forse meglio che altrove, la distanza che separa Celati da Calvino e sancisce la morte di "Ali Babà". Si nota, cioè, come la proposta di Celati, fatta propria in seguito dai suoi allievi, possa costituire una via al postmoderno italiano parallela e antagonista a quella inaugurata dal Calvino di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*» (ivi, pp. 57-58), laddove la differenza non sta nella comune volontà di ritorno a una condizione narrativa originaria, premoderna, ma nel fatto che in Calvino ciò si declina come un discorso della letteratura sulla letteratura, mentre in Celati la narrativa non si ripiega mai su sé stessa, continua a ospitare una proposta culturale che comprende altre espressioni.

³ ALESSANDRO VITI, *Gianni Celati postmodernista problematico: lettura di Notizie ai naviganti*, in «Italianistica», n. 2, vol. 41 (2012), pp. 113-124.

⁴ CARLO TIRINANZI DE' MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit.

⁵ TIZIANO TORACCA, *Il romanzo degli anni Settanta*, in BEATRICE MANETTI, MASSIMILIANO TORTORA (a cura di), *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, Carocci, Roma 2022, pp. 165-186, p. 183.

⁶ Cfr. ELISABETTA MENETTI, *Gianni Celati*, in GIANCARLO ALFANO, FRANCESCO DE CRISTOFARO (a cura di), *Il romanzo in Italia. Il secondo Novecento*, 4 voll., Carocci, Roma 2018, pp. 391-406; RAFFAELE DONNARUMMA, *Gli anni Novanta: mutazioni del postmoderno, realismo, neomodernismo*, ivi, pp. 419-434, p. 422.

contesto italiano di quell'epoca. Maria Rizzarelli ha recentemente riassunto l'irruzione del postmoderno nella cultura letteraria italiana non solo ricordando le note caratteristiche della letteratura postmoderna, ma mettendo anche in risalto le loro ricadute sul piano della proposta artistica:

Il postmoderno, è bene chiarirlo subito, può essere considerato quale «dominante culturale» (così lo definisce Jameson per indicare la sua valenza trasversale e onnicomprensiva) tipica della contemporaneità, che nasce negli Stati Uniti e che a partire dalla riflessione su alcuni aspetti dell'architettura della metà degli anni Settanta finisce per designare retrospettivamente tutta una serie di manifestazioni artistiche e segnatamente letterarie caratterizzate dall'ibridazione di generi, forme, modelli e strutture, in cui prevale la dimensione metadiscorsiva, spesso accompagnata da un'esibita stratificazione intertestuale e dal citazionismo ironico. I confini fra cultura alta e bassa, tra letteratura seria e d'intrattenimento si assottigliano, lasciando il campo a un'occupazione sempre più pervasiva dell'industria culturale. In questa prospettiva la divaricazione fra il mondo della produzione poetica e quello della narrativa diventa difficilmente conciliabile. Il campo della prima si specializza e si rivolge a un pubblico ristretto, quello della seconda invece vede un'espansione sempre più larga della forma romanzesca, che finisce per rappresentare la fetta più ampia e consistente dell'editoria⁷.

In questo quadro, pur presentando consonanze con la temperie postmoderna, la posizione di Celati risulta evidentemente problematica. La differenza non sta solo nel fatto che, nel momento in cui la forma del romanzo cannibalizza il mercato editoriale, Celati si dà alle forme brevi; a differenza degli altri grandi autori dell'epoca (l'ultimo Calvino, Eco, Tabucchi), i racconti degli anni Ottanta e Novanta di Celati insistono sulla concretezza degli elementi che li presuppongono, sia perché si rifanno a un'idea di narrazione come attività pratica, sulla scia del Benjamin del *Narratore*, sia perché Celati non spezza mai il legame fra il racconto e le corrispondenze che esso intrattiene con la concretezza dell'esperienza umana. Se per il postmodernismo italiano inteso classicamente la realtà non è più attingibile nella sua interezza, e in un certo senso smette dunque di esistere e pertanto si pone l'accento

⁷ MARIA RIZZARELLI, *Scritture per gli anni Ottanta*, in MARCO ANTONIO BAZZOCCHI (a cura di), *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*, Einaudi, Torino 2021, pp. 403-441, a pp. 403-4.

sull'autoreferenzialità della letteratura⁸, per Celati invece essa continua a offrirsi di volta in volta, sia pur come esperienza frammentaria: come ha scritto Maria Teresa De Palma,

siamo con Celati al totale allontanamento da presupposti di possesso o esaurimento descrittivo del mondo: la conoscibilità del reale è ormai modernamente accettata come parziale, e la sua rappresentabilità, dunque, dovrà emergere non come microscopica indagine del cosmo, ma invece solo come «traccia», traccia «afferrabile solo come effetto dell'apparire di qualcosa, il segno sulla tela o la frase sulla pagina dove prima non c'era nulla»⁹.

Sebbene Tricomi abbia avanzato l'ipotesi che Celati sia riuscito a prevedere lo sviluppo del postmodernismo già nei suoi saggi e nella sua narrativa degli anni Settanta, la critica concorda nel ritenere la produzione degli anni Ottanta il suo punto di svolta in senso postmoderno. Come ha puntualizzato Marco Antonio Bazzocchi, in questa fase l'elemento visivo della scrittura di Celati diventa fondamentale¹⁰, ovviamente in virtù dell'importantissimo sodalizio artistico con Luigi Ghirri: su questo tema si sofferma una delle prime, pionieristiche monografie su Celati, *Atlante delle derive* di Giulio Iacoli. Nell'interpretazione dello studioso, la questione visiva nel Celati degli anni Ottanta è una risposta al «discorso polisemico del postmoderno», che nega «all'individuo la fruizione di una spazialità coesa e rassicurante»¹¹. A questo, Celati oppone una produzione in cui «scrittura e oralità convergono verso una rappresentazione del mondo da narrare che riproduca la fisicità e l'organicità di quello

⁸ Il dibattito sul rapporto tra postmodernismo e realtà è straordinariamente intricato. Una possibile spiegazione di questo fenomeno è che, dal momento che più generalmente il postmodernismo è stato un concetto estremamente dibattuto, era inevitabile che chiunque si cimentasse in questo terreno critico dovesse anche confrontarsi con il suo concetto di realtà, dato che costituisce una delle questioni-chiave dell'età postmoderna. Bisogna poi sottolineare come questo problema abbia una delineazione particolare in ambito italiano. Federico Bertoni descrive così l'estetica postmodernista: «un'idea di letteratura fondata su categorie o procedimenti come l'artificio, il gioco, il citazionismo, l'autoreferenzialità, la parodia, la contaminazione tra letteratura 'alta' e 'bassa', l'ibridazione tra diversi generi, codici e media espressivi» (FEDERICO BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2001, p. 304), e le sue tesi vengono di fatto riprese da Raffaele Donnarumma per evidenziare il sostanziale divorzio tra il postmodernismo italiano e qualsiasi tipo di engagement con il reale (cfr. RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014).

⁹ MARIA TERESA DE PALMA, *Dalla pop art alla pittura antica*, in MATTEO MARTELLI, MARINA SPUNTA (a cura di), *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, «Recherches», n. 24 (2020), pp. 19-32, p. 25.

¹⁰ Cfr. BAZZOCCHI, *Cento anni di letteratura italiana*, cit.; vedi in particolare parte quarta, cap. IV, paragrafo 2, *Gianni Celati: il gioco si riapre* (pp. 368-375).

¹¹ GIULIO IACOLI, *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Diabasis, Reggio Emilia 2002, p. 14.

spazio»¹². Il merito di Iacoli, particolarmente utile per questo studio, è quello di porre l'accento sul concetto di spazio, che è – come cercherò di esporre a breve – centrale in Celati; per quanto riguarda la questione del postmodernismo, tuttavia, dalle sue parole si capisce bene come quella di Celati sia una reazione che *avversa* la temperie postmoderna, e questa posizione è più chiaramente riscontrabile nelle osservazioni a proposito del rapporto fra Celati e il concetto di temporalità. In questo senso, pare opportuno richiamare le teorie del sociologo tedesco Hartmut Rosa avanzate nel noto testo *Accelerazione e alienazione*¹³. In questo libro, Rosa sostiene che il concetto di accelerazione è il principale tratto costitutivo della modernità, e lo rintraccia su tre piani: accelerazione dello sviluppo tecnologico, accelerazione dei mutamenti sociali, accelerazione del ritmo di vita¹⁴. Nonostante la sua pervasività, questa dinamica sarebbe, secondo Rosa, contrastabile e contrastata da movimenti che lui definisce di «decelerazione», di varia natura e posizionamento sociale e politico; tra questi, Rosa individua alcuni autori che muovono una critica ben precisa:

Infine, e forse è la cosa più sorprendente, nelle società tardomoderne possiamo incontrare segnali di strani processi, o percezioni, che suggeriscono come, al contrario dei fenomeni dell'accelerazione e della flessibilizzazione diffuse (che creano l'apparenza di una contingenza totale, con opzioni infinite tra cui scegliere e un'apertura illimitata verso il futuro), non sia di fatto più possibile alcun cambiamento «reale», come il sistema della società moderna si stia chiudendo e la storia stia arrivando alla sua fine, caratterizzata da una forma di «stasi iperaccelerata» o di «inerzia polare». I teorizzatori di questa diagnosi sulle «società dell'accelerazione» tardomoderne sono Paul Virilio, Jean Baudrillard, Fredric Jameson e Francis Fukuyama. Costoro sostengono che le società moderne non dispongono più di visioni ed energie nuove (prime fra tutte le «energie utopiche») e che perciò l'enorme velocità degli eventi e delle alterazioni è in realtà un semplice fenomeno superficiale, che nasconde a stento l'inerzia culturale e strutturale ormai radicata nel profondo della nostra epoca¹⁵.

¹² Ivi, p. 15.

¹³ HARTMUT ROSA, *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*, Einaudi, Torino 2015.

¹⁴ Cfr. ivi, pp. 5-32.

¹⁵ Ivi, pp. 39-40.

Ho voluto inserire nella mia argomentazione queste osservazioni perché i critici convocati da Rosa sono alcuni tra i pensatori classici del postmodernismo, ed è forse su questi aspetti che Celati è più accostabile a questa tendenza. Andrea Cortellessa ha scritto pagine illuminanti a riguardo, concentrandosi sulla narrativa ‘antropologica’ di Celati, risalente alla fine degli anni Novanta e ai primi anni Zero. Partendo dall’incuria che contraddistingue i Gamuna, l’immaginifica popolazione di cui Celati racconta in *Fata Morgana*, Cortellessa osserva:

Si avverte qui l’eco dell’insofferenza di Celati per l’ossessione occidentale per gli oggetti nuovi di zecca, per l’obsolescenza pianificata delle merci, per il terrore dell’invecchiamento e del degrado dei nostri stessi corpi [...]. Ma cosa vuol dire quest’*invecchiamento*? La critica allo straniamento della tradizione esotica [...] sottende un più esteso, complessivo cambiamento di paradigma. [...] Nel tempo in cui tutto è stato descritto, tutto è stato già-esperito e già-detto, inevitabile subentra la malinconia di chi già prima di vedere conosce, prima di arrivare sa cosa attendersi. A ben vedere è il «nuovo» in sé – la sua capacità di stimolarci e incuriosirci – ad essere irrimediabilmente *invecchiato*. Una dimensione che forse contrassegna l’inizio della sensibilità postmoderna¹⁶.

Cortellessa collega questa critica celatiana, contenuta in *Fata Morgana*, ai suoi lavori ‘padani’ (da *Narratori delle pianure* a *Case sparse*) e, con notevole acume, agli scritti africani di *Avventure in Africa* (1998) e *Passar la vita a Diol Kadd* (2011). Se da un lato la spazialità rappresentata in questi libri è legata a quanto Celati affermava già negli anni Settanta nel saggio *Il racconto di superficie*¹⁷, ossia è caratterizzata da un rifiuto della profondità che si traduce in rinuncia epistemologica, dall’altro è la dimensione temporale ad opporsi alla dominante occidentale:

la vera alterità che l’Africa conserva, rispetto al modo di vivere occidentale, è per Celati la *non specializzazione del tempo*. Sapere sempre con esattezza cosa si intende fare è la prima «malattia» dalla quale tocca curarsi. [...] L’uomo bianco dislocato in Africa rivela la sua «essenza comica»: la sua smania di prestazione, la sua coazione a risolvere problemi, a

¹⁶ ANDREA CORTELLESA, *Africa*, in MARCO BELPOLITI, MARCO SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, «Riga» n. 28, Marcos y Marcos, Milano 2008, pp. 255-266, p. 261.

¹⁷ Cfr. GIANNI CELATI, *Il racconto di superficie*, in «il Verri», n. V (1973), pp. 93-114.

controllare ogni circostanza non hanno qui, molto semplicemente, luogo a procedere [...]. L’Africa di Celati, infatti, è sede di una *differente temporalità*: quella in cui le cose non «accadono» ma, per così dire, *stanno*¹⁸.

L’orizzontalità del tempo è dunque espressa in una spazialità superficiale, e tracce di questa concezione sono rinvenibili in tutti i lavori di Celati dagli anni Ottanta in poi¹⁹. Ma, com’è ovvio, la questione della spazialità intercetta la più ampia questione della cultura visuale di Celati.

1.2 Celati e la visualità: la critica al regime scopico cartesiano

Già negli anni Settanta, la dimensione visiva era ben presente nella produzione celatiana. La visualità non solo unisce le cosiddette due fasi della carriera di Celati, ma costituisce un tema caro all’autore da sempre, e si iscrive generalmente in un rapporto molto profondo e produttivo col mondo delle arti visive: molto recentemente Ugo Fracassa ha per l’appunto proposto di rileggere tutta l’attività di Celati alla luce della riflessione sul visivo²⁰. Di tutto questo c’è già traccia nella dissertazione su Joyce degli anni Sessanta, dove Celati presta molta attenzione al concetto del montaggio delle immagini in chiave comica nell’*Ulisse*: questo ci permette di ricollegarci all’intermedialità tipica del modernismo popolare cui abbiamo fatto cenno nel precedente capitolo; in questa sede cercherò di delineare il modo in cui tale concetto ha influenzato la riflessione di Celati sulle arti visive.

Negli studi su Gianni Celati, manca una monografia che esplori in maniera puntuale ed esaustiva il suo rapporto con questo campo culturale. Un primo tentativo è stato messo in atto con il numero 24 della rivista «Recherches», del 2020, dedicato appunto a questo tema e

¹⁸ Ivi, p. 263.

¹⁹ Cfr. ANNA LANGHORN, *Il tempo sospeso. L’esperienza del tempo nella trilogia padana di Gianni Celati*, in BELPOLITI, SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 286-292.

²⁰ «Una modesta proposta per contribuire al lavoro di ricomposizione dei due emisferi poetici nei quali di solito viene scompartita l’opera di Gianni Celati, prima e dopo il novellino padano, può partire da una rivalutazione dell’elemento visivo nel cosiddetto primo tempo della sua narrativa, quello caratterizzato piuttosto dalla verbigerazione e gesticolazione frenetiche della bagarre» (UGO FRACASSA, *Psichedelic visioni allucinazioni. Sostenibilità/insostenibilità dello sguardo nell’opera di Celati*, in MARTELLI, SPUNTA (a cura di), *La scrittura dello sguardo*, cit., pp. 135-146, a p. 135).

intitolato *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*²¹. Vi sono raccolti diversi saggi che approfondiscono vari aspetti della relazione fra l'autore e la questione dello sguardo; esaurire l'argomento non è compito di questa tesi, ma si può preliminarmente ipotizzare che la relazione fra Celati e la visione si snodi lungo tre direttrici di ricerca accostabili a tre diversi media: pittura e arti visive, fotografia e cinema. L'interesse verso questi mezzi espressivi può essere analizzato, come cercherò di fare, attraverso il concetto di regime scopico. Questa nozione, introdotta nei *visual studies* da Martin Jay²², poggia sull'idea che la cultura visuale di una civiltà in un determinato momento storico sia il risultato dell'interazione di tre concetti che costituiscono i tre elementi dell'esperienza visiva: immagine, dispositivo o supporto, sguardo. Nelle parole di Michele Cometa, il più importante studioso di cultura visuale in Italia, il regime scopico è un «interscambio» fra

le *immagini*, intese sia come prodotto di una prassi figurativa consapevole sia come espressione di processi inconsci e immateriali, i *supporti* che rendono “visibili” queste immagini e che presiedono alla loro creazione (i media, le tecnologie della visione, ma anche gli apparati e gli ambienti nel senso più ampio del termine) e, infine, lo *sguardo* (*gaze*) che si posa sulle immagini e sui corpi che rendono possibile la presentificazione e la creazione delle immagini che si offrono agli sguardi²³.

Come detto, il concetto di regime scopico, di per sé, riguarda una cultura e un periodo storico; la sua malleabilità, però, consente di plasmarlo e utilizzarlo come lente d'indagine per particolari questioni legate alla cultura visuale, anche in relazione alla letteratura:

Martin Jay ha ovviamente messo in guardia dal possibile riduzionismo che la nozione di “regime scopico” può comportare, insistendo sul fatto che ogni regime, per esempio il regime della prospettiva, piuttosto che segnare il trionfo di un tipo di visualità in realtà va interpretato come il terreno di un confronto («a contested terrain») in cui entrano in contatto, spesso con effetti sociali parecchio invasivi, diverse subculture visuali. [...] Alla

²¹ MARTELLI, SPUNTA (a cura di), *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, cit.

²² MARTIN JAY, *Scopic Regimes of Modernity*, in ID., *Force Fields. Between Intellectual History and Cultural Politique*, Chapman and Hall, Routledge 1993, pp. 114-133.

²³ MICHELE COMETA, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Pellegrini Editore, Cosenza 2016, pp. 17-18.

letteratura [...] è affidato il compito di mettere in scena i conflitti tra i regimi scopici – quale che sia la loro entità – e ciò avviene [...] sia segnalando forme di visualità, dispositivi della visione, sguardi differenti, sia incorporando nella propria struttura tali elementi, mostrando insomma “omologie strutturali” [...] tra testo letterario e dispositivi della visione²⁴.

La letteratura, insomma, può offrire un campo di battaglia per le diverse culture visuali che coesistono in un periodo storico o in un luogo. Nel 1934, molto prima dell’esplosione di questo genere di studi, il germanista August Langen scrive le *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*²⁵, una serie di scritti dedicati ai rapporti fra letteratura (in particolare poesia) e visualità, in cui avanza per la prima volta l’ipotesi che la forma letteraria del romanzo moderno fosse influenzata dal regime scopico della prospettiva cartesiana, caratterizzato – come si può intuire – da una forte razionalizzazione dello sguardo. Questa intuizione traccia la strada per una triangolazione concettuale tra pensiero razionale, realismo letterario e tecnologie della visione riproposta in questo secolo da Peter Brooks²⁶:

Di certo il realismo, quasi più di qualsiasi altro tipo di letteratura, fa della vista qualcosa di estremamente importante: la rende il senso dominante attraverso il quale comprendiamo il mondo e ci poniamo in relazione con esso. Il relativo primato e il prestigio conferiti all’elemento visivo nel contatto con il mondo sono riconducibili almeno alla filosofia greca, e nei secoli successivi questo assunto è stato messo in discussione assai di rado [...]. In linea di massima, le arti occidentali sono rappresentative: diversi stili, dal riproduttivo all’astratto, si contendono la nozione di rappresentazione. La pretesa di “realismo”, nella pittura come nella letteratura, è dovuta in gran parte al fatto che il nostro senso della vista costituisce la guida più affidabile sulla quale possiamo contare nel contatto con il mondo, essendo ciò che sin da subito ci influenza. Questa convinzione deve chiaramente molto a John Locke e all’affermazione dell’empirismo come modello di pensiero dominante e ampiamente condiviso su mente e ambiente. [...] Non è una coincidenza che la fotografia nasca insieme al realismo. L’obiettivo della macchina

²⁴ Ivi, pp. 14-16.

²⁵ AUGUST LANGEN, *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1965.

²⁶ PETER BROOKS, *Lo sguardo realista*, Carocci, Roma 2017.

fotografica, nel riprodurre la realtà, imita il tipo di visione che cogliamo attraverso la retina²⁷.

In un altro punto del suo libro, Brooks insiste sull'idea che il realismo 'classico', quello del romanzo ottocentesco, non possa che «essere urbano: riguarda in modo peculiare la città come nuovo e totalizzante contesto della vita moderna»²⁸. Nell'interpretazione di Brooks, è proprio il generale movimento dalle campagne alla città a fare da innesco per la nascita del realismo: la città costituisce, di per sé, uno choc semiotico. Lo sviluppo del realismo come dispositivo estetico-letterario va quindi di pari passo con lo sviluppo delle città moderne: qui, come conseguenza della sovrabbondanza di merci dovuta al capitalismo, il «prestigio dell'oggetto unico, individuale si [è] sciolto»²⁹. Brooks prosegue poi valutando gli effetti emotivi e psicologici di tale situazione: «la città», scrive, «è un luogo di rischio e animalità, capace di risvegliare istinti sessuali e commerciali»³⁰; immergersi al suo interno vuol dire entrare in uno spazio «primordiale»:

Ancora una volta il realismo [...] rivela che lo sguardo in sé è uno strumento inadeguato, e che la vista innesca il visionario. La fenomenologia della città scopre che lo spazio urbano

²⁷ Ivi, pp. 13-14. Più precisamente, Brooks accomuna in un unico concetto caratteristiche che invece Jay suddivide fra due diversi regimi scopici, quello della prospettiva cartesiana e quello del descrittivismo olandese, in particolare per il riferimento alla filosofia empirica: «Se essa [l'arte olandese, ndr] aveva un equivalente nella filosofia si trattava dell'empirismo di Francis Bacon e di Christian Huygens» (MARTIN JAY, *Regime scopico*, citato in MICHELE COMETA, *Cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2020, pp. 30-31). Ad ogni modo, anche Nancy Armstrong sottolinea il nesso fra fotografia e realismo narrativo, e punta proprio sul portato sociale di quest'ultimo, che trasformerebbe «un tipo particolare di informazione visiva – infinitamente riproducibile e capace di vasta e rapida disseminazione – in qualcosa che era sia un modo di vedere sia una rappresentazione del mondo che un pubblico di lettori di massa poteva condividere (NANCY ARMSTRONG, *Fiction in the age of photography*, citata in SILVIA ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, Carocci, Roma 2017, p. 75). Di contro, Albertazzi propone di individuare analogie fra le strategie narrative e i filoni della pratica fotografica individuati da Claudio Marra: «neo-pittoricismo compositivo; poetica dell'istante decisivo; pratica della schedatura, ovvero trasformazione del reale in archivio» (ivi, p. 76). Il dibattito è ovviamente sterminato, segnalo alcune letture d'avvio oltre a quelle appena citate: DIEGO MORMORIO, *Gli scrittori e la fotografia*, Editori Riuniti, Roma 1988; MARSHA BRYANT (a cura di), *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*, University of Delaware Press, Newark 1996; JÉRÔME THÉLOT, *Les inventions littéraires de la photographie*, Presses Universitaires de France, Parigi 2003; ANNA DOLFI (a cura di), *Letteratura e fotografia*, 2 voll., Bulzoni, Roma 2005-2007; VINCENZO MARZOCCHINI, *Letteratura & fotografia. Scrittori poeti fotografi*, CLUEB, Bologna 2005; SILVIA ALBERTAZZI, FERDINANDO AMIGONI (a cura di), *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Booklet Milano, Milano 2008; REMO CESERANI, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 2011; OWEN CLAYTON, *Literature and Photography in Transition. 1850-1915*, Palgrave Macmillan, Londra 2015.

²⁸ Ivi, p. 148.

²⁹ Ivi, p. 157.

³⁰ Ivi, p. 163.

produce una forma di esistenza particolarmente concentrata e drammatica, caratterizzata da un inasprimento e da uno stato di continua eccitazione delle forze umane. [...] Dalla prostituzione alla seduzione sessuale borghese, la città offre la realizzazione del sogno di raggiungere un tipo più intenso di esperienza. Non sorprende, dunque, se si pensa che saranno i surrealisti a raccogliere l'eredità del progetto elaborato dai realisti attorno alla seduzione esercitata dalla città³¹.

Gli spunti di Brooks offrono degli ottimi punti di partenza per il tipo d'analisi che svolgeremo fra poco. In particolare, è conveniente sottolineare i seguenti aspetti: il nesso fra visione razionale e realismo classico è una delle componenti fondamentali del romanzo moderno; lo sfondo privilegiato di queste scelte narrative è la città, la quale per sua natura tende però a trasformare la vista in visione; in virtù di quest'ultimo punto, è possibile delineare una parentela fra il realismo e il surrealismo. Questi tre concetti sono accostabili ad alcuni punti della teoria letteraria di Celati, sebbene non tutti direttamente riscontrabili in essa. Il primo di questi è evidentemente legato alla polemica di Celati contro il romanzo come genere razionalizzante; il secondo, invece, insiste sul concetto di visione, che come vedremo fra poco è fondamentale in Celati; il terzo, infine, tocca direttamente l'interesse di Celati verso il surrealismo, che caratterizza la fase degli anni Settanta e di cui ha lasciato una traccia concreta nel *Bazar archeologico*.

Cominciamo con una notazione: coerentemente con altre sue riflessioni culturali, Celati sembra criticare implicitamente il regime scopico della prospettiva cartesiana. Tale regime è così definito da Jay:

Esso statuu' uno spazio astratto, ordinato quantitativamente e omogeneo, e produsse regole di trasformazione per rendere uno spazio tridimensionale in rappresentazioni bidimensionali. L'ordine spaziale rettilineo in cui sistemava gli oggetti era esterno a un soggetto razionale, disincarnato e monoculare. La filosofia di Cartesio, spesso considerata l'atto fondativo del pensiero moderno, era congruente con questa pratica estetico-visuale perché permetteva una visione scientifica del mondo [...]³².

³¹ Ivi, pp. 165-166.

³² JAY, *Regime scopico*, cit., p. 30.

La critica a questo tipo di razionalismo è in effetti uno dei motivi ricorrenti della letteratura di Celati; i suoi stessi taccuini ecfrastrici, oggi custoditi nel Fondo Celati alla biblioteca “Panizzi” di Reggio Emilia, sono testimonianza di riflessioni critiche sulla funzione della prospettiva nella cultura occidentale: di queste osservazioni dà conto Maria Teresa De Palma nel suo già citato, prezioso lavoro³³. Per mettere a reazione l’esperire visivo di Celati con il regime scopico della prospettiva cartesiana preferisco tuttavia cominciare da un testo edito di Celati stesso, risalente al 2003 e pubblicato su «il Verri», intitolato *Collezione di spazi*. In questo scritto, nato da una conferenza tenuta all’Università di Bologna nel 2002, Celati esplora proprio il concetto di cui ci stiamo occupando, con parole molto vicine a quelle tramite cui Jay ha descritto il regime della prospettiva. Così, ad esempio, espone la teoria dello spazio che dobbiamo a Cartesio, definendola problematica:

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 siamo³⁴.

Secondo Celati, l’arte e la letteratura moderne sono caratterizzate invece da «una ricerca sul modo di pensare lo spazio esterno, e l’urgenza di altre visioni dello spazio», che «non implica solo la passione d’una ricerca di spazi, ma anche quella di far spazio, di liberarsi da vecchi

³³ Un’osservazione dai taccuini che valga come esempio: «L’arte occidentale, a partire dal rinascimento italiano, non ha mai smesso di essere concepita come un progetto per costruire la visione, sia grazie al calcolo prospettico, sia grazie al discorso critico che diventa il piano portante d’una costruzione culturale. In ogni caso la pittura, come del resto la letteratura, non ha mai smesso di essere proposta come rinnovamento d’una costruzione per guidare l’occhio e il pensiero figurale. Per installarli in un campo codificato, per ridurre tutto lo spazio a linee di fuga che servono a determinare in modo permanente gli oggetti della visione» (Gianni Celati citato in DE PALMA, *Dalla pop art alla pittura antica*, cit., p. 25).

³⁴ GIANNI CELATI, *Collezione di spazi*, in «il Verri», n. 21 (2003), pp. 57-92, pp. 58-60.

intralci che bloccano il pensiero»³⁵. Infatti, poche pagine dopo, trae come esempio di visualità spaziale in letteratura un racconto di Büchner sul poeta Lenz, del 1839. Celati fa un'analisi minuziosa e interessante dell'opera, che riporto:

È un aspetto spaziale, mai figurato altrettanto bene nei testi letterari, dove tutto appare come uno scintillante insieme di frantumi di apparenze, dal vicino al lontano. Per questo Lenz si chiede perché un punto là fuori resti così lontano rispetto alla vicinanza che si è formato in mente. È una sfasatura tra il dentro e il fuori, che *produce sorpresa, ma non un distacco*; e di qui sorge l'idea che una possibile integrazione nello spazio sia di prenderlo dentro di sé, così che l'essere e l'apparire facciano tutt'uno nella coscienza. Questo passaggio è marcato da una lunga sospensione sintattica di frasi subordinate, che alla fine fanno apparire quel desiderio di raccogliere tutto dentro di sé come uno spasimo: *lancinante desiderio di sciogliere la barriera che isola il soggetto da ciò che è fuori di lui*. Ma nell'insieme non è possibile figurarci questo paesaggio come un oggetto osservabile a distanza in modo distaccato. Il racconto toglie di mezzo ogni possibilità del genere: *gli elementi visivi diventano fenomeni avvolgenti, tattili, sonori, abbaglianti*. Il brillare della luce e della neve, l'infuriare del temporale, le nuvole che galoppo, 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. E come il dentro dell'esistenza individuale sfuma nell'esterno, così sfuma la fissità del lontano e del vicino; il lontano può diventare così piccolo e vicino e inzuppato di nebbia, da volerlo curare mettendolo dentro una stufa, come nel caso di Lenz. È un tipo di consonanza con l'esterno che dipende da una labilità del soggetto: infatti Lenz sta per impazzire, o è già fuori di sé. Dunque è un caso come quello di Woyzek, nel dramma di Büchner: il povero delirante Woyzek, che sente la terra tremargli sotto i piedi, e sente dovunque strani echi cataclismatici, in cui la sua intimità e il fuori animato non si distinguono più. Lo spazio creaturale che Agostino dava come vicinanza con Dio, *è una possibilità che qui riappare solo al punto in cui il soggetto va fuori di sé, nello smarrimento o nel dolore*; solo allora l'individuo si ritrova a essere quello che è nello spazio, nel suo essere proprio: *un animale esposto all'aria che tira*³⁶.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ivi, p. 66; corsivi miei.

La citazione è lunga, ma ho voluto riprodurla integralmente sia per la bellezza della prosa celatiana, sia perché ricca di concetti a noi utili. La letteratura è un mezzo per sottolineare l'«aspetto spaziale» che causa una «sfasatura», la quale però non produce un «distacco»: l'interazione con lo spazio, per Celati, è sempre di carattere affettivo, consiste appunto nella partecipazione emotiva a ciò che ci sta attorno. Da questa visualità, discendono le altre esperienze concrete: «gli elementi visivi diventano fenomeni avvolgenti, tattili, sonori». Come diversi critici non hanno mancato di notare, tale idea è profondamente legata alla filosofia di Merleau-Ponty, in particolare alla concezione di spazio esposta nella *Phénoménologie de la perception*³⁷; a me pare però che Celati, istituendo un nesso tra l'atto visivo e l'atto linguistico (letterario) a esso legato, si stia muovendo più nell'ambito della dicotomia che avrebbe evidenziato qualche anno dopo un grande teorico della visualità tedesco, Horst Bredekamp:

In parallelo con l'atto linguistico, la problematica dell'atto iconico consiste nell'individuare la forza che consente all'immagine di balzare, mediante una fruizione visiva o tattile, da uno stato di latenza all'efficacia esteriore nell'ambito della percezione, del pensiero e del comportamento. In tal senso, l'efficacia dell'atto iconico va intesa sul piano percettivo, del pensiero e del comportamento come qualcosa che scaturisce sia dalla forza dell'immagine stessa sia dalla reazione interattiva di colui che guarda, tocca, ascolta³⁸.

Bredekamp individua un triplice nesso fra sguardo, tocco e ascolto che sembra calzi particolarmente bene per la narrativa e la teoria di Celati. Traslando questo assunto proprio sulle riflessioni del nostro autore, è sempre la visualità a costituire la base da cui scaturisce, negli anni Settanta, l'interesse verso la corporalità e la gestualità. A ciò si aggiungerà poi, negli anni Ottanta e Novanta, l'interesse verso l'oralità e l'ascolto. E dunque la «visione», ossia l'esperienza visiva dello spazio connotata emotivamente, costituisce un filo conduttore della riflessione di Celati:

Ci sono esperienze dello spazio, dove un dettaglio qualsiasi si stacca dallo sfondo e diventa una intensità affettiva che porta modificazioni nella visione, il che vuol dire una

³⁷ Citare i critici

³⁸ HORST BREDEKAMP, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015, p. 36.

modificazione di tutto il quadro spaziale. [...] In casi simili un'intensità emotiva che percepiamo sembra esprimersi in una trasformazione del quadro spaziale³⁹.

Di contro a uno sguardo razionalizzante, insomma, Celati propone, come ha scritto Luigi Marfè a proposito del suo sodalizio con Ghirri, «uno sguardo liberato dalla premeditazione, come inseguimento infinito di ciò che appare davanti ai loro occhi»⁴⁰. D'altronde, sebbene sottotraccia, l'attenzione all'elemento visivo era presente già in alcuni saggi degli anni Settanta, sia pur orientata su tematiche tipiche di quella stagione. La riflessione sulla comicità beckettiana di *Su Beckett, l'interpolazione e il gag in Finzioni occidentali* poggia ad esempio su basi solidamente visive:

I gags-immagine beckettiani sono spesso basati sul problema dell'equilibrio e della posizione del corpo [...]. È chiaro che la trasposizione del gag-immagine nella forma scritta ottiene tutt'altro effetto da quello cinematografico; ma il riferimento di questi modi di camminare è chiaramente individuabile nelle mosse di comici come Chaplin o Keaton quando fanno gli ubriachi⁴¹.

Come non ha mancato di notare Gabriele Gimmelli, le riflessioni su Beckett, e più in generale l'attenzione celatiana verso questi elementi referenziali (visualità, corpo e oralità) rientrano in un generale tentativo di minare «la fissità del testo stesso. Si potrebbe persino sostenere che ogni libro di Celati sia pensato per debordare dalla griglia tipografica della pagina e farsi parola parlata e azione mimica»⁴². E in effetti, l'intermedialità sottesa a questa riflessione è esposta da Celati stesso poche pagine dopo il passo che abbiamo citato:

La constatazione a cui arriviamo è che nelle opere di Beckett ci troviamo di fronte all'introduzione di meccanismi derivati da settori o generi che usualmente si considerano

³⁹ Ivi, pp. 79-80.

⁴⁰ LUIGI MARFÈ, «Un altro modo di raccontare». *Poetiche e percorsi della fotoletteratura*, Olschki, Firenze 2021, p. 121.

⁴¹ GIANNI CELATI, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, in ID., *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino 2001, pp. 165-194, pp. 178-179.

⁴² GABRIELE GIMMELLI, *Il retrobottega dei mimi. Celati, Gajani e il racconto per immagini*, in MARTELLI, SPUNTA (a cura di), *La scrittura dello sguardo*, cit., pp. 83-96, a p. 83.

extraletterari. Questi generi sono la recitazione del fantasista da cabaret, il music hall e la *slapstick comedy*. [...] In questo senso il gag assolve ad alcune esigenze fondamentali dello spettacolo moderno: di quello spettacolo che tende ad annullare la fissità della norma scritta a favore d'una situazione recitativa globale⁴³.

Sembra di rileggere, in controluce, le parole di Fiedler che abbiamo rievocato nel primo capitolo a proposito dell'abbattimento dei confini fra i generi alti e bassi⁴⁴. Ciò che bisogna sottolineare è che tale atteggiamento in Celati è sempre sintomo d'una generale insofferenza verso i concetti precostituiti e l'ordine gerarchico, che trova corrispondenza anche a livello tematico ed è connaturata alla stagione stessa degli anni Settanta, come sottolineato da Iacoli:

La riplasmazione in senso comico del *topos* modernista dell'incontro con l'istituzione scolastica oppressiva, paramilitare, [...] partecipa di una generale tensione, nelle operazioni artistiche o antiartistiche degli anni Settanta, a provocare e contestare la visione del mondo dominante, ad attaccare le strutture visibili del potere e dell'oppressione⁴⁵.

Facendo un passo ulteriore e avvicinandoci nuovamente al tema visivo, la nozione di regime scopico sembra prestarsi particolarmente bene a questo genere di discorso. Come nota Cometa a proposito di questo concetto, «è [...] essenziale sottolineare l'etimologia della parola "regime" che implica anche un controllo politico e sociale della visualità»⁴⁶: la stessa morsa che Celati individua nel trionfo del *novel* sul *romance*⁴⁷. E ancora, nel già citato scritto di Fracassa, lo studioso rilegge la continuità fra l'esperienza visiva del primo periodo celatiano e quella del secondo proprio alla luce della critica al soggetto razionale:

⁴³ CELATI, *Su Beckett*, cit., pp. 187-189.

⁴⁴ Cfr. *infra*, cap. 1, par. 1.

⁴⁵ GIULIO IACOLI, *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*, Quodlibet, Macerata 2011, pp. 48-49.

⁴⁶ COMETA, *Cultura visuale*, cit., p. 30.

⁴⁷ «La scrittura deve comparire [...] 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» (CELATI, *Finzioni occidentali*, cit., p. 35).

Il terreno comune alle evoluzioni del corpo comico e dello sguardo naturale nello spazio sarebbe perciò quello di una critica dell'individualità, del mito psicologista-borghese del soggetto e dell'idolo cartesiano del cogito dal quale deriva. Ciò apparirà con maggiore chiarezza e diffusione discorsiva nella teoresi della visione posteriore alla conversione fotografica nel nome di Ghirri, che rappresenta però solo la *pars construens* di un discorso iniziato in realtà molti anni prima. Allora, a un'idea di racconto basato sul «sentito dire» corrisponderà, a livello dello sguardo, una poetica del già visto, ispirata alla nozione zavattiniana di «qualsiasi» di ciò che cade sotto l'occhio o sotto l'obiettivo⁴⁸.

In questo contesto, la riflessione di Celati sulla spazialità acquisisce dunque una rinnovata centralità, e costituisce un ottimo viatico per provare a sistematizzare gli interessi visuali di Celati. Al tempo stesso, l'analisi poggerà esplicitamente sulla triplice scansione legata ai tre elementi del regime scopico, che, come abbiamo visto, sono costituiti da sguardo, immagine e dispositivo. Se i primi due rimangono a livello per lo più teorico, a interessarci maggiormente sarà il terzo, dal momento che esso riguarda effettivamente i mezzi letterari con cui è espressa la relazione fra sguardo e immagine. Non è facile definire e tracciare i confini fra queste tre sfere, ma osservarli – come si cercherà di fare nelle prossime pagine – in senso dinamico, alla luce dei rapporti che intercorrono fra di esse all'interno del pensiero e dell'opera di Celati, può essere proficuo, soprattutto per la questione del dispositivo. Michel Foucault, autore sicuramente presente fra le letture di Celati, in un'intervista raccolta nei *Dits et écrits* offre un'ottima definizione di dispositivo:

Ciò che io cerco di individuare con questo nome, è, innanzitutto, un insieme assolutamente eterogeneo che implica discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali e filantropiche, in breve: tanto del detto che del non-detto, ecco gli elementi del dispositivo. Il dispositivo è la rete che si stabilisce fra questi elementi...

⁴⁸ FRACASSA, *Psichedelic visioni allucinazioni*, cit., p. 137.

...col termine dispositivo, intendo una specie – per così dire – di formazione che in un certo momento storico ha avuto come funzione essenziale di rispondere a un’urgenza. Il dispositivo ha dunque una funzione eminentemente strategica...

Ho detto che il dispositivo è di natura essenzialmente strategica, il che implica che si tratti di una certa manipolazione di rapporti di forza, di un intervento razionale e concertato nei rapporti di forza, sia per orientarli in una certa direzione, sia per bloccarli o per fissarli e utilizzarli. Il dispositivo è sempre iscritto in un gioco di potere e, insieme, sempre legati a dei limiti del sapere, che derivano da esso e, nella stessa misura, lo condizionano. Il dispositivo è appunto questo: un insieme di strategie di rapporti di forza che condizionano certi tipi di sapere e ne sono condizionati⁴⁹.

Nel contesto della cultura visuale, il dispositivo, ponendosi come mezzo di dialogo fra sguardo e immagine, ricopre in maniera naturale questo ruolo di «insieme di strategie di rapporti di forza»: come vedremo, Celati preferisce scegliere – in questo «gioco di potere» - una posizione da ‘antagonista’. Prima di avviare la riflessione sulla visualità celatiana alla luce dei tre elementi del regime scopico, è bene però illustrare ancora qualche aspetto della teoria di Celati sul concetto di spazio.

1.3 La percezione dello spazio di Celati

Nel saggio *Il corpo comico nello spazio*, uscito un anno dopo *Finzioni occidentali*, Celati sembra privilegiare la dimensione ‘spaziale’ della sua riflessione sull’uso dei corpi:

Merleau-Ponty descrive due tipi di movimento del corpo, uno astratto e uno concreto, uno legato alla vista, l’altro al tatto: il primo si manifesta come atto di mostrare (*Zeigen*), il secondo come atto di afferrare (*Greifen*). Queste due modalità di movimento, di solito complementari, ineriscono a quelli che sono definiti comportamenti virtuali e comportamenti reali. Per esempio il mio corpo ha una diversa modalità di movimento se devo mostrare a qualcuno dov’è la penna, o inversamente se muovo una mano per

⁴⁹ MICHEL FOUCAULT, *Dits et écrits*, tomo III (1976-1979), citato in GIORGIO AGAMBEN, *Che cos’è un dispositivo?*, nottetempo, Roma 2006, a pp. 6-7.

afferrarla. Nel primo caso il mio corpo è il mezzo espressivo d'un pensiero spaziale e di riconoscimento delle leggi oggettive d'uno spazio, nel secondo caso è strumento di occupazione d'uno spazio familiare o no, in ogni caso non interpretato⁵⁰.

Questo è l'incipit del saggio il cui titolo, *Il corpo comico nello spazio*, risulta particolarmente significativo, perché riprende un sintagma caro al Celati settantesco (un paragrafo del saggio *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice* si intitola *Il corpo comico come corpo sociale*) aggiungendovi «nello spazio»: cioè, in relazione appunto alla percezione spaziale, e dunque visiva, della gestualità. Nel brano riportato riscontriamo, ancora una volta, la dicotomia fra la decifrazione razionale dello spazio e l'astensione dall'interpretazione dello stesso. Celati prosegue in questa riflessione anche nelle pagine successive; così, ad esempio, descrive l'interazione nello spazio di Harpo Marx:

La sua gioia dell'abbondanza è irrecuperabile al consumo per questa caduta di categorie valutative astratte: la materia è sempre e solo materia, e tutti gli oggetti allora sono da raccattare perché tutti possono essere cibo per il suo corpo e flussi per occupare e invadere questo spazio, che è esso stesso l'utopia d'uno spazio assolutamente materiale, prima dell'intervento di qualsiasi valutazione o definizione astratta⁵¹.

«L'utopia d'uno spazio assolutamente materiale» è ovviamente il concetto che presuppone la comicità *slapstick* analizzata da Celati, caratterizzata da «un'alternanza dei due tipi di comportamento esaminati (virtuale e concreto), o sulla loro inversione indebita»⁵². Negli stessi anni, la questione spaziale viene rievocata anche a proposito dell'esperienza metropolitana nel *Bazar archeologico*:

⁵⁰ GIANNI CELATI, *Il corpo comico nello spazio*, in «il Verri», n. 3 (1976), pp. 22-32, p. 22. Il saggio avrebbe dovuto costituire un capitolo di un libro sulla comicità dei fratelli Marx mai portato a termine.

⁵¹ Ivi, p. 30.

⁵² Ivi, p. 25. Sul rapporto fra Celati e il cinema dei fratelli Marx, vedi ora GABRIELE GIMMELLI, *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema*, Quodlibet, Macerata 2021 (in particolare il cap. 1, *Il corpo comico del testo*, pp. 45-106); GIULIO IACOLI, *Un palinsesto frastornante. Celati, la riscrittura dei fratelli Marx e dintorni*, in MARTELLI, SPUNTA (a cura di), *La scrittura dello sguardo*, cit., pp. 147-160.

Duchamp che introduce un pisciatoio in un museo, opera un rovesciamento della categoria di oggetto artistico privilegiato; il rovesciamento, come nel caso dei pop artists, non è tanto nell'oggetto in sé quanto nello sguardo che quell'oggetto richiama e suggerisce: «lo sguardo, - come diceva Roland Barthes a proposito dei romanzi di Robbe-Grillet, - d'un uomo che cammina nella città, senza altro orizzonte che lo spettacolo, senza altro potere che quello dei suoi occhi». È lo sguardo della *flânerie*, questa figura centrale del pensiero archeologico, individuata da Benjamin come regressione e discesa nel tempo pieno della città moderna. [...] La *flânerie*, l'itinerario senza meta, è tanto importante per definire la peripezia dell'esposizione archeologica, perché la propone come processo di spazializzazione, più che come percorso cronologico. [...] È proprio in quegli spazi emarginati o semplicemente ignorati dalla memoria-tradizione, che risiede il diverso senza il quale la Storia è tautologia. Il diverso si trova negli angoli di strada, nei ripostigli ignorati dalla memoria temporale, ed è dunque una nozione spaziale⁵³.

È un Celati, questo del *Bazar*, particolarmente 'benjaminiano', per sua stessa ammissione⁵⁴; queste riflessioni, però, sono accostabili con quanto, negli stessi anni, scriveva Susan Sontag in *Sulla fotografia*: saggio, questo, a sua volta profondamente legato al pensiero di Benjamin. In quel testo, in particolare nel capitolo *Oggetti melanconici*, Sontag sostiene che la fotografia è stata uno dei campi in cui il surrealismo ha conseguito i risultati migliori:

Le arti nelle quali il surrealismo è giunto a piena espressione sono invece la narrativa in prosa (soprattutto in fatto di contenuti, ma con tematiche assai più ricche e complesse di quelle affrontate dalla pittura), il teatro, le arti dell'assemblage e - in forma particolarmente trionfale - la fotografia. [...] Il surrealismo è al centro della disciplina fotografica: nella creazione stessa di un mondo duplicato, di una realtà di secondo grado, più limitata ma più drammatica di quella percepita dalla visione naturale⁵⁵.

Sontag continua istituendo un'evidente relazione tra il fotografo e il *flâneur*: «di fatto, la fotografia comincia ad acquistare una propria fisionomia come prolungamento dell'occhio del

⁵³ CELATI, *Finzioni occidentali*, cit., pp. 220-221.

⁵⁴ La nota che accompagna il testo si conclude con un'osservazione da parte di Celati: «probabilmente tutto quello che avevo da dire e gli orientamenti successivi di questa ricerca sono contenuti in un brano di Benjamin sul surrealismo» (ivi, p. 227).

⁵⁵ SUSAN SONTAG, *Oggetti melanconici*, in EAD., *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2004, pp. 45-73, a p. 46.

flâneur borghese»⁵⁶; ancora insiste, con chiara consonanza con Celati, sugli angoli inespressi della vita metropolitana: «Il *flâneur* non è attratto dalle realtà ufficiali della città ma dai suoi brutti angoli bui, dalla sua popolazione trascurata»⁵⁷. Ma è soprattutto l'idea di Storia o, meglio, di anti-Storia sottesa al saggio di Sontag che sembra avere più di un punto in comune con *Il bazar archeologico*:

Le fotografie, che fanno del passato un oggetto consumabile, sono una scorciatoia. Qualsiasi collezione di fotografie è un esercizio di montaggio e di abbreviazione surrealista della storia. Come Kurt Schwitters, e più recentemente, Bruce Conner e Ed Kienholz, hanno fatto brillanti oggetti, quadri ed environments con i rifiuti, così noi ci facciamo ora una storia con i nostri detriti. E questa attività comporta una particolare virtù, di tipo civico, che s'addice a una società democratica. *Il vero modernismo non è austerità, ma un'abbondanza cosparsa di immondizie, una parodia intenzionale del magnanimo sogno di Whitman.* [...] L'America, paese surreale, è piena di oggetti trovati. Il nostro ciarpame è divenuto arte. È divenuto storia⁵⁸.

Sontag non cita il modernismo in modo casuale: abbiamo visto, nel primo capitolo, come la critica americana fosse una delle voci più autorevoli nel discorso di ricalibrazione culturale di questa corrente fra anni Sessanta e Settanta. Nello specifico, questo tipo di riflessione parte ovviamente da Baudelaire⁵⁹ e perviene appunto a Celati e Sontag – che scrivono i loro saggi a distanza di pochi anni l'uno dall'altra⁶⁰ – tramite la lezione, come detto, di Benjamin. Così quest'ultimo scrive delle possibilità rivoluzionarie insite nell'estetica del surrealismo francese⁶¹:

⁵⁶ Ivi, p. 49.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ivi, p. 61, corsivo mio.

⁵⁹ Nel saggio, Sontag riporta questa citazione di Baudelaire: «Tutto ciò che la grande città ha gettato via, tutto ciò che ha perso, tutto ciò che ha disprezzato, tutto ciò che ha schiacciato sotto i suoi piedi, egli [il poeta moderno, ndr] lo cataloga e lo raccoglie... Egli classifica le cose e le sceglie con accortezza; egli *accumula*, come un avaro che custodisca un tesoro, i rifiuti che assumeranno la forma di oggetti utili o gratificanti tra le fauci della dea dell'industria» (ivi, p. 70).

⁶⁰ Prima di essere incluso in *Finzioni occidentali*, *Il bazar archeologico* è stato pubblicato su «il Verri» nel 1976, ma Celati vi lavorava già fra il 1970 e il 1972. Gli scritti di Susan Sontag, invece, sono apparsi nel 1973 su «The New York Review of Books» e poi raccolti in volume in inglese nel 1977.

⁶¹ Detto del debito celatiano verso Benjamin, anche Sontag palesa la sua influenza: «vale la pena citare le idee di Benjamin perché è stato il più importante dei critici di fotografia» (SONTAG, *Oggetti melanconici*, cit., p. 68).

Esso [il surrealismo, ndr] può vantarsi di una sorprendente scoperta. Per primo si imbatté nelle energie rivoluzionarie che appaiono nelle cose 'invecchiate', nelle prime costruzioni in ferro, nelle prime fabbriche, nelle prime fotografie, negli oggetti che cominciano a scomparire, nei pianoforti a coda, negli abiti vecchi più di cinque anni, nei ritrovi mondani, quando cominciano a passare di moda... Breton e Nadja sono gli innamorati che riscattano tutte le esperienze che noi abbiamo fatto in tristi viaggi in treno (le ferrovie cominciano a invecchiare), in squallidi pomeriggi domenicali trascorsi nei quartieri proletari delle grandi città, nella prima occhiata attraverso la finestra bagnata dalla pioggia di un nuovo alloggio, traducendo tutto ciò in esperienza (se non in azione) rivoluzionaria. Essi fanno esplodere le grandi forze della Stimmung che sono nascoste in queste cose. Come pensano che si configurerebbe una vita che in un momento decisivo si lasciasse determinare proprio all'ultimo da una canzonetta in voga⁶²?

Proviamo a fare un primo punto della situazione. L'interesse di Celati per il visivo, in maniera coerente con la sua concezione della cultura letteraria, prende la forma d'una critica implicita verso il regime scopico della prospettiva cartesiana. In particolare, tale critica si declina attraverso un'elaborazione teorica del concetto di spazio e dell'interazione con esso, che prevede l'abolizione della separazione tra soggetto guardante e oggetto guardato. Tale interazione è sempre di natura affettiva: dalla percezione dello spazio ricaviamo stimoli che investono altre sfere della concretezza, come i gesti o l'ascolto. Nell'elaborazione di Celati confluiscono spunti tratti da diverse aree culturali: oltre all'evidente e dichiarato debito verso la fenomenologia di Merleau-Ponty, Celati 'crea' una genealogia nella letteratura e nelle arti moderne in cui inserirsi, che ha nella modernità una tappa decisiva, soprattutto tramite l'opera di Benjamin. A questo punto, potremmo provare ad avanzare l'ipotesi che l'idea dello spazio come luogo in cui non si dà reale separazione tra l'io e l'esterno riguarda le immagini in quanto tali, perché è lì che si trovano sottoforma di «apparenze»⁶³, ed è il vero filo conduttore dell'elaborazione visuale di Celati. Nelle parole di Matteo Martelli,

⁶² WALTER BENJAMIN, *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Einaudi, Torino 1973, pp. 11-26, pp. 15-16. *Avanguardia e rivoluzione* è citato, assieme ad altri titoli di Benjamin, fra le influenze del *Bazar archeologico* dallo stesso Celati, e questo brano è riportato in coda a *Finzioni occidentali*.

⁶³ «Le cose navigano nella luce, escono dal vuoto per aver luogo ai nostri occhi. Noi siamo implicati nel loro apparire e scomparire, quasi fossimo qui solo per questo. Il mondo esterno ha bisogno che lo osserviamo e

Il gesto descrittivo, ma anche il suo risultato artistico in quanto quadro, testo o fotografia, è dunque per Celati un momento di riflessione teso a interrogare una relazione puntuale, puntiforme, con l'esterno, con quanto, con l'autore, può dirsi il sentimento dello spazio. È questa del resto l'espressione che dà il titolo a un'intervista del 1991 durante la quale Celati aveva dato una bella definizione del suo rapporto al mondo visuale. Le immagini, affermava in quell'occasione Celati, sono «apparenze, cioè fenomeni di luce», e «[t]utto quello che possiamo chiedere alle immagini è di lasciare le cose e le persone nel loro spazio, di farci sentire la loro distanza»⁶⁴.

Su questi concetti Celati torna anche nel già citato *Collezione di spazi*. Parlando di una scena tratta da un libro dell'antropologo inglese Evans-Pritchard, Celati nota che in quel punto del testo lo scienziato sospende il suo giudizio rigoroso e positivista, perché crede d'aver riconosciuto nel cielo una palla infuocata che nelle leggende della tribù che sta osservando rappresenta lo «spirito delle disgrazie». Celati scrive:

Quel punto nel libro di Evans-Pritchard testimonia l'intrusione di un altro tipo di pensiero, che ha portato una modificazione del quadro percettivo, e ha prodotto una mezza pagina dove non ci sono concetti ma c'è una visione. Un concetto generalizza e tende a esplicitare tutto, mentre una visione è singolare e vive nel proprio implicito. Noi non sapremo mai cosa ha visto davvero Evans-Pritchard; ma non si sa neanche cosa possa voler dire quel "davvero" – ed evidentemente neanche l'antropologo riusciva a capirlo, perciò ha lasciato tutto nell'implicito. L'implicito d'una visione è un percepito, la figura di qualcosa in un certo momento, all'interno d'un certo spazio, all'interno d'un modo di vedere e sentire lo spazio esterno. Questo è il vedere figurato nella mente, né più vero né più illusorio del vedere retinico⁶⁵.

raccontiamo per avere esistenza» (GIANNI CELATI, *Verso la foce*, in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di Marco Belpoliti e Nunzia Palmieri, Mondadori, Milano 2022, pp. 987-1098, a p. 1085).

⁶⁴ MATTEO MARTELLI, *Gianni Celati, lo spazio d'assenza e il negativo del visibile*, in MARTELLI, SPUNTA (a cura di), *La scrittura dello sguardo*, cit., pp. 33-44, a p. 33.

⁶⁵ CELATI, *Collezione di spazi*, cit., pp. 86-87.

Il «vedere figurato nella mente», per Celati, costituisce il cuore stesso della visione; in modo non dissimile da quello che Benjamin chiamava «inconscio ottico»:

La natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente. Se è del tutto usuale che un uomo si renda conto, per esempio, dell'andatura della gente, sia pure all'ingrosso, egli di certo non sa nulla del loro contegno nella frazione di secondo in cui «si allunga il passo». La fotografia, grazie ai suoi strumenti accessori quali il rallentatore e gli ingrandimenti, è in grado di mostrarglielo. La fotografia gli rivela questo inconscio ottico, così come la psicoanalisi fa con l'inconscio istintivo⁶⁶.

La differenza, ovviamente, sta nel rapporto col dispositivo mediale: se per Benjamin la fotografia è in grado di svelare l'inconscio ottico, Celati rovescia il rapporto e assegna alla scrittura il compito di rievocare l'«implicito»; il medium fotografico, abbinandosi alla scrittura, si inserisce in un «ampio discorso sul “pensare per immagini” che permetta di vedere e descrivere l'esterno con una lingua “necessaria”, che esuli dal pensiero discorsivo ma si apra invece all'indeterminatezza»⁶⁷. Questo è il punto decisivo delle idee sulla visualità di Celati: se l'elaborazione del concetto di spazio rimane più o meno costante lungo tutta la carriera dell'autore, la visione nell'accezione celatiana (ovvero la trasfigurazione delle immagini connotate emotivamente in senso comico o malinconico) potrebbe invece essere dettata dall'evoluzione dello sguardo celatiano, e le diverse sfaccettature che i suoi interessi visuali assumono nel corso del tempo sono indissolubilmente legate alla varietà dei media, dei dispositivi e degli indirizzi culturali su cui Celati si concentra nel corso negli anni. Infatti, nella prima fase della carriera di Celati – quella che precede «la muta», com'è stata definita da Cortellessa⁶⁸ – lo sguardo è legato indissolubilmente al rapporto di Celati col surrealismo e al suo superamento, cui abbiamo fatto cenni sparsi finora, e che analizzerò più dettagliatamente nella prossima sezione.

⁶⁶ WALTER BENJAMIN, *Breve storia della fotografia*, in ID., *Opere complete*, vol. IV, *Scritti 1930-1931*, Einaudi, Torino 2002, pp. 476-491, a p. 479.

⁶⁷ MARINA SPUNTA, *Gianni Celati e la fotografia come «pratico pensare per immagini»*. In *dialogo con Gajani e Ghirri*, in MARTELLI, SPUNTA (a cura di), *La scrittura dello sguardo*, cit., pp. 97-112, a p. 101.

⁶⁸ CORTELLESSA, *Libri segreti*, cit., p. 391.

2. Lo sguardo: dal surrealismo alla fenomenologia

2.1 L'attività di Celati presso l'Einaudi⁶⁹

Tra la laurea e l'incarico di insegnamento presso l'Università di Bologna nel 1976, nell'ambito del neonato DAMS, Gianni Celati ha una vita piuttosto turbolenta e precaria dal punto di vista lavorativo. Si sposta tra molte località (Londra, Stati Uniti, Bologna) e si barcamena tra mestieri differenti: se il massimo dei suoi sforzi intellettuali è rivolto, com'è lecito aspettarsi, alla produzione narrativa, Celati mantiene vivissima anche la sua attività come saggista, scrivendo per varie riviste e pubblicando scritti che formano una costellazione di riflessioni che ha il suo centro ideale in *Finzioni occidentali*⁷⁰; si dedica poi con molta attenzione anche alle traduzioni⁷¹.

Come recentemente sottolineato da Giacomo Micheletti⁷², i tre ruoli di narratore-saggista-traduttore in Celati sono così intrecciati che è impossibile valutarne uno senza tener conto degli altri; se a ciò aggiungiamo la lunga frequentazione di Celati con diversi protagonisti del mondo editoriale italiano di quegli anni, e se infine consideriamo l'importanza che, sul finire degli anni Settanta, i suoi corsi al DAMS hanno rivestito per la maturazione della sensibilità estetica del Settantasette bolognese, possiamo affermare che, pur risultando un personaggio irregolare e attestato su posizioni personalissime, Celati ha attraversato gli anni Settanta da protagonista, grazie alla sua capacità di captare i segnali più nuovi e importanti della cultura di quel decennio; al tempo stesso, in questo periodo risulta fondamentale la sua collaborazione con Einaudi, testimoniata dal materiale conservato nel fondo Einaudi presso l'Archivio di Stato di Torino⁷³. In questo paragrafo farò riferimento ad alcune delle carte lì

⁶⁹ Questo paragrafo è basato, con ampie modifiche e precisazioni, sulla mia pubblicazione nei «Quaderni del PENS» vol. 4 (2021), dal titolo *Dal surrealismo a Ghirri: tracce dell'evoluzione dello sguardo di Celati nell'Archivio Einaudi*, pp. 43-60.

⁷⁰ «Proprio la raccolta saggistica, licenziata una prima volta nel 1975, è la bussola che a ogni passaggio orienta il percorso di Celati» (CORTELLESA, *Libri segreti*, cit., p. 392).

⁷¹ In particolare, assurge velocemente al ruolo di maggior traduttore, all'epoca, di Céline, autore che influenza la sua scrittura (si pensi a romanzi come *Le avventure di Guizzardi* o *La banda dei sospiri*).

⁷² GIACOMO MICHELETTI, *Celati 70. Regressione Fabulazione Machere del sottosuolo*, Firenze, Franco Cesati Editore 2021, p. 11.

⁷³ La sezione da cui ho tratto il materiale utilizzato per il presente articolo è «Corrispondenza con autori italiani», cartella 47, fascicolo 682. Ho inoltre visionato anche il materiale contenuto nella sezione «Originali e bozze» (cartelle 383 e 384: nella prima troviamo le tre versioni di *Finzioni occidentali*, nella seconda le bozze e gli originali de *La banda dei sospiri* e di *Lunario del paradiso*). Ringrazio la dott.ssa Luisa Gentile e il prof. Walter Barberis per avermi concesso l'autorizzazione a esaminare il materiale.

custodite; la traiettoria culturale che viene fuori è importante per definire il rapporto di Celati con il surrealismo, e non si può non tenere conto che i cambiamenti stilistico-tematici dello scrittore a partire dagli anni Ottanta non possono essere interpretati senza sottolineare che la sua trasformazione procede di pari passo con quella dell'atmosfera culturale italiana. Ci si riferisce, in particolare, al delicato passaggio che ha portato la cultura letteraria italiana fuori dall'orbita del modernismo e delle sue propaggini nella seconda metà del Novecento (delineata nel capitolo precedente) e dentro la postmodernità.

Ho citato, nel primo capitolo, il grande lavoro svolto dalle due più importanti case editrici italiane del periodo, Feltrinelli ed Einaudi⁷⁴. Se la prima, tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, attraverso collane come «Materiali» e «Meteore» ha saputo proporre una selezione di testi sperimentali coerente e strutturata, riconducibile all'area del Gruppo 63, la casa torinese ha invece puntato sulla creazione della collana «La ricerca letteraria». A quest'operazione hanno presieduto, tra gli altri, esponenti della Neoavanguardia quali Sanguineti e Manganelli; ciononostante, tale collana ha goduto di minor successo rispetto alle controparti feltrinelliane, raccogliendo testi più variegati e dissimili fra loro⁷⁵. Si tratta comunque di una collana importante per la carriera di Celati, dal momento che vi esordisce nel 1971 con *Comiche*. La collaborazione con l'Einaudi, però, era cominciata nel 1966, quando Celati fu contattato da Guido Davico Bonino in merito alla possibile pubblicazione de *Gli annegati della baia blu*, un testo apparso su «Marcatré» l'anno precedente⁷⁶. Da questo primo approccio scaturisce il rapporto di Celati con la casa editrice torinese, ricostruito dettagliatamente da Michele Ronchi Stefanati⁷⁷; per tutto il decennio degli anni Settanta, la triplice attività di Celati è legata appunto all'Einaudi. Nel giro di pochi anni, Celati diventa uno dei traduttori di punta dello Struzzo, nonché consulente editoriale, seppur quest'ultimo ruolo non sia mai stato regolato ufficialmente dal punto di vista contrattuale. Prove di questo rapporto sono, come detto, le lettere dell'autore; nella sezione delle corrispondenze con gli autori italiani, infatti, troviamo il faldone di Celati, che consta di poco meno di trecento fogli

⁷⁴ Traggio le osservazioni che seguono da FABIO LIBASCI, *Politica editoriale e cultura del dissenso. Due esempi in casa Einaudi e Feltrinelli tra il 1964 e il 1968*, in «Between», vol. X, n. 19 (maggio 2020), pp. 248-271; MICHELE SISTO, *Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, in «Allegoria», 55, XIX, (2007), pp. 86-109.

⁷⁵ La collana era divisa in quattro serie: la rossa, dedicata a esordienti italiani; la grigia, dedicata agli autori stranieri; la verde, in cui si pubblicavano testi di critica letteraria; la viola, in cui invece venivano raccolti libri di critica legata ad altre discipline. Quella che ha riscosso maggior successo è la verde, in cui si sono apparsi molti libri fondamentali per la disciplina (e per cui scrivevano molti critici provenienti dall'area bolognese).

⁷⁶ In «Marcatré», nn. 14-15, III, 1965, pp. 112-118.

⁷⁷ Cfr. MICHELE RONCHI STEFANATI, *'Intonare lo strumento di un altro italiano'. Il carteggio tra Gianni Celati e l'Einaudi (1966-1979)*, in «Italia Studies» vol. 72, n. 3 (2017), pp. 309-322.

e copre il periodo che va dal 1966 al 1979. Dopo quella data, dal punto di vista editoriale, Celati si chiuderà nel famoso 'silenzio' da cui poi verrà fuori con *Narratori delle pianure*, pubblicato da Feltrinelli. Le carte conservate presso il fondo Einaudi sono preziose testimonianze di come si è sviluppata la relazione tra la casa editrice e Celati. La corrispondenza, infatti, si assesta su un tono ibrido, colloquiale ma colto e professionale: scarseggiano le comunicazioni strettamente private, mentre abbondano i pareri e i consigli di lettura informali da parte di Celati, che partecipa attivamente alla vita culturale della casa editrice.

Ronchi Stefanati nota giustamente come nella seconda metà degli anni Settanta il rapporto tra l'Einaudi e Celati si raffreddi notevolmente: oltre a questioni di carattere pratico-economico, infatti, a Celati non va più a genio il ruolo a cui era stato relegato nel tempo, cioè quello di consulente sui libri più sperimentali apparsi presso Einaudi. Se inizialmente le sue letture riguardavano scrittori stranieri, col passare degli anni Celati comincia a dare pareri anche sulle possibili pubblicazioni di autori italiani; diventa però presto insofferente verso questo compito, poiché gli pare che l'Einaudi cerchi di mantenere attive due linee editoriali diverse e non conciliabili: una più avanguardistica, con testi che puntano a una più marcata sperimentazione soprattutto linguistica; una più tradizionale, da Celati vissuta come una forzatura culturale nata come conseguenza di una mancanza di coraggio nelle proposte letterarie presso il grande pubblico⁷⁸. Non è difficile da immaginare, d'altronde, che una casa delle dimensioni e dell'importanza dell'Einaudi dovesse fare i conti con la presenza di numerose forti personalità, e che in un panorama editoriale quanto mai frammentato e vario come quello degli anni Settanta, ciò si risolvesse in una politica editoriale variegata al punto da sembrare confusa. Tanto più che Celati, in questi anni, ha ormai maturato non solo una propria voce stilistica, ma anche un modo di concepire la letteratura molto peculiare, e che rivendica con fermezza: una posizione che, in verità, pare porsi a metà strada fra il progetto culturale einaudiano e le spinte sovversive della piccola editoria militante, un antagonismo ricostruito da Ragone:

⁷⁸ Molto significativa, ad esempio, la conclusione di una lettera indirizzata a Ernesto Ferrero, in cui Celati dava il suo parere sull'eventuale pubblicazione de *I bugiardi* di Adriana Silvestri Pancaro: «dunque in conclusione della conclusione, guardiamoci in faccia: che consigli volete da me? chi dirige la politica letteraria della casa editrice? chi pubblica certi romanzi? ci sono criteri validi per pubblicare una roba, dettati da un piano di battaglia, e non da vaghe idee umanistiche su come dovrebbe essere un romanzo?» (Celati a Ferrero, lettera non datata).

Da una parte la prospettiva di Einaudi: [...] l'editore si propone come medium di un progetto di società da elaborare e costruire, di una cultura che si fonda sui problemi di una società in movimento [...]. Anche attraverso un notevole ricambio delle collaborazioni e del gruppo intellettuale legato alla casa, il programma seguito dall'editore negli anni '70 rispecchiava questa impostazione. Al consolidamento, rivolto soprattutto alla nuova generazione, della rete dei fondamenti della ricerca, si affiancava un rapporto diretto con le spinte nuove nel campo della psichiatria e dell'emarginazione, della giustizia, dell'informazione (con inchieste, soprattutto). Ed era riproposta, anche provocatoriamente, la letteratura, con il nuovo recupero dei testi classici italiani [...]. Dall'altra, una linea alternativa sostenuta dai piccoli editori di movimento, più o meno collegati con la nuova Sinistra, che denunciavano la logica di mercato [...]. Riaffioravano, surriscaldati e deformati, echi vittoriniani (e fortiniani): la cultura non è un consumo psico-fisiologico, non è spacciabile per merce; [...] la parola scritta, nella sua valenza artistica e innovativa, era confinata nel passato borghese, e in un futuro non determinabile; nel presente era testimone, o strumento. Difficile trovare un accordo tra posizioni così divergenti⁷⁹.

Celati sembra oscillare tra questi due poli: a riprova di ciò, nel corso degli anni Settanta, accanto ai suoi libri einaudiani, appaiono anche altre pubblicazioni presso case editrici indipendenti, come ad esempio *Il chiodo in testa* per Nuova Foglio e soprattutto *Alice disambientata* per L'erba voglio. E del resto, Celati era insofferente nei confronti delle decisioni einaudiane. Basti leggere il seguente passo:

...come si collabora con la giustizia borghese dando pareri che portano alla chiusura dei malati di mente nel manicomio, così ora penso che si collabori egualmente con la giustizia borghese accettando che gli altri ti prendano per un matto, un deviante, uno strambo, e che come tale ti concedano una marginalità di sopravvivenza. Come gli omosessuali credo che sia ora di uscire dai cessi a fare le nostre pratiche "sporche". Perciò non accetto questa marginalità di sopravvivenza che mi è stata concessa mettendomi a dare pareri su questa collana.

⁷⁹ RAGONE, *Un secolo di libri*, cit., pp. 218-9.

Queste parole sono tratte da una lettera di Celati a Davico Bonino, senza data, ma riconducibile all'autunno del 1976⁸⁰. A colpire sono soprattutto due cose: la prima, l'idea che la letteratura proposta da Celati sia vittima di una «marginalità di sopravvivenza», concetto che non solo ricorre nell'immaginario dei movimenti giovanili dell'epoca (basti pensare agli indiani metropolitani), ma che Celati stesso riprenderà in lavori futuri⁸¹; poi, la vicinanza di queste parole a un passo di *Finzioni occidentali*, uscito l'anno prima. La consonanza è rintracciabile già in questo brano, che apre lo scritto che dà il titolo alla raccolta:

Il *romance* arcaico, che in sostanza corrisponde al tipo di finzione che Don Chisciotte cerca di far rivivere, dopo il Seicento avrà un'*esistenza marginale* e senza sviluppi: sarà *relegato in quella provincia di sottoletteratura* abbandonata dagli adulti e lasciata ai bambini delle classi alte e agli adulti delle classi popolari. [...] Con la riduzione del *romance* a questa provincia, abbiamo forse per la prima volta l'evidenza di due modi d'uso diverso della finzione scritta che convivono nella stessa società: l'uno promosso come adeguato ai principî conoscitivi sui quali la civiltà occidentale si va orientando, l'altro respinto e tenuto per forma inadeguata alle conquiste conoscitive avvenute⁸².

L'insistenza sull'uso della letteratura come strumento di conoscenza è un tema particolarmente caro a Celati, perché si ricollega alla forte polemica contro i toni intellettualistici che è una costante di tutta l'attività dello scrittore.

Tirando quindi le fila dei discorsi che Celati intrattiene con i personaggi einaudiani, depurandoli dalle questioni pratiche che talvolta appesantiscono il dialogo, si possono individuare alcuni temi particolarmente interessanti per il presente studio. Il primo è quello legato alla concezione che la letteratura possa essere sia uno strumento di dominio che di liberazione. Ciò comporta l'idea (per l'appunto centrale in Celati) che il romanzo realista tradizionale, per come si è imposto nella storia della letteratura, sia uno strumento di affermazione della mentalità delle classi dominanti e che le classi subalterne possiedano sì delle forme letterarie, ma che, in questo sistema, esse vengono percepite come periferiche. Celati rilegge la questione da prospettive nuove, perché integra in questo discorso anche

⁸⁰ Gianni Celati a Guido Davico Bonino, lettera non datata.

⁸¹ Mi riferisco al titolo della raccolta di racconti da lui curata e pubblicata per Feltrinelli nel 1992, *Narratori delle riserve*.

⁸² CELATI, *Finzioni occidentali*, cit., p. 5.

alcune forme letterarie d'avanguardia e moderniste. Ma questo rifiuto della concezione totalizzante della letteratura fa scaturire anche la passione per le scritture marginali di Celati, attiva fin dai tempi dei diari degli internati che hanno ispirato *Comiche*: negli anni che vanno dalla laurea all'abbandono di Bologna, la scrittura di Celati si apre, accoglie registri diversi, fa un uso creativo degli errori, sembra perennemente alla ricerca di «un'intonazione» diversa: il nucleo caldo alla base della definizione della sua scrittura è indubbiamente l'asse Céline-Beckett; Céline, per la possibilità di utilizzare elementi che richiamino il parlato all'interno dei propri testi (pur essendo ben consapevole del loro essere puri artifici); Beckett, per l'attenzione alla marginalità e all'errore.

Ora, queste idee sono esposte nei vari articoli e saggi che Celati pubblica nel corso di questo decennio, anche se non vengono mai sistematizzate in modo coerente, e vengono in effetti trattate solo marginalmente in *Finzioni occidentali*: se è vero che questo libro, nelle sue varie edizioni, costituisce la bussola con cui orientarsi nell'evoluzione del pensiero di Celati, è altrettanto vero che, nella sua edizione originale del 1975, il problema della sistemazione della letteratura in una struttura gerarchica è affrontato solo nel primo saggio. In ogni caso, queste elaborazioni teoriche hanno, molto evidentemente, un risvolto pratico nella polemica con la linea letteraria perseguita dall'Einaudi in questo periodo, che abbiamo già parzialmente illustrato. Ricapitolando, Celati, a metà degli anni Settanta, sembra avere come punti fermi della sua attività l'interesse verso la letteratura marginale, l'interpretazione della letteratura 'alta' come strumento di dominio egemonico e la ripresa di concetti-chiave della letteratura di inizio secolo, sia d'avanguardia che modernista; tutto ciò comporta una presa di distacco dalla politica letteraria einaudiana. Queste tre chiavi tematiche si rincontreranno lungo la rotta che porterà Celati nella seconda fase della sua carriera. In particolare, è attraverso una testimonianza sullo sguardo del surrealismo, che analizzerò nel prossimo paragrafo, che possiamo notare come Celati fosse giunto nel corso degli anni Settanta a una sorta di vicolo cieco concettuale, da cui è uscito solo allargando i suoi orizzonti nel decennio successivo.

2.2 L'oggetto surrealista

La testimonianza cui si fa riferimento è la scheda di lettura su un libro di Lino Gabellone, *Archeologia dell'oggetto surrealista*. Lino Gabellone è figura nota all'Einaudi e personaggio

importantissimo per Celati, uno dei tanti compagni di viaggio dell'autore⁸³: mimo e francesista, ha tradotto assieme a lui *Colloqui con il professor Y e Il ponte di Londra*, entrambi pubblicati dalla casa editrice torinese nel 1971, come conseguenza dell'impegno da parte dell'Einaudi nel portare in Italia l'opera di Céline. Le due traduzioni sono lavori impressionanti, e costituiscono davvero delle tracce d'interpretazione anche per l'idea di letteratura di Celati, dal momento che non si può non leggere, nella varietà gergale che contraddistingue soprattutto i *Colloqui*, quella tensione verso l'accoglienza degli idioletti e delle sottoparlante che è tipica della narrativa celatiana degli anni Settanta, e che in seguito si evolverà nell'idea che a governare il racconto siano l'oralità, il modo, il ritmo.

Il libro di Gabellone sul surrealismo verrà pubblicato, nella serie verde della «Ricerca letteraria», col titolo lievemente modificato *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto*. Questo aggiustamento del titolo è importante, perché di fatto sottolinea alcuni concetti che già Celati aveva messo in evidenza nel suo parere. La scheda comincia con la constatazione che il surrealismo si distingue dalle altre avanguardie storiche perché non costituisce una tentazione di totalità: non è, cioè, un tentativo di ripristinare il rapporto uomo-mondo su basi nuove. Per i due studiosi, il surrealismo è più che altro un voto allo scarto, a quanto resta al margine della concezione scientifico-realistica del mondo: di qui la metafora archeologica, che recupera il portato semantico dello spreco e delle rovine, centrale nella riflessione del Celati degli anni Settanta.

Ora, è proprio questa diversa posizione riguardo alla realtà che fonda la peculiarità del surrealismo: secondo Celati, esso si costituisce non come genere letterario *ex novo*, ma come nuovo modo di rapportarsi agli oggetti: ancora una volta, il nesso fra spazio visuale e gestualità che abbiamo esaminato nel paragrafo precedente si pone al centro della riflessione celatiana. Si scorge qui l'inizio della maturazione dello sguardo di Celati, che lo accompagnerà negli anni Ottanta, durante il sodalizio con Ghirri, e che però parte già in questo decennio, attraverso varie letture; su tutte quella di Benjamin, su cui ci siamo già soffermati, e tramite il rapporto con Calvino. C'è, infatti, una vicinanza tra i due scrittori circa l'idea che il cambio di decennio abbia portato con sé un nuovo modo di vedere le cose, che caratterizza i loro stessi cambiamenti stilistici a partire dagli anni Ottanta: la strada è aperta da Calvino, che dopo il

⁸³ Celati non ha mai lavorato completamente da solo, ma ha anzi di volta in volta scelto varie figure come interlocutori, maestri, compagni di viaggio: da Calvino a Ghirri, i due più celebri, passando appunto per Gabellone, Carlo Gajani, e poi ancora Carlo Ginzburg, Enzo Melandri, John Berger, oltre agli scrittori e traduttori cui si è legato nell'ultima fase della sua carriera, in particolare Daniele Benati, Ermanno Cavazzoni, Jean Talon.

successo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) pubblica *Palomar* (1983). Calvino stesso parla in questi termini della rinnovata centralità dello sguardo in questa fase della letteratura:

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 letto⁸⁴.

Queste righe risalgono al 1983; Calvino si riferisce agli esordi di Andrea De Carlo e Daniele Del Giudice, spesso considerati, almeno in parte, suoi eredi⁸⁵. È difficile non trovare una consonanza tra queste parole di Calvino e il mutato sguardo di Celati, ora rivolto alla provincia, che toccherà il suo culmine letterario proprio pochi anni dopo la morte di Calvino, nel 1989, con *Verso la foce*, quando all'autore ligure si è ormai stabilmente sostituito Luigi Ghirri come compagno di riflessioni poetiche di Celati. E infatti, pochi mesi prima della scomparsa, Calvino recensisce così *Narratori delle pianure*:

[...] Dopo vari anni di silenzio, Celati ritorna ora con un libro che ha al centro la rappresentazione del mondo visibile (un tema che già affiorava al tempo delle nostre discussioni di dieci anni fa, - ma nel frattempo so che Peter Handke è stato uno dei suoi punti di riferimento) e più ancora un'accettazione del paesaggio quotidiano in ciò che meno sembrerebbe stimolare la nostra immaginazione - e anche qui si potrà forse riconoscere una continuità col principio di ripartire sempre da un «grado zero», ma soprattutto quel rovesciamento dall'interno sull'esterno che mi sembra il movimento più caratterizzante degli anni Ottanta⁸⁶.

⁸⁴ ITALO CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto* (1983), in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di MARIO BARENGHI, tomo II, Milano, Mondadori 1995, p. 1873.

⁸⁵ Vedi SABINA CIMINARI, *Gli “eredi” di Calvino negli anni Ottanta: Andrea De Carlo e Daniele Del Giudice*, in «Cahiers d'études italiennes», n. 14 (2012), pp. 163-181.

⁸⁶ ITALO CALVINO, *Da Buster Keaton a Peter Handke*, in «L'Espresso», 30 giugno 1985, ora in ITALO CALVINO, GIANNI CELATI, CARLO GINZBURG et al., *Riga 14. «Ali Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, a cura di MARIO BARENGHI e MARCO BELPOLITI, Milano, Marcos y Marcos 1998, pp. 310-311.

Il nodo concettuale legato al problema della visione in Celati sembra essere alimentato da due diverse questioni: da un lato, il crescente interesse verso l'esperienza dello sguardo e il suo rapporto con il linguaggio; dall'altro, una sotterranea, meno esibita ma comunque importante attenzione che rivolge alle pubblicazioni einaudiane, soprattutto a quelle caldegiate dall'amico Calvino⁸⁷. A questi due dati se ne può però aggiungere un terzo, che deriva dalla frequentazione di Celati con la letteratura d'avanguardia e ha proprio nell'attenzione al surrealismo – e a quanto di nuovo esso può dire delle cose – la sua origine. Queste riflessioni, che cominciano negli anni Settanta, raggiungeranno poi il loro grado di maturazione più alto qualche anno dopo, nel decennio successivo, quando Celati sposterà il punto focale del discorso dagli oggetti all'esperienza che di essi si fa attraverso lo sguardo, che comporta sempre una partecipazione emotiva a ciò che si guarda:

[...] il valore d'una immagine non dipende più dagli oggetti o paesaggi che mette in mostra, quanto da una precisione affettiva con cui li si inquadra, per farne una misura dell'esperienza. [...] Niente è in posa, niente è lì per rappresentare qualcos'altro. [...] La fotografia non è una fotocopia della realtà, ma una misura geometrica e affettiva per guardare quel che è rimasto fuori dall'inquadratura, ossia per immaginare il mondo com'è⁸⁸.

Prima di giungere a queste conclusioni, Celati si confronta con il surrealismo, proprio attraverso il lavoro di Gabellone. Lo studio sul surrealismo dà a Celati l'opportunità di riflettere e calibrare la questione del realismo nel suo rapporto col regime estetico borghese: difficile, negli anni in cui si sviluppava il movimento del Settantasette a Bologna, non trovare un'eco, sia pure lontana, di una valenza socio-politica di contestazione per questo discorso. Tale valenza non si discosta troppo dai binari individuati da Celati per *Finzioni occidentali*, le cui idee riecheggiano in effetti all'interno della scheda non solo per quanto riguarda la scrittura, ma anche come chiave di lettura: questo studio sul surrealismo costituisce una sorta

⁸⁷ D'altronde in questo primo scorcio degli anni Ottanta, Celati sembra quasi sorprendersi della sua vicinanza concettuale col Calvino di *Palomar*, come si vede nella sua recensione al libro (cfr. GIANNI CELATI, *Palomar, nella prosa del mondo*, in «Alfabeta», VI, 59, 1984). Il coté culturale sullo sguardo è stato recentemente confermato dalla pubblicazione dei saggi di Daniele Del Giudice, in cui questo tema affiora spesso, e in termini non dissimili da quelli di Celati e Calvino (cfr. DANIELE DEL GIUDICE, *Del narrare*, Einaudi, Torino 2023).

⁸⁸ GIANNI CELATI, *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo*, in *Riga 40. Gianni Celati*, a cura di MARCO BELPOLITI, MARCO SIRONI e ANNA STEFI, Macerata, Quodlibet 2020, p. 263.

di 'costola' di *Finzioni*, e con la lettura che Celati dà del movimento avanguardista francese non ci allontaniamo troppo dai paraggi del citato *Bazar archeologico*, che – a questo punto – è valutabile come il testo principale della riflessione teorica di Celati negli anni Settanta.

La scheda di lettura, rimaneggiata e ampliata diverrà poi l'introduzione al testo, edito da Einaudi nel 1977. Sebbene l'introduzione non si discosti troppo dalle questioni sollevate più brevemente nella scheda, i due testi presentano alcune differenze sulle quali vale la pena soffermarsi. La prima sta proprio nell'esplicitazione del valore politico del surrealismo: mentre nella scheda Celati parla più genericamente di «rifiuto della logica storica», nell'introduzione afferma apertamente:

[...] 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 surrealismo⁸⁹.

Notevole che Celati sia dapprima indeciso sulla natura del rapporto fra la realtà borghese e il surrealismo («impatto o scontro»), per poi tendere con più decisione verso l'interpretazione di tale relazione come problematica, usando più disinvolatamente la parola «scontro». Celati, insomma, vede nel surrealismo un modo per scardinare la concezione borghese di realtà. Ancora una volta, dobbiamo rivolgerci a Benjamin per trovare il punto di riferimento di Celati, e nuovamente allo scritto sul surrealismo contenuto in *Avanguardia e rivoluzione*, che d'altronde Celati aveva già letto ai tempi dello studio di Gabellone. Lì, partendo da un testo di Breton, Benjamin individua una relazione tra il surrealismo e il realismo filosofico medievale, dunque premoderno (dunque preborghese):

Nell'*Introduction au discours sur le peu de réalité* Breton osserva come il realismo filosofico del Medioevo stia alla base dell'esperienza poetica. Ma questo realismo – e cioè la convinzione che i concetti abbiano una propria, reale esistenza, sia al di fuori delle cose,

⁸⁹ GIANNI CELATI, *Lino Gabellone*, «L'oggetto surrealista», in ID., *Animazioni e incantamenti*, a cura di NUNZIA PALMIERI, Roma, L'orma Editore 2017, p. 323.

sia all'interno di esse – ha sempre portato molto rapidamente dalla sfera logica del concetto a quella magica della parola. E sono appunto esperimenti magici con le parole, e non passatempi artistici, gli appassionati giochi di trasformazione fonetici e grafici che compaiono ormai da quindici anni in tutta la letteratura d'avanguardia, si chiami essa futurismo, dadaismo o surrealismo⁹⁰.

Per Benjamin, qui c'è la chiave della «politicizzazione» del surrealismo, perché – come notato da Pierre Naville nella *Rivoluzione e gli intellettuali*, testo citato dall'autore – l'«atteggiamento estremamente contemplativo» dei surrealisti incontrò «l'ostilità della borghesia per qualsiasi dimostrazione di libertà spirituale radicale. Questa ostilità spinse il surrealismo a sinistra»⁹¹. Già nel manifesto surrealista, Breton prefissava proprio il superamento della razionalità come uno dei principî del movimento:

Automatismo psichico puro, attraverso il quale ci si propone di esprimere, con le parole o la scrittura o in altro modo, il reale funzionamento del pensiero. Comando del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica e morale⁹².

L'idea che il surrealismo riveli «il reale funzionamento del pensiero» sarà proprio il punto da cui Celati partirà per abbandonarlo, come vedremo; per ora, l'autore emiliano si limita a individuare nel surrealismo la fonte primaria di alcune tendenze della cultura contemporanea: l'idea che l'inconscio garantisca una «buona coscienza poetica»; l'idea del «simbolico come straniamento “perverso” dalla dimensione reale»⁹³; un generale recupero di forme magiche, fantastiche e meravigliose. È però il primo punto a catturare l'attenzione di Celati: la presunzione d'innocenza del surrealismo, infatti, secondo lui è alla base di *Nadja*, il romanzo surrealista di Breton datato 1928:

⁹⁰ BENJAMIN, *Il surrealismo*, cit., p. 18.

⁹¹ Ivi, p. 19.

⁹² ANDRÉ BRETON, *Manifesto del surrealismo*, in ID., *Manifesti del surrealismo*, Torino, Einaudi 2003, p. 30.

⁹³ CELATI, «L'oggetto surrealista», cit., p. 323.

L'innocenza di Nadja è per Breton sia uno straniamento «perverso» dalla dimensione reale, sia un'immagine meravigliosa dell'innocenza del surrealismo. Però l'innocenza di Nadja è in effetti la sua follia; e chi è folle finisce in manicomio, mentre Breton che è sano resta fuori dai cancelli e deve separarsi così dall'immagine catturata. La buona coscienza poetica trova il suo limite, o il margine di tolleranza concessole dall'ordine simbolico borghese, sulla soglia del manicomio⁹⁴.

Non è difficile scorgere in queste parole un'eco di *Finzioni occidentali*, nei suoi elementi più chiaramente foucaultiani; ma se nel saggio eponimo Celati parlava del romanzo borghese del Settecento, stavolta – spinto proprio dalle riflessioni sul surrealismo – deve constatare lo scacco estetico e socio-politico dell'avanguardia di inizio Novecento, pur riconoscendo il tentativo messo in pratica da Breton⁹⁵. Per Celati, Breton ha chiara la distinzione tra razionalità e follia, e chiaro gli appare come essa si riverberi nella tradizione romanzesca europea; l'autore francese sceglie – volontariamente, e in modo consono ai dettami surrealisti – di schierarsi per la seconda, ma tale gesto, preso in sé, non basta a sovvertire il destino del romanzo, poiché tale sovversione è comunque stabilmente inquadrata nell'ambito della letteratura borghese. Nella scheda di lettura Celati non parla di *Nadja*; in realtà, in quella sede insiste molto di più sui concetti di «sguardo» e «apparizione», che invece nell'introduzione passano in secondo piano. Nell'interpretazione celatiana, la sfida lanciata dal surrealismo al realismo borghese non sta nella valorizzazione dell'inconscio, ma appunto in questa «vocazione archeologica» dovuta alla rottura tra le nostre proiezioni e gli oggetti concreti, ossia l'alterità:

La poetica dello storicismo è basata su un processo di identificazione con ciò che è l'altro o il diverso, ridotto alle proiezioni sul passato del qui e ora, ridotto a un semplice annuncio di ciò che esiste nella contemporaneità. Gabellone mostra come la ricerca surrealista

⁹⁴ Ivi, p. 324.

⁹⁵ Di «scacco storico del surrealismo» Celati parla anche in una lettera a Calvino sul progetto «Alì Babà», sempre citando Gabellone: «è l'insuccesso del gioco sublimatorio, della realizzazione di una pienezza che era ancora precisamente la sua illusione umanistica, l'illusione di poter ristabilire attraverso la grammatica dell'inconscio una anti-utopia» (GIANNI CELATI a Italo Calvino, lettera del 23 febbraio 1972, citata in CALVINO, CELATI, GINZBURG et al., «Alì Babà», cit., p. 160).

istituisca invece questo straniamento rispetto all'oggetto, che designa il taglio tra le nostre proiezioni e ciò che è alterità, diversità [...]»⁹⁶.

Il luogo in cui si sviluppa questa particolare percezione è la città. L'ambiente metropolitano, infatti, contiene tutti gli oggetti degni di questo tipo di attenzione surrealista, e questo è secondo Celati il principale carattere di novità del libro di Gabellone:

E qui si apre uno spazio non ancora studiato, su cui Gabellone dà i primi suggerimenti: dal momento che l'oggetto si situa nella dimensione della città, è la scoperta che viene fatta visitando la città e i suoi ripostigli (come il *marché aux puces*), *la città si presenta come un bazar di oggetti archeologici su cui intervenire con un nuovo sguardo*. La città per Breton diventa il luogo d'una ricerca di tipo antropologico: una ricerca [...] basata su una economia del desiderio, delle attese e delle apparizioni dell'oggetto nello spazio della realtà fisica⁹⁷.

Ecco: la grande novità del surrealismo sta nell'aver capito che gli oggetti 'chiedono' di essere visti con un nuovo sguardo, che non corrisponde più a quello borghese-razionale, ma ha a che fare con il sentimento di desiderio e attesa che tali oggetti sono in grado di provocare nell'osservatore. Queste dinamiche, però, sono indissolubilmente legate alla presenza dell'oggetto nello spazio: Celati sembra qui cominciare a delineare il nucleo alla base del nesso sguardo-visione, ossia la possibilità di adottare uno sguardo che non sia 'predatorio', che cerchi di non spiegare ma piuttosto di partecipare emotivamente alla visione. Poco dopo, Celati individua un nesso tra modernismo e surrealismo, alla maniera della critica anglosassone che abbiamo illustrato nel primo capitolo:

Lo sguardo sulla città che il modernismo, da Baudelaire in poi, sviluppa è esattamente questa ricerca dell'apparizione parziale e frammentaria che guiderà il surrealismo. E anche il metodo della ricerca, il vagabondaggio o la *flânerie* di cui parla Benjamin, è lo stesso. Lo sguardo sulla città moderna che si sviluppa da Baudelaire a Breton è questo tipo di sguardo

⁹⁶ Dalla scheda di lettura di Gianni Celati.

⁹⁷ Ivi, corsivo mio.

archeologico che coglie lo straniamento dell'oggetto parziale, la sua presenza come apparizione irrelata.

Il rapporto tra sguardo archeologico e città è dunque centrale, perché consente di mettere in scena le apparizioni frammentarie che caratterizzano la vita metropolitana. Non è difficile scorgere in queste righe un'effettiva linea genealogica sullo choc cittadino che parte appunto da Baudelaire e giunge al surrealismo, passando per quel Joyce su cui Celati si è formato e che, come dimostrato da Moretti, rifunzionalizza il flusso di coscienza per rendere gestibili i bombardamenti sensoriali della vita metropolitana⁹⁸. Nell'introduzione, però, Celati elimina il riferimento a Benjamin, probabilmente perché negli stessi anni ha scritto e pubblicato *Il bazar archeologico*, in cui la presenza del filosofo tedesco è pervasiva. Preferisce piuttosto porre l'accento su come Breton abbia rappresentato gli oggetti:

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 cucchiaio 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'inconscio⁹⁹.

E ancora, nella scheda di lettura, riecheggiano passi vicini al *Bazar*: «In sostanza il surrealismo si propone, attraverso alcune esperienze decisive come quelle di Breton, di Man Ray e di

⁹⁸ Cfr. FRANCO MORETTI, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi 1994, in particolare il capitolo sesto (pp. 115-170).

⁹⁹ CELATI, «L'oggetto surrealista», cit., p. 327.

Duchamp, come il progetto d'una ricerca archeologica: quindi come rifiuto della logica storica, dei grandi itinerari guidati da un *telos* che sancisce tutte le esclusioni della storia»¹⁰⁰.

La ricerca archeologica è ciò che presta attenzione agli scarti, ai dettagli: a ciò che rimane fuori dal progetto della storia. Ancora più precisamente, si propone essa stessa come negazione di una progettualità storica: la liberazione dalla tirannia del *telos*, in un atteggiamento passivo, rischia di rovesciarsi in un determinismo nichilista, per cui ogni progetto culturale sembra destinato inevitabilmente al fallimento¹⁰¹; in un atteggiamento attivo si traduce però nel rifiuto del potere preconstituito rappresentato dall'ideologia borghese dominante. È l'avanguardia diffusa che Celati osserverà prima in America, nei primi anni Settanta, e poi ritroverà a Bologna, durante il Settantasette. Nel 2007 ricorderà: «Tra i moltissimi fermenti dell'epoca, c'era anche questa moda d'una stravaganza "creativa" di tipo surrealista [...]; ed era una stravaganza programmatica, nella quale si annidava il miraggio d'un modo di vivere liberato dalle rigidità dell'establishment e del conservatorismo familiare. [...]»¹⁰². Ed ecco che le due cose si riallacciano: il surrealismo e il suo discorso artistico, per il Celati degli anni Settanta, appaiono ancora una questione aperta, perché vengono riprese proprio dai giovani contestatori, come abbiamo visto anche nel capitolo precedente¹⁰³. C'è, insomma, una parentela tra la cultura del Settantasette e il surrealismo: per questo, nella prefazione al libro di Gabellone, Celati insiste sull'uso contemporaneo che si può fare dello sguardo surrealista sugli oggetti:

E chiunque, se ne ha voglia, può capire che di qui in avanti non si tratta più di cercare nell'oggetto delle valenze simboliche per iscriverlo in un ordine di surrealità, ma di usarlo per una pratica materialista, cioè per decostruire il senso dei valori d'uso e di scambio: contro l'aura, lo status symbol, gli oggetti di prestigio, i segni della promozione sociale e dell'elevazione spirituale¹⁰⁴.

¹⁰⁰ CELATI, Scheda di lettura.

¹⁰¹ Lo nota lo stesso Celati: «La routine quotidiana, irrisoria e banale, la parzialità dei sintomi che ci legano ai luoghi, la casualità d'ogni espressione e d'ogni passione, la variabilità d'ogni soggetto umano, tutto ciò non riusciva più a diventare conoscenza, modello, insegnamento storico, per mancanza di un quadro di omogeneità e completezza. Così noi abbiamo imparato ad accettare la deperibilità e l'instabilità profonda di qualsiasi forma di sapere» (GIANNI CELATI, *Il progetto «Ali Babà», trent'anni dopo*, in CALVINO, CELATI, GINZBURG, *Riga 14. «Ali Babà»*, cit., p. 321).

¹⁰² GIANNI CELATI, *Alice*, in *Riga 40*, cit., p. 283.

¹⁰³ Cfr. infra cap. 1, parr. 1 e 2.

¹⁰⁴ CELATI, «*L'oggetto surrealista*», cit., p. 328.

«Decostruire il senso dei valori d'uso e di cambio»: in un'espressione, uno degli obiettivi della cultura contestataria degli anni Settanta. È da sottolineare, tra l'altro, che questa liberazione costruttiva è alla portata di «chiunque, se ne ha voglia»: non si deve mai perdere di vista che l'obiettivo di Celati non è mai quello di arroccarsi su sperimentalismi elitari; piuttosto, si propone di ricucire questa rete intricata di riferimenti culturali in una proposta letteraria indirizzata a un pubblico quanto più largo possibile, chiaramente non alla ricerca del successo commerciale ma con richiami a una dimensione di collettività¹⁰⁵.

Questa riflessione teorica sul surrealismo e il suo sguardo trova una naturale espressione negli unici iconotesti pubblicati da Celati in questo decennio: *Il chiodo in testa* (1974) e *La bottega dei mimi* (1977). È in particolare il primo ad avere legami più stringenti con quanto esposto finora. Si tratta di un racconto epistolare in cui lo scrivente Z si rivolge a una donna, Giovannina, da lui amata, la quale però non risponde mai alle sue missive. Il testo è corredato da una serie di foto di Carlo Gajani, fotografo con cui Celati collabora in questo periodo, il quale è anche adombrato come personaggio: tra Z e Giovannina, infatti, interviene una terza figura, un fotografo che cattura continuamente le immagini. Il modo in cui Z descrive il fotografo sembra davvero ricalcare quell'«economia del desiderio» citata da Celati a proposito di *Nadja*: come ha notato Lavinia Torti¹⁰⁶, i due personaggi si discostano proprio per la natura del desiderio visuale che vivono nei confronti della donna:

l'obiettivo dello scrittore di lettere d'amore è quello di conservare l'immagine e adorarla, come appunto si adorano le immagini sacre; a differenza del fotografo che invece, ossessionato dall'immagine della donna, la cattura, come mostra d'altra parte anche l'uso sulla scena di elementi fisici che imprigionano la modella, quali corde, catene, sacchi sulla testa¹⁰⁷.

È proprio l'elemento fotografico a cura di Gajani, d'altronde, ad intrecciare rapporti più fitti con la tradizione surrealista, in particolare con l'opera di Man Ray; il testo, oscillando

¹⁰⁵ Su questo ha scritto brevemente ma in maniera illuminante DANIELE GIGLIOLI, *Riprendere con Celati lo spazio comune*, in *Celati*, Riga 40, cit., pp. 359-361.

¹⁰⁶ LAVINIA TORTI, *Doppie esposizioni. Forme dell'iconotesto italiano contemporaneo*, Biblion Edizioni, Milano 2023.

¹⁰⁷ Ivi, p. 62.

continuamente fra la natura epistolare e la dimensione onirica, aggiunge all'influenza surrealista presenta legami non solo con le voci degli scarti à *la Bazar archeologico*, ma anche con tradizioni verbo-visuali classiche a loro volta incentrate sul desiderio, come ha dimostrato acutamente Eloisa Morra¹⁰⁸.

2.3 Il passaggio allo sguardo fenomenologico: Ghirri e Bachelard

Nel giro di pochi anni, però, la spinta propulsiva di questo atteggiamento si esaurisce. Lo sguardo di Celati si modifica: l'incontro con Ghirri, negli anni Ottanta, assieme alla rinnovata attenzione per il paesaggio provinciale fa da motore a questa trasformazione. Scomparso l'orizzonte avanguardistico-rivoluzionario, ora è la nostalgia a imprimere la direzione allo sguardo. Nel 1984, Ghirri pubblica uno scritto intitolato *Mondi senza fine*; all'interno del testo, parlando della poetica di William Eggleston, cita Celati a proposito della nostalgia, ossia il nuovo tono narrativo dello scrittore emiliano (oltre che il sentimento alla base della sua fotografia):

Per molti “nostalgia” è una brutta parola, segno di debolezza di testa. Però non ne trovo un'altra per dire quello che non 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 legghi 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 esista¹⁰⁹.

¹⁰⁸ ELOISA MORRA, *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> (data ultima consultazione: 4 dicembre 2023).

¹⁰⁹ LUIGI GHIRRI, *Mondi senza fine*, in ID., *Niente di antico sotto il sole*, Macerata, Quodlibet 2020, p. 76.

Questo sentimento di perdita non ha valore tanto morale quanto metafisico: la separazione e la perdita degli altri è vissuta, sia da Celati sia da Ghirri, come un enigma; enigma diventato pressoché insolubile negli anni Ottanta, quando ogni orizzonte rivoluzionario è ormai estinto. Non è un caso che questa sensazione si faccia più insistente nelle metropoli: perché il paesaggio urbano era, fino a pochi anni prima, lo spazio designato per la rivoluzione, il gioco o la contestazione; ora, è il teatro di questo sentimento nostalgico di perdita¹¹⁰. Gli oggetti, nella città, continuano senz'altro a presentarsi come irrelati allo spettatore; chiedono ancora di essere visti da uno sguardo privo di preconcetti, ma il modo più giusto di farlo ora non è più attraverso la modalità surrealista; sta in un atteggiamento nuovo, diverso, che Celati individua nei nuovi fotografi italiani, e che ha stretti legami con la *straight photography* americana di inizio Novecento¹¹¹. Non è un caso che la città citata nel passaggio riportato poco sopra sia Parigi, la città di Benjamin e Baudelaire: perché il discorso sulla nostalgia è, ancora, la prosecuzione dell'antico discorso sulla folla parigina e sullo choc metropolitano. Sempre nel 1984, Celati scrive un testo su Ghirri, intitolato *Finzioni a cui credere* (si noti ancora il riferimento alle finzioni e il rimando, quasi con intento antitetico, al suo saggio degli anni Settanta), in cui sostiene che Ghirri «[...] ha compiuto una radicale pulizia negli intenti o scopi dello sguardo. Finalmente ha fatto vedere uno sguardo che non spia un bottino da catturare, che non va in giro per approvare o condannare ciò che vede, ma scopre che tutto può avere interesse perché fa parte dell'esistente»¹¹². È uno sguardo opposto a quello surrealista, perché libera il campo da pregiudizi, mentre l'obiettivo del surrealismo o, meglio, la sua conseguenza che smentisce le premesse stesse del movimento, è quello «...d'un recupero di tutti i residui mitologici in una nuova totalità utopica, in un nuovo repertorio di simboli e significati, di cui l'inconscio sarebbe la grammatica generale»¹¹³. Ora, invece, agli oggetti non si domanda più niente; come scrive Elio Grazioli,

¹¹⁰ Nelle *Quattro novelle sulle apparenze*, nota Iacoli, «mancano le strutture primarie per la socializzazione, per un contatto con la propria zona che ispiri riconoscibilità e familiarità: siamo in un contesto urbano che deroga alle proprie funzioni strutturali [...]. Con una deviazione dall'epicentro delle narrazioni, questi passi trattano della città, vista nelle sue architetture eterotopiche in limine, nelle soglie e periferie urbane» (IACOLI, *Atlante delle derive*, cit., p. 67).

¹¹¹ Non a caso, uno dei modelli espliciti di Luigi Ghirri è Walker Evans, celebre fotografo della Grande Depressione, nonché coautore, assieme a James Agee, di *Let us now praise famous men*, reportage sulle conseguenze della crisi del '29. In seguito a periodi di crisi e grande disillusione, insomma, gli artisti sembrano rifugiarsi in uno sguardo più sicuro, che tende idealmente a stabilire un rapporto più diretto con la realtà.

¹¹² GIANNI CELATI, *Finzioni a cui credere*, in MARCO SIRONI, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Diabasis, Reggio Emilia 2004, pp. 175-176.

¹¹³ CELATI, «L'oggetto surrealista», cit., p. 328.

“Ripulire lo sguardo” significa restituire un’immagine che non chiede di essere interpretata, che non nasconde un messaggio da decifrare, ma custodisce casomai la chiarezza del suo apparire; significa dare un’immagine non solo del mondo ma anche dello sguardo, del loro incontro e rapporto, del loro legame. La questione casomai è come la chiarezza non solo sia legata all’enigma ma propriamente lo sveli, letteralmente lo illumini¹⁴.

Queste immagini non possono più essere rintracciate dallo sguardo cittadino, per il quale gli oggetti sono ormai troppo investiti da una ricerca del senso che ne distorce la percezione. Per questo Celati si rivolge alla provincia; lì questo ‘pensare per immagini’ che caratterizza ora la sua ricerca può rovesciare uno dei fenomeni percettivi principali della modernità metropolitana: il perturbante. Scrive ancora Grazioli:

è difficile, scrive Ghirri, dire perché in un certo istante qualcosa che vedi ti appare “improvvisamente familiare”, tanto che sembra di aver abitato quel luogo, di conoscere già quell’angolo di giardino mai visto. È il rovesciamento, si noterà, dell’effetto “perturbante”, che fa apparire estraneo il familiare. Ma, dunque, questa è la vera impossibilità: l’apparire familiare del mai visto prima, questa “sintonia” dello sguardo [...]¹⁵.

Seguendo queste indicazioni, la tonalità ricercata da Celati e Ghirri diventa dunque una specie di tonalità affettiva, come spiega Celati stesso:

[nella fotografia di Ghirri, *ndr*] ogni momento del mondo è riscattato dalla possibilità di ridargli una vaghezza, cioè di riportarlo al sentimento che abbiamo dei fenomeni. Questo mi sembra Ghirri lo faccia nel modo più esemplare, in quella serie conclusiva di paesaggi alle foci del Po. Qui ci chiama ad una attenzione elementare per fenomeni così indefiniti, indefinibili, di colore e di luce, da rendere persino traballante l’idea che esistano davvero “fatti” documentabili. Sono gli artifici della vaghezza: questo antico termine dell’arte

¹⁴ ELIO GRAZIOLI, *Celati e Ghirri, scrittura e fotografia*, in «Riga 40», cit., p. 472.

¹⁵ Ivi, p. 475.

italiana, per dire qualcosa che somiglia ai fenomeni delle nuvole, del cielo e degli orizzonti¹¹⁶.

Si potrebbe pensare che questo sguardo corrisponda a una rinuncia alla possibilità di conoscere la realtà. In verità, però, costituisce un tentativo di liberazione dalle costrizioni sociali cui lo sguardo è sottoposto, che ingannano la visione. Citerò ancora una volta Maria Teresa De Palma, che ricava informazioni utilissime dagli esercizi ecfrastici di Celati:

In Celati è attiva [...] anche una costante ricerca sulle pratiche conoscitive: per cui la meditazione sulla pittura, le riflessioni sull'immagine, si inquadrano in una precisa forma di ricerca sulle nostre modalità di conoscere e di relazionarci al reale. Non a caso Celati cita Giacometti – «lo disegno per capire cosa vedo» (Celati 2008c: 128) – parlando di Ghirri, e non a caso Ghirri citava Giordano Bruno a proposito dell'essenza delle immagini, definite dal gran nolano come «enigmi che si risolvono col cuore» (Ghirri 2008b: 131): in entrambi i casi si fa riferimento all'insito potere orientativo della visione, e insieme all'implicito nesso che questa forma di conoscenza intrattiene con il campo delle passioni, delle simpatie e delle proiezioni empatiche¹¹⁷.

Sono parole che sembrano discostarsi molto dalla linea individuata da Cortellessa in *Africa*, studio citato all'inizio di questo secondo capitolo: assieme al merito di legare, tramite l'analisi della spazialità, libri di Celati tanto diversi come *Narratori delle pianure* e *Avventure in Africa*, nel suo breve saggio Cortellessa, citando la conferenza da cui l'autore trae *Collezione di spazi*, evidenzia quanto segue:

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*¹¹⁸.

¹¹⁶ GIANNI CELATI, *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, in SIRONI, *Geografie del narrare*, cit., p. 188.

¹¹⁷ DE PALMA, *Dalla pop art alla pittura antica*, cit., p. 28.

¹¹⁸ CORTELLESSA, *Africa*, cit., p. 258.

Non è necessario ritenere i due critici in aperto contrasto fra loro, perché rivolgono la loro attenzione a scritti celatiani decisamente diversi. Per provare a conciliare le due posizioni, o per lo meno a giustificare la compresenza di aspetti così divergenti, occorrerà notare innanzitutto come il Celati edito, e dunque in qualche modo 'ufficiale', cui guarda Cortellessa sia più deciso nella rinuncia alla «pretesa di capire tutto»; mentre il Celati privato degli appunti ecfrastrici su cui si concentra De Palma sembra ricalibrare il problema della comprensione su basi nuove, ma senza ritenere che le immagini non possiedano un intrinseco valore conoscitivo. La questione, comunque, non si risolve in una banale osservazione sul posizionamento pubblico al riguardo: per scioglierla, è necessario convocare un altro importante saggio di Celati, appartenente anch'esso agli anni che circondano *Finzioni occidentali*. Pubblicato sul «Verri» nel 1973, *Il racconto di superficie* è un tassello fondamentale della riflessione di Celati nell'ambito dell'allontanamento dalla razionalità moderna, e rappresenta l'occasione in cui Celati mette a frutto la lettura della *Logique du sens* di Deleuze. In questo lungo scritto Celati, com'è noto, analizza *Il giuoco dell'oca* di Sanguineti, *Nuovo commento* di Manganelli e soprattutto, soffermandosi più estesamente su questo testo, *Le città invisibili* di Calvino. Il taglio che accomuna questi libri, secondo Celati, è la negazione dello spessore e della profondità, in virtù della «superficie»: ciò avviene principalmente su base linguistica, come rovesciamento della dicotomia tra metaforico e letterale¹¹⁹. La profondità, per Celati, è una mistificazione linguistica, «l'illusione d'un senso originario, non derivato, immediato e spontaneo di ciò che è detto»¹²⁰. Viceversa, la «superficie [...] abolisce ogni possibilità d'una percezione globale», perché ricca di «dettagli da percorrere»¹²¹. È attraverso l'eidetismo che caratterizza la superficie che, secondo Celati, si può riattivare la fabulazione:

È solo spiegando le tracce che si arriva a 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. La fabulazione nasce da questo continuo

¹¹⁹ «Il divenire e i paradossi del divenire sono le specificazioni dell'effetto descritto, il risultato del procedimento usato da Calvino per riportare alla superficie i residui metaforici mostrandoli nella loro veste letterale» (GIANNI CELATI, *Il racconto di superficie*, in «il Verri», n. 1 (1973), pp. 93-114, p. 101).

¹²⁰ Ivi, p. 98.

¹²¹ Ivi, pp. 108-9.

scambio di fattori in una proporzione che colma una diseguaglianza iniziale. La fabulazione è dunque prima di tutto uno scambio¹²².

Il vero punto del saggio, cui Celati perviene nelle conclusioni, è però la possibilità di ridare alla fabulazione la facoltà di «uscire» dalla letteratura:

La fabulazione è inaugurale oppure non è niente. Come il sogno trascritto al mattino è segno d'un taglio e d'un nuovo inizio. Depositata in solchi che ne preservino l'esatta consistenza come il sogno non esiste più. La fabulazione è in se stessa l'illimitato divenire e tutte le metamorfosi a cui soggiaciamo: come tale non fissabile, sempre inaugurale e sempre subito perduta. La scrittura la chiama, la cerca con le proprie mosse. Per trovarla deve uscire da se stessa, se riesce a farcela. Il problema dello scrivere oggi è tutto lì¹²³.

Come spesso nel Celati saggista degli anni Settanta, il tono generale del *Racconto di superficie* è insieme d'analisi e di manifesto poetico. Non è difficile scorgere nella riflessione sul tono «aurorale» della fabulazione una prefigurazione della svolta orale e contemporaneamente visiva degli anni Ottanta¹²⁴, ma prima di toccare questo punto vorrei chiarire come la questione epistemologica sia, di per sé, un falso problema, o meglio: solo una parte del problema. La dicotomia profondità-superficie individuata da Cortellessa, e su cui si gioca questa apparente contraddizione celatiana, è in realtà posta da Celati stesso, poco più avanti nel saggio, in termini più complessi:

L'interesse delle *Città invisibili* sta, a mio parere, nel mettere in contrasto e poi in circolo due possibili tendenze della scrittura contemporanea: a) quella del testualismo: la spaziatura della superficie come analisi del discorso e riduzione del racconto alle regole che lo determinano; b) la tendenza ad usare la superficie testuale come induttore, illustrazione o scrittura figurale che attiva effetti che vanno fuori dalla pagina e arrivano nel corpo¹²⁵.

¹²² Ivi, p. 110.

¹²³ Ivi, p. 112.

¹²⁴ Cortellessa definisce il saggio «profetico» (CORTELLESSA, *Africa*, cit. p. 258).

¹²⁵ Ibid.

Le due «possibili tendenze» delineate da Celati sembrano riconducibili, ancora una volta, a riflessioni legate al modernismo e al suo superamento: il racconto che coincide con le sue stesse regole è, di fatto, un riferimento all'ossessione per la forma tipica del modernismo anglosassone¹²⁶, mentre il concetto di «scrittura figurale» rivendica alla letteratura nuove possibilità d'effetto sul lettore; l'uso stesso della parola «illustrazione» denuncia l'esistenza di un nesso tra la questione visiva e la conoscenza, ma tale legame consiste in effetti emotivi, toni, affezioni: basi completamente nuove, estranee al regime della prospettiva cartesiana. Per questo secondo punto, Iacoli ha giustamente accostato Celati alle posizioni di Sontag in *Contro l'interpretazione*¹²⁷, citato nel primo capitolo di questa tesi, e l'ipotesi sembra più che fondata, dati i numerosi punti di contatto tra la critica americana e Celati. Ma il fraseggio, il tono e persino alcune scelte lessicali di Celati in questo testo sembrano riconducibili anche alle riflessioni di Gaston Bachelard nella *Poetica dello spazio*, testo che – non casualmente – è rievocato da Cecilia Monina:

Il concetto di doppio framing, o doppia cornice, è strettamente legato a quello di campo, sia esso visivo, cinematografico o narrativo. Si tratta di una cornice, non necessariamente fisica, che coinvolge autore e fruitore dell'opera e forza a una presa di posizione: si può guardare all'interno o rimanere fuori, esitare nella riflessione o mantenere, al contrario, un distacco. La dicotomia alla base di quest'idea è la dialettica «dedans-dehors» proposta dal filosofo Gaston Bachelard nel suo *La poetica dello spazio* (Bachelard 1975: 247). I termini dentro e fuori richiamano la nozione spaziale almeno quanto il «dramma della geometria intima» (Bachelard 1975: 253): due spazi in rapporto tra loro e delimitati da una soglia che è la barriera, solo apparente, con cui l'individuo si scontra e davanti alla quale dovrà arrivare a una risoluzione¹²⁸.

¹²⁶ Cfr. infra, cap. 1, par. 1.

¹²⁷ «Questo discorso affettivo è al contempo valido per Celati per quel che riguarda due altri elementi e funzioni dello scrivere, il linguaggio e la critica, che, andando incontro a una fase di destrutturazione, già negli anni Sessanta Susan Sontag cercava di preservare, come per mezzo di un nuovo incantesimo, in *Contro l'interpretazione*» (IACOLI, *Atlante delle derive*, cit., p. 31).

¹²⁸ CECILIA MONINA, Doppio framing, *indugi e soglie narrative*, in MARTELLI, SPUNTA (a cura di), *La scrittura dello sguardo*, cit., pp. 123-134, p. 123.

La questione dello sguardo, in Celati, si declina sempre attraverso lo spazio, perché la vera dicotomia su cui si basa è quella tra la coscienza e l'esterno: fra il dentro e il fuori, che devono necessariamente arrivare a una risoluzione. Così scrive Bachelard, con toni non lontani dal Celati di *Collezione di spazi*:

Bisogna essere liberi nei confronti di ogni intuizione definitiva – e il geometrismo registra intuizioni definitive – se vogliamo seguire, come faremo, [...] le audacie del poeta che ci invitano a finezze di esperienze di intimità, a «fughe» di immaginazione. [...] I compiti iniziali, i primi problemi di una antropologia dell'immaginazione sembrano consistere nel rendere concreto il dentro e vasto il fuori. Tra il concreto e il vasto, l'opposizione non è netta: al minimo tocco, la dissimetria appare¹²⁹.

Il nuovo orizzonte in cui maturare questo sguardo, finalmente libero dalle imposizioni di natura ideologica, non può essere la città: meglio rivolgersi alla provincia¹³⁰. Così Celati ricorderà Ghirri, dopo la sua morte, nel 1992:

diceva che il mondo alla rovescia – cioè riflesso ribaltato che noi vediamo dentro l'obiettivo fotografico – era parte del comune modo di vedere nella vita di campagna. Era la luna riflessa in un pozzo, come una figura che vediamo nelle nuvole... cioè era l'altro mondo, che è sempre con noi e attorno a noi, nelle ombre e nelle visioni della mente¹³¹.

«L'altro mondo» che Celati, partendo dal surrealismo e approdando al sodalizio con Ghirri, ha imparato a guardare nella delicata fase di passaggio dagli anni Settanta agli Ottanta, sta nelle «visioni della mente»: qui Celati recupera l'altro concetto-chiave, che ci permette di risalire ulteriormente indietro nella poetica visuale di Celati: la «visione», come si accennava, è centrale nelle sue riflessioni, e lo è fin dagli anni Sessanta, come vedremo nel prossimo paragrafo. Se, infatti, lo sguardo è sempre legato alla partecipazione emotiva allo spazio

¹²⁹ GASTON BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Dedalo Libri, Bari 1975, p. 237.

¹³⁰ La dicotomia fra spazio urbano e campagna in Celati, sia pur con «connotati sfumati», è stata già notata a suo tempo da GIULIO IACOLI, *Rohmer, Celati e il racconto morale. Tarda modernità e visione*, in «Bollettino '900», 2, dipartimento di italianistica dell'Università di Bologna, Bologna 2001.

¹³¹ GIANNI CELATI, *Ricordo di Luigi, fotografia e amicizia*, in LUIGI GHIRRI, *Lezioni di fotografia*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 253.

circostante, in toni rivoluzionari con lo sguardo surrealista-benjaminiano o nostalgici con lo sguardo fenomenologico legato a Ghirri, Merleau-Ponty e Bachelard, il prodotto è costantemente una «visione».

3. L'immagine: la visione secondo Celati¹³²

3.1 Celati e la satira: il tema dell'apocalisse

Per delineare il concetto di visione in Celati, conviene cominciare facendo un passo indietro: negli anni Sessanta, mentre maturava il suo interesse verso la satira settecentesca, Celati pubblica una serie di scritti su «il Caffè» che testimoniano la genesi della sua passione verso una letteratura satirica, non conforme alle regole, antiborghese¹³³. È un Celati particolarmente 'incendiario', quello che scrive sulla rivista di Giambattista Vicari; tra gli scritti pubblicati sulla rivista, ve n'è uno di argomento satirico (risalente al 1969) che tratta di William Blake, intitolato appunto *La satira secondo Blake*. Dopo aver confrontato la poetica dell'autore britannico con quella di Parini e Swift¹³⁴, Celati ne sottolinea il carattere «apocalittico» e nota:

...gli incubi cosmici del poeta di Lambeth sono (oggi) un'insostituibile chiave interpretativa del mito di catastrofe (che viviamo): una logica astratta – i cui elementi sono personificazioni – che permette una lettura non mistica dell'irreparabile attuale come sintono d'una rigenerazione della società; del tutto escludendo le consolazioni della virtù, a vantaggio dell'energetica del desiderio. Questa rigenerazione avviene secondo Blake come presa del potere da parte dell'immaginazione, con la nascita d'un nuovo uomo che non blocchi o tema le possibilità dell'immaginario, ma le espanda a trasformare il mondo e superare la natura; il che ci pare l'interpretazione più laica che si conosca del mito della «resurrezione della carne»¹³⁵.

¹³² Una versione ridotta di questo paragrafo è stata già pubblicata: rimando a SIMONE GIORGIO, *Tradurre la visione. Celati, Blake, Michaux*, in ELISABETTA MENETTI (a cura di), «*Il Semplice*». *Vite e voci di una rivista*, «Griseldaonline» n. 1 (2023), pp. 27-40.

¹³³ «La critica di Celati alla cultura razionalista, che lo stesso autore aveva intrapreso con la sua ricerca sull'origine del romanzo moderno in *Finzioni occidentali*, trova compimento e soluzione narrativa in una rinuncia al romanzo, colpevole fin dalle origini di incorniciare la fabulazione entro un programma critico, e rinuncia anche al racconto come sviluppo di azioni finalizzate alla spiegazione, allo svelamento attraverso l'agnizione» (MASSIMO RIZZANTE, *Il geografo e il viaggiatore. Variazioni su Italo Calvino e Gianni Celati*, Metauro, Fossombrone (PU) 1993, pp. 44-45).

¹³⁴ Secondo Celati, la satira di Parini esprime al negativo (attraverso l'esempio del protagonista del *Giorno*) dei principi morali in cui dovremmo credere e su cui dovremmo fondare la nostra vita sociale, mentre Swift finge di esporre «fatti e solo fatti», illustrando l'interiorizzazione acritica delle problematiche sociali. La satira di Blake, invece, come vedremo, si ricolleggerebbe all'immaginario apocalittico, in ciò attivando una serie di questioni connesse alla visionarietà della scrittura.

¹³⁵ GIANNI CELATI, *La satira secondo Blake*, in «Il Caffè», anno XVI, febbraio-marzo 1969, n. 1, p. 21.

Nel concludere il pezzo, Celati presenta anche una traduzione di uno scritto di Frye relativo all'opera di Blake, di cui poi dice:

questo commento è inoltre l'inizio di una rinascita degli studi blakiani, non più propensi ad accogliere la vecchia idea d'un Blake «mistico pre-romantico», ma ormai orientati a considerarlo poeta della prassi, profeta contro l'impero, ladro di fuoco e insomma scrittore per la rivoluzione¹³⁶.

Lo scritto di Celati è del 1969: a quest'altezza Celati è assorbito e stregato, fra tante altre cose, proprio dalla lettura di *Anatomia della critica*, come testimonia anche la corrispondenza che abbiamo esaminato con le personalità dell'Einaudi; trovo però che sia ragionevole collegare lo scritto di Celati su Blake a un altro testo teorico di quegli anni, *Il senso della fine* di Kermode¹³⁷, di cui abbiamo discusso nel primo capitolo. Credo che i punti di contatto siano numerosi: sia Celati che Kermode ritengono che il tema della catastrofe e della fine dei tempi sia centrale nella società in cui vivono, e sia percepibile attraverso la letteratura; in più, guardano alla stessa letteratura: siamo negli anni in cui Celati sviluppa la sua passione per Céline e Beckett, ed è soprattutto l'autore irlandese a interessarci fra gli scrittori che appaiono nel quarto capitolo del libro di Kermode. Qui si affrontano gli eredi del modernismo; parlando della differenza tra il modernismo di inizio secolo e i continuatori di quell'opera come appunto Beckett, Kermode scrive che

Ciascuno dei due [modernismi, ndr] reagisce ad una «dolorosa situazione di transizione», ma uno in termini di continuità e l'altro in termini di scisma. Gli elementi in comune sono la transizione e l'ansietà escatologica; ma mentre uno ricostruisce, l'altro cancella, mentre uno ricrea, l'altro distrugge l'importante e indispensabile passato¹³⁸.

¹³⁶ Ivi, p. 22.

¹³⁷ Dati i suoi legami col mondo universitario americano, oltre che la sua preparazione sulla cultura anglosassone e la generale ampiezza delle sue letture, non è irragionevole supporre che Celati abbia letto il testo in lingua originale nel corso degli anni Sessanta.

¹³⁸ FRANK KERMODE, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Rizzoli, Milano 1972, pp. 141-2.

E poi, qualche riga dopo:

L'apocalisse è una parte dell'Assurdo moderno. Questa è una testimonianza della sua vitalità, una vitalità che dipende dalla sua reale rispondenza alle nostre paure e ai nostri desideri. Riconosciuta, qualificata dallo scetticismo dei colti essa è – anche quando è ironizzata o rinnegata – un elemento essenziale dell'arte, una componente perenne di una perenne letteratura di crisi¹³⁹.

I concetti di «transizione» e «ansietà escatologica» di cui parla Kermode toccano un punto-chiave della cultura degli anni Sessanta, su entrambe le sponde dell'Atlantico. In modalità e tempi molto diversi, infatti, un po' in tutti i Paesi occidentali in questi anni si riattiva il mito dell'Apocalisse. Se il quadro generale dell'antagonismo dovuto alla Guerra Fredda indica nel terrore nucleare la principale paura collettiva dell'epoca, nel caso italiano, nota Riccardo Donati,

il passaggio dagli anni Sessanta ai Settanta appare come un panorama insieme seducente e mortifero, nel quale l'intelligenza sbanda spaventosamente, e continuamente, tra 'olocausti' fittizi e reali, tra immagini della violenza e violenza della ragion di Stato, in un quadro composito e vivace ma per molti aspetti anche inquietante¹⁴⁰.

In questo panorama, Celati e altri autori si rivolgono al genere satirico come strumento di denuncia morale. Si tratta di scrittori che si raccolgono attorno al «Caffè», rivista che abbiamo incrociato nel nostro discorso già nel primo capitolo; qui convocherò, in particolare, le riflessioni che Celati vi pubblica proprio attorno alla satira. Il nome su cui si impernia questo dibattito, che coinvolge alcuni numeri del «Caffè» tra il 1968 e il 1969, è ancora una volta quello di Swift. Nel pezzo con cui risponde all'appello di Calvino per «una letteratura che chieda di più»¹⁴¹, Celati individua due tipi di satira: a uno 'basso', oraziano, che legge i segni

¹³⁹ Ivi, p. 142-143.

¹⁴⁰ DONATI, *I veleni delle coscienze*, cit., p. 89.

¹⁴¹ ITALO CALVINO, *Di più*, in «Il Caffè», XV, n. 1 (1968), p. 87.

del degrado in un generico malcostume, contrappone quello di Giovenale, 'alto', iperbolico, che iscrive questi segni nella *finis mundi*. Quest'ultimo tipo di satira, scrive Celati,

si caratterizza innanzi tutto per un'immagine centrale di violenza intorno cui è costruita. Essa tende a dilatare i fatti a proiezioni di portata globale e catastrofica, ed a vedere nella singola immagine di corruzione non il sintomo d'un mondano malcostume, ma il segno d'una dimensione infernale. La satira della norma alta è perciò tendenzialmente demoniaca, perché 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; essa infine concentra in sé tutto quanto ripugna al desiderio umano, o proponendolo in maniera diretta (e questa è la forma del sarcasmo) o rivelandolo per metafora. Perciò essa, invece di mascherare l'archetipo fondamentale dell'invettiva per mezzo del criterio della plausibilità («così va il mondo»), riattiva l'archetipo con tutti i simboli arcaici connessi: la terra desolata, la schiavitù feroce, il mostro terribile, l'animalità brutale¹⁴².

La satira cui fa riferimento Celati, dunque, è una satira catastrofica, apocalittica, iperbolica nelle sue immagini di distruzione e violenza; non è un caso che queste riflessioni si collochino nella stagione degli anni Sessanta e Settanta. Non ci si riferisce semplicemente all'epoca della Guerra Fredda, con la sua costante minaccia di escalation nucleari, né faccio cenno all'inizio della stagione del terrorismo politico, di cui nel 1968-69 si vedevano già le primi tristi avvisaglie. Il punto è che il terreno della rappresentazione apocalittica, come ha scritto Kermodé nei passi che abbiamo visto, è uno dei nuclei tematici attraverso cui avviene il trapasso dal modernismo al postmodernismo; ha notato giustamente Mirko Lino:

Il sistema culturale postmoderno si sviluppa su un apparato di crisi ereditate dall'incompiutezza del progetto modernista, portando le fratture e le problematiche già presenti a un grado di non risoluzione estremo e caotico che diventa il terreno culturale e psicologico fertile per il proliferare di un immaginario apocalittico sempre presente nella storia della cultura per decretare le crisi delle istituzioni sociali, politiche, economiche e il collasso delle forme culturali. È il passaggio stesso dal modernismo al postmodernismo,

¹⁴² GIANNI CELATI, *Si comincia con Swift per recuperare quel «più»*, in «Il Caffè», n. 3, XV (1968), pp. 3-4.

inteso come crisi delle strutture formali delle rappresentazioni artistiche, a richiedere l'intervento di un codice apocalittico per raccontare a quale livello allegorico è giunta la rappresentazione dell'uomo e della sua cultura¹⁴³.

In questo senso, le prime prove narrative di Celati, *Comiche* e *Le avventure di Guizzardi*, sono interpretabili come visioni a loro modo 'apocalittiche' e catastrofiche: così fa Riccardo Donati, che lega appunto *Comiche* a un altro importante libro apocalittico-carnevalesco del periodo, *Tempo di massacro* di Vassalli¹⁴⁴; sulla stessa linea di 'universalizzazione' dell'apocalisse si colloca l'interpretazione che Anna Porczyk ha fatto di alcune novelle del Celati anni Ottanta¹⁴⁵; sui divieti sociali che costituiscono l'origine delle gag di *Comiche*, ascrivibili a ciò che 'calvinianamente' potremmo definire «l'inferno che formiamo stando insieme», rimando al terzo capitolo di questa tesi. La questione, però, si può rileggere anche sullo sfondo del più generale ri-orientamento della cultura italiana sul concetto di tempo e progresso storico, non più interpretati come lineari: di qui lo spazio concesso al tema apocalittico e catastrofico, che si rovescia – com'è lecito aspettarsi – nell'attesa messianica di una palingenesi. In questo contesto, ci si imbatte nuovamente in una coincidenza benjaminiana: nel 1962, infatti, Einaudi pubblica *Angelus Novus*, che contiene le *Tesi sul concetto di Storia*:

C'è un quadro di Klee che si chiama Angelus Novus. Vi è rappresentato un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui ha fisso lo sguardo. I suoi occhi sono spalancati, la bocca è aperta, e le ali sono dispiegate. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Là dove davanti a noi appare una catena di avvenimenti, egli vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su

¹⁴³ MIRKO LINO, *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Le Lettere, Firenze 2014, pp. 12-13.

¹⁴⁴ «Dal "demenziale", eppure "tribale" e metodico, "procombere" dei "martiri spiranti massacratori" di Vassalli, che menano la loro "impopolare, impolitica" "guerriglia poetica" attraverso una lingua ormai catastrofica e catastrofizzata, alle vicende dell'*idiota* – e vittima designata – Otero Aloysio/Corindò/Breviglieri protagonista delle *Comiche* di un romanziere quasi coetaneo di Vassalli, Gianni Celati, il passo è breve» (DONATI, *I veleni delle coscienze*, cit., p. 128). Sulla produzione comica e 'neoavanguardistica' di Vassalli, vedi ora BENIAMINO DELLA GALA, *Dopo il carnevale. Corpo e linguaggio in una trilogia comica di Sebastiano Vassalli*, Pendragon, Bologna 2021.

¹⁴⁵ L'autrice pesca alcuni racconti da *Narratori delle pianure* e *Quattro novelle sulle apparenze*, traendo la conclusione che «i protagonisti di Celati, invece, ravvisano che la catastrofe, violenta e improvvisa, legata a un evento singolare e tragico, in realtà affonda le sue radici negli animi delle persone, accennando a una sciagura molto più profonda, invisibile e duratura» (ANNA PORCZYK, *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, p. 66).

macerie e le scaraventa ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffia una bufera, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che l'angelo non può più chiuderle. Questa bufera lo spinge inarrestabilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre cresce verso il cielo il cumulo delle macerie davanti a lui. Ciò che noi chiamiamo il progresso, è *questa* bufera¹⁴⁶.

Uno dei passi più celebri del pensiero storico del Novecento, nonché uno dei più letterariamente riusciti di Benjamin, autore in cui il talento di scrittore prosegue di pari passo a quello del filosofo. Il punto da sottolineare è che, nella sua concezione dello studio storico, Benjamin pone una rinnovata attenzione all'atteggiamento da tenere *nel presente*. Come ha riassunto una studiosa di Benjamin, Tamara Tagliacozzo,

In questa *Jetzt* viene alla luce la dialettica tra fenomeno e idea, tra l'ambito della "rappresentazione" (*Vorstellung*) e l'ambito ideale del passato (*Vergangenheit*). Quest'ultimo deve essere conosciuto e salvato nel ricordo, di volta in volta, presentando una parte di sé (ciò che è stato, il *Gewesene*) in un fenomeno, e indicare una direzione dell'azione che porti alla società senza classi come secolarizzazione del regno messianico della giustizia. La dialettica è data dal porsi di ogni oggetto storico come ripristino – poiché è redenzione del passato – della *Vergangenheit*, e dal presentarsi dell'oggetto come qualcosa di inconcluso, di imperfetto e di transitorio. L'oggetto storico ha in sé il tempo, l'intero corso della storia custodito nel momento messianico dell'attualità¹⁴⁷.

La «transitorietà» di Kermode, l'«attualità» di Benjamin, l'«universalizzazione» dei segni apocalittico-infernali: sono alcune delle tessere del mosaico sulla riflessione intrecciata fra temporalità, mito della catastrofe e carica contestataria della cultura che caratterizza gli anni Sessanta. Si tratta di concetti che Celati ritrova in vari autori, fra cui Blake: rintracciare questi motivi nella letteratura settecentesca per irrobustire la sua teoria letteraria inserendola in un'ideale genealogia è la mossa critica ulteriore che Celati compie rispetto a Kermode, e lo fa – come ho argomentato le paragrafo precedente – assieme allo studio di Benjamin. Questo

¹⁴⁶ WALTER BENJAMIN, *Opere complete*, cit., p. 487.

¹⁴⁷ TAMARA TAGLIACOZZO, *Conoscenza e temporalità messianica in Benjamin*, in AA. VV., *Europa e Messia. Paure e speranze del XX secolo in eredità*, «B@belonline», n. 4 (2008), pp. 139-150, p. 141.

orientamento di Celati è parte del generale mutamento della percezione del Settecento da parte degli intellettuali italiani del Novecento, cui abbiamo fatto cenno nel precedente capitolo. Così ne parla Celati stesso, a Donati:

D: [il passaggio dagli anni Cinquanta ai Settanta, *ndr*] sembra comportare anche un cambiamento di prospettive nel rapporto degli scrittori con la cultura settecentesca. Dalla devozione per i maestri dell'*Encyclopédie* si passa all'interesse per i più eccentrici modelli anglosassoni, mentre i modi della satira, oltre che dell'antiromanzo umorale e 'd'irrisione', iniziano ad apparire più idonei del *conte philosophique* per interpretare e raccontare il presente. Le sue prime esperienze di traduttore, critico e narratore mi paiono un segno assolutamente paradigmatico di questo passaggio d'epoca [...].

C: Il suo è un buon riassunto dei ri-orientamenti avvenuti tra gli anni '50 e '70. Ma la mia passione per i testi di Swift nata all'inizio degli anni '60, è cresciuta su un terreno molto più incerto. Avevo 26 anni, stavo a Londra, mi mantenevo lavando i piatti in un ristorante di Leicester Square, e un giorno ho comprato un libro di testi swiftiani, e per passare il tempo ho tentato di tradurli. Poi ho conosciuto Giambattista Vicari, che dirigeva «il Caffè», e ho cominciato a pubblicare qualche mia traduzione da Swift. Quando ho conosciuto Calvino, credo che lui si sia interessato a me soprattutto per le idee swiftiane che mi ero fatto. 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 Lumi¹⁴⁸.

Il mito della catastrofe è un filone particolarmente ricco della critica letteraria italiana, il cui testo principale rimane – a distanza di decenni – il capolavoro incompiuto di Ernesto De Martino, *La fine del mondo*¹⁴⁹. Sappiamo, per sua stessa ammissione, che Celati ha letto lungamente le opere dell'antropologo, in virtù del suo interesse più generale verso questa disciplina¹⁵⁰: il debito più esibito, ostentato dall'autore stesso nelle sue dichiarazioni, non è però verso *La fine del mondo*. Le opere più frequentate da Celati, stando ai cenni da lui espressi

¹⁴⁸ DONATI, *I veleni delle coscienze*, cit., pp. 247-248.

¹⁴⁹ ERNESTO DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 2019.

¹⁵⁰ Una citazione di Rebecca West fornisce il pantheon degli antropologi ammirati da Celati: lo scrittore «describes his continuing consumption as a young writer of ethnographically and anthropologically oriented studies, works by Frazer, Malinowski, Evans-Pritchard, Margaret Mead, and Ernesto De Martino» (WEST, *Gianni Celati*, cit., p. 229).

in varie interviste, risultano essere *Il mondo magico* e *Morte e pianto rituale*. Come ha ricostruito Gian Luca Picconi¹⁵¹, in particolare, Celati avrebbe desunto da De Martino un particolare modo di intendere il rapporto tra Soggetto e Storia:

Il rapporto di interdipendenza che Celati istituisce, sulla scorta di De Martino, tra soggetto e contesto di realtà [...] tenderà giocoforza a tradursi nell'idea che il soggetto si situi non nella storia, ma piuttosto sempre in primo luogo nell'attualità. In un certo senso, Celati vede in De Martino – e con buone ragioni – soprattutto attualità e presente. Si legga un passaggio come il seguente: «Il significato di un'epoca storica vive sempre per entro il movimento della coscienza storiografica, e il suo problema sta solo per i posteri. La verità storica non si perde nelle profondità cronologiche, ma piuttosto scaturisce dalla attualità problematizzante di una certa coscienza storiografica». In *Morte e pianto rituale*, la riflessione sulle cosiddette sopravvivenze del passato finisce per queste ultime alla stregua di *objets trouvés*; non conta tanto il percorso che esse hanno fatto per giungere fino a noi, quanto la rifunzionalizzazione che hanno subito nel taglio sincronico attualizzante della nostra cultura. [...] Ora, organo primo di questa accettazione della storia è in primo luogo l'accettazione dell'attualità come storia. Ma Celati, in questa direzione, si spinge ancora più in là: rifiuta di individuare nella storia – questo piano di immanenza – lo spazio della contraddizione determinata, ossia l'orizzonte che compone le contraddizioni del presente. L'attualità per Celati è null'altro che una congerie caotica di contraddizioni sovradeterminate. In fin dei conti, questa visione trasforma il mondo in uno spazio in cui la progressione storica viene meno, assorbita in una assoluta equivalenza di ogni accadimento, e quindi in una sorta di eterna insensata ripetizione¹⁵².

L'«insensata ripetizione», a ben vedere, è uno dei motori narrativi del secondo Celati, in particolare quello di *Narratori delle pianure*, nei cui racconti i personaggi svolgono spesso azioni effettivamente senza spiegazione. Ma non è difficile scorgere come l'idea di tempo demartiniana ricostruita da Picconi non sia lontana dalle riflessioni di Celati, di deriva benjaminiana, sul surrealismo esposte nel paragrafo precedente: in entrambi i casi, l'obiettivo

¹⁵¹ GIAN LUCA PICCONI, *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*, Carocci, Roma 2021, pp. 169-183.

¹⁵² Ivi, pp. 172, 175.

sottinteso è liberarsi dalle costrizioni di qualsiasi tipo, siano esse legate alla razionalità o al progressismo storico.

3.2 Un caso particolare: le visioni di Blake

Tracciamo un primo bilancio degli elementi in gioco. Fra anni Sessanta e Settanta, Celati si occupa – tra molte altre cose – del filone satirico della letteratura settecentesca, individuando in Swift e Blake due autori-chiave. Questo interesse verso la satira si iscrive in un generale clima d'attenzione verso il mito dell'apocalisse e della catastrofe, che è attivo anche nella narrativa di Celati stesso. Il binomio satira-catastrofe si installa su una base 'moraleggiante': ma ad essere sottoposta a critica non è la società storicamente data, quanto la società occidentale *tout-court*. Almeno fino al *Bazar archeologico*, pare che la posizione di Celati sia, in tal senso, 'positiva': a fronte delle visioni infernali e apocalittiche, vi è nella sua narrativa, come nella sua opera in generale, un intento liberatorio; l'obiettivo rimane sempre quello d'una 'critica' (se ha senso usare questo termine per Celati) propositiva. In *Apocalisse*, raccolta di opere di Enrico Baj dedicate appunto a questo tema, Eco ha riordinato il pensiero apocalittico di quegli anni, individuandone tre tipi:

quello della disperazione, e si ha il pensiero degli apocalittici «reazionari» capaci solo di piangere sui disordini del mondo moderno, vagheggiando impossibili ritorni all'età dell'oro; quello della speranza messianica, per cui, proprio a causa dei peccati e follie del mondo presente, un nuovo Inizio è vicino; e infine quello della denuncia critica, del grido d'allarme, non per celebrare la fine inevitabile ma perché le coscienze si sveglino e riflettano sulle pratiche attraverso le quali il nostro mondo produce le premesse per la propria distruzione. Questa terza forma di pensiero apocalittico non propone rimedi ma crede nell'energia positiva del proprio grido d'allarme. Chiamiamola «apocalisse critica» [...]¹⁵³.

¹⁵³ UMBERTO ECO, *Un'apocalisse critica*, in ENRICO BAJ, *Apocalisse*, a cura di Umberto Eco, Mazzotta, Milano 1979, pp. 7-8.

In questo orizzonte culturale, Blake offre una letteratura che, come intuisce Celati, si muove proprio sul confine tra rivoluzione e apocalisse, tra letteratura d'avanguardia e classicità¹⁵⁴. Due anni prima rispetto al testo di Eco, nel 1977, Corrado Costa – avvocato e poeta, vicino anch'egli all'ambiente del «Caffè» – pubblica a sue spese un fumetto dal titolo *William Blake in Beulah: saggio visionario su un poeta a fumetti*¹⁵⁵, in cui sembra seguire l'indicazione di Celati sul poeta britannico di qualche anno prima. L'opera è una rivisitazione di alcuni libri di Blake: più precisamente, è costruita a partire da estrapolazioni di libri di Blake. La sezione più rilevante è quella incentrata sul testo *La rivoluzione francese*¹⁵⁶; come notato da Luisa Calè¹⁵⁷, il fumetto di Costa sovverte le regole d'ingaggio delle narrazioni lineari, ponendo l'accento sulla superiore coscienza di Blake: «mentre il lettore parte, W.B. arriva. Il lettore non sa ancora niente, W.B. sa tutto. Man mano che il racconto procede, W.B. sembra tornare indietro». In questo tipo di operazione, però, a emergere è soprattutto la rinnovata visività della poesia di Blake: non solo perché ne è una trasposizione a fumetti, ma anche perché Costa introduce elementi eterogenei (come, ad esempio, riferimenti a film western) per rendere *La rivoluzione francese* un'allegoria della situazione politica italiana nel 1977. La rappresentazione visiva, giocata sulla continua disattesa delle aspettative dei lettori tramite la ripetizione di tavole uguali in pagine consecutive, contribuisce a far emergere il carattere visionario della scrittura di Blake¹⁵⁸. Non siamo in grado di sapere se Celati abbia letto o sia venuto in contatto con l'opera di Costa, anche se è molto probabile che quest'ultimo avesse letto il pezzo di Celati su Blake. In ogni caso, Costa riutilizza appunto Blake per trasmettere un messaggio politico inerente alla liberazione dei costumi sessuali: un utilizzo che sicuramente non sarebbe spiaciuto troppo a Celati.

¹⁵⁴ Questo nesso era stato significativamente colto anche da Ungaretti, che nel 1965 pubblica un libro di traduzioni blakiane intitolato *Visioni di William Blake*, in cui rivendica (come farà Celati anni dopo) il legame indissolubile tra Blake poeta e Blake pittore; nel 1966, invece, in un saggio dedicato ad Allen Ginsberg, Ungaretti rintraccia nel poeta americano dei toni apocalittici che a suo dire avrebbe desunto proprio dai libri profetici di Blake (cfr. GIUSEPPE UNGARETTI, *Visioni di William Blake*, Mondadori, Milano 1965; GIUSEPPE UNGARETTI, *Per Allen Ginsberg*, in ID., *Saggi e interventi*, Mondadori, Milano 1974, pp. 718-719).

¹⁵⁵ CORRADO COSTA, *William Blake in Beulah. Saggio visionario su un poeta a fumetti*, Squilibri edizioni, Milano 1977.

¹⁵⁶ Per la sua opera, Costa si è basato sulle già citate traduzioni di Blake effettuate da Ungaretti nel 1964. Come si può notare, l'elemento visivo della scrittura di Blake è messo da subito in risalto.

¹⁵⁷ Cfr. LUISA CALÈ, *Reading revolutions: Corrado Costa's William Blake in Beulah, a visionary cartoon essay in 1977 Italy*, in «Blake/An Illustrated Quarterly» vol. 55, no. 3, inverno 2021-2022, s.i.p.

¹⁵⁸ Nella ricezione di Blake, infatti, per motivi legati materialmente alla sua produzione tipografica, l'elemento visivo è stato molto spesso sacrificato (cfr. LUISA CALÈ, *The Reception of Blake in Italy*, in SIBYLLE ERLE e MORTON D. PALEY (a cura di), *The Reception of William Blake in Europe*, 2 vols. Bloomsbury, Londra 2019, pp. 125-154).

Quando Celati torna però su Blake ai tempi del «Semplice», molti anni dopo, si è in parte allontanato da quella prima lettura giovanile in cui lo definiva «scrittore per la rivoluzione». Blake appare su «Il Semplice» con due testi, il secondo dei quali è significativamente pubblicato sull'ultimo numero: rientra infatti nella sezione conclusiva intitolata *Discorsi sul metodo*, ed è intitolato *Non esiste religione naturale*. Riporto l'introduzione di Celati al brano:

Queste piccole lastre incise nel 1788, intitolate *Non esiste religione naturale*, sono le prime prove di Blake nella stampa dei propri manoscritti. Qui sostiene che la percezione non è una semplice registrazione dei sensi, ma un desiderio o un appetito infinito che normalmente viene represso dai prudenti calcoli. Altrove scriverà: “Se le porte della percezione fossero ripulite, ogni cosa apparirebbe all'uomo infinita com'è. Giacché l'uomo s'è rinchiuso in se stesso, sino a veder tutto attraverso la stretta fessura della sua caverna” (*Matrimonio del cielo e dell'inferno*). Uscire dalla caverna significa aprire le porte della percezione, come avviene nella visione poetica e profetica. Ma chiaramente per Blake questa è una facoltà di tipo sciamanico, legata a insorgenze paranoiche, che sono l'ispirazione delle sue grandi profezie cosmiche¹⁵⁹.

«Uscire dalla caverna significa aprire le porte della percezione, come avviene nella visione poetica e profetica». Queste parole sono molto chiare: Blake è inteso principalmente come un poeta della visione, e d'altronde il tema della visione profetica è caro a Celati: proprio nel primo numero del «Semplice» appare *Non c'è più paradiso*, racconto basato anch'esso sull'improbabile ruolo di profeta ricoperto da un vecchio mendicante. Il racconto è stato poi incluso in *Cinema naturale*, anche se, come intuito da Francesca Gatta, rappresenta uno scarto rispetto alle altre narrazioni raccolte nel libro: «l'impressione è che in queste occhiate al nostro tempo la vena “morale”, intesa come ritratto dei costumi contemporanei, affiori in maniera più decisa rispetto agli altri»¹⁶⁰; lo scrive anche Nunzia Palmieri, sulla scorta di una recensione di Belpoliti:

¹⁵⁹ «Il Semplice», n. 6, pp. 156-7.

¹⁶⁰ FRANCESCA GATTA, *Le condizioni del narrare. Il cinema naturale di Gianni Celati*, in BELPOLITI, SIRONI (a cura di) *Gianni Celati*, cit., pp. 419-425, p. 421.

Tuttavia «qui la voce dell'autore si è fatta più presente, più moraleggiante» e inoltre «ritorna anche il tema della sessualità, uno dei temi sotterranei della scrittura di Celati», perché strettamente legato a quello della follia. Così, i racconti di *Cinema naturale* trovano la loro importanza decisiva nel fatto che l'autore «prova a misurarsi con le pretese del nostro io, sia nella sopra-normalità della pazzia, come nella sotto-normalità dell'ovvio e dell'abitudine», recuperando cioè entrambe le ispirazioni della sua opera precedente¹⁶¹.

D'altronde, questa «vena morale» avrebbe caratterizzato in maniera decisa alcuni degli ultimi libri di Celati: da *Recita dell'attore Attilio Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto* (1996) a *Costumi degli italiani* (2008), oltre all'insolita scelta di scrivere poesie, i *Sonetti del Badalucco nell'Italia odierna* (2010). In *Non c'è più paradiso*, comunque, la vena morale è espressa attraverso un sapiente gioco di calibrazione del dettato narrativo e della visione di cui il mendicante, che si chiama Tugnin, dà conto. La voce narrante è quella impersonale ma carica di referenti che caratterizza la narrativa breve di Celati dagli anni Ottanta in poi; la visione di Tugnin su cui si incentra il racconto (un dialogo in cui Dio, stufo degli umani, gli rivela che non esiste più il paradiso) non è però inquadrabile, o più precisamente non si può 'incorniciare' secondo gli standard della produzione televisiva venuta ad ascoltare Tugnin:

Intanto i tre avventizi con la telecamera, dopo l'intervista all'infermiere alto e robusto, non sapevano più cosa fare. Non erano ancora riusciti a capire se quello di Tugnin fosse un caso commovente, come voleva il funzionario della televisione. [...] udendo il caso del vecchio mendicante che aveva parlato con Dio, [il funzionario, ndr] d'improvviso va fuori dai gangheri, e urla al telefono queste precise parole: «Vi avevo detto che non voglio pecorate! Chi se ne frega dei deliri d'un vecchio scemo? Intervistatemi qualche malato che spera di guarire presto, e che sia commovente ma vispo. Ditegli di sorridere un po' e facciamola finita!»¹⁶².

L'orazione di Tugnin ha comunque effetto su due personaggi, la dottoressa cardiologa e il funzionario, protagonisti di una digressione amorosa all'interno del racconto; quando la loro storia finisce e il funzionario si dà all'alcolismo e diventa a sua volta un mendicante,

¹⁶¹ NUNZIA PALMIERI, *Notizie sui testi*, in GIANNI CELATI, *Romanzi, cronache e racconti*, p. 1779.

¹⁶² GIANNI CELATI, *Non c'è più paradiso*, in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, cit., p. 1382.

quest'ultimo ritiene che l'inizio delle sue disgrazie coincida con la notte della visione di Tugin:

Voleva spiegare precisamente come erano andate le cose in quella famosa notte di Natale, e anche in seguito durante la convivenza nella casa di campagna. Ma sempre partendo dalla storia del vecchio mendicante Tugin, che diceva di aver parlato con Dio, e s'era messo a proclamare che non c'è più paradiso¹⁶³.

Tuttavia, la marginalità sociale a cui è costretto gli impedisce di trovare un pubblico disposto ad ascoltarlo, e il funzionario muore senza aver potuto raccontare la propria storia. A questo punto il racconto torna sul tronco principale, la notte visionaria di Tugin: il mendicante, infatti, desidera morire all'aria aperta, «perché gli angeli lo aspettavano in strada»¹⁶⁴; come già in occasione del discorso sul paradiso, gli altri pazienti concordano con lui:

E dei ricoverati del reparto di cardiologia volevano andare via subito, perché dicevano che è molto meglio morire per strada d'infarto, piuttosto che sopravvivere in un ospedale come insetti. E alcuni degenti del reparto oncologico facevano anche queste serie considerazioni: «Eh! Sarebbe una bella morte! Andar fuori a spasso all'aria aperta, aspettando gli angeli che arrivano e ti dicono: Siamo venuti, non avere paura, se vuoi ti facciamo fare il giro del mondo prima di portarti con noi»¹⁶⁵.

A questo punto, il racconto si conclude riallacciandosi alla questione iniziale: nulla di tutto ciò è stato trasmesso in televisione, i tre giovani «avventizi» «non hanno fatto nessuna ripresa che valesse la pena d'esser mostrata alla televisione locale»¹⁶⁶; il racconto però trova la sua dimensione ideale nella situazione, più raccolta, d'una cena fra amici:

¹⁶³ Ivi, p. 1388.

¹⁶⁴ Ivi, p. 1391.

¹⁶⁵ Ivi, p. 1392.

¹⁶⁶ Ibid.

Ma uno dei tre, e precisamente la ragazza dai capelli ricci, una sera ha voluto fare questo racconto a un gruppo di amici che aveva riunito a casa sua. Ha voluto fare questo racconto, per commemorare la morte del povero Tugnin e la sua grande speranza di incontrare gli angeli, o magari anche Dio, nell'aria fresca della notte¹⁶⁷.

La digressione sulla storia fra la cardiologa e il funzionario, e il ritorno finale su Tugnin, sembrano evidenziare adeguatamente le due grandi 'funzioni' che Celati assegna alle visioni: da un lato, infatti, abbiamo, nelle parole di Nunzia Palmieri, «l'accettazione della vita di ogni giorno e della morte come fatto naturale»¹⁶⁸; dall'altro, c'è l'idea della visione come aumento della percezione e, quindi, come strumento di disvelamento dei desideri: come ha scritto Giglioli, caratteristiche di Ariosto (autore amato da Celati) accostabili a queste scritture: «corpi matti, spasmi di desiderio, traiettorie rettilinee ma interrotte e sviate da una girandola di incontri casuali, ostacoli imprevisi, capricci del destino»¹⁶⁹.

Tornando a Blake, dall'introduzione di Celati al brano sul «Semplice» si evince che a interessarlo è proprio il procedimento che dalla visione porta all'aumento della percezione, e da qui al disvelamento del desiderio, normalmente represso da «prudenti calcoli». Queste idee, esplicitamente affermate nel piccolo testo introduttivo, vengono sottolineate dalla scelta di tradurre correttamente «ratio» con «misura numerica». Questa decisione consente a Celati di operare un doppio riferimento polemico: si può intendere «misura» sia come misurazione scientifica, sia in senso artistico, come buon gusto classico nella creazione delle opere. Ancora una volta il bersaglio polemico sembra essere la filosofia razionalista che ha nell'Illuminismo la sua origine e nella letteratura borghese la sua emanazione culturale. A questa tradizione Celati contrappone appunto un altro Settecento; in questa linea di ricerca, Blake per Celati è una sorta di contraltare a Swift: laddove l'autore di *Gulliver* è ironico, istrionico, ficcante, Blake risulta apocalittico e rivoluzionario, fin quasi contraddistinto da «insorgenze paranoiche». Eppure, si tratta di due facce della stessa medaglia: appartengono, cioè, a una linea letteraria antidogmatica; si rifanno a una concezione per cui la letteratura non è strumento intellettuale di dominio borghese, ma può assurgere anzi a una funzione liberatoria, capace di liberare i lettori dalle costrizioni della società: per questo si insiste sul passaggio che porta dalla

¹⁶⁷ Ivi, p. 1393.

¹⁶⁸ NUNZIA PALMIERI, *Notizie sui testi*, in ivi, p. 1777.

¹⁶⁹ DANIELE GIGLIOLI, *Furie, fughe, fantasie: l'arciCelati*, in BELPOLITI, SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 375-6.

percezione sensoriale al riconoscimento del desiderio. Si tratta di un altro grande tema celatiano, affrontato più volte nella sua carriera e in special modo nella sua narrativa degli anni Settanta. Ora, tale passaggio è reso da Blake attraverso le sue «grandi profezie cosmiche». La visionarietà di Blake è sempre stata problematica, per quanto seducente. Rilevante in questo senso il parere di T.S. Eliot:

Per la filosofia di Blake abbiamo lo stesso rispetto che per un ingegnoso lavoro domestico: ammiriamo l'uomo che l'ha messa insieme con un po' di tutto quel che si trovava nella casa. [...] Blake fu dotato di una virtù di notevole comprensione della natura umana, con un rilevante e originale senso della lingua e della musica della lingua, e con un talento di visione allucinata. Se queste qualità fossero state equilibrate da rispetto per la impersonale ragione, per il buon senso, per l'obiettività scientifica, egli sarebbe stato assai migliore. Quel che il suo genio richiedeva, e di cui egli in modo grave mancava, era una armatura di idee tradizionali e accettate [...]. La confusione tra pensiero, emozione, visione è quel che noi troviamo in opere come *Also sprach Zarathustra*, ed è una qualità per niente latina. La concentrazione che risulta da un'armatura di teologia e mitologia e filosofia è una delle ragioni per cui Dante è un classico e Blake solo un uomo di genio¹⁷⁰.

Credo che si possa affermare che quelli che per Eliot sono i limiti di Blake costituiscono per Celati motivo di interesse. In particolare, è proprio il contrasto fra ragione e visione a risultare stimolante: se per Eliot il difetto principale di Blake era proprio questa sorta di sciamanismo visionario, Celati è invece attratto (coerentemente con il suo percorso intellettuale) dalla folle voce di Blake, che proprio perché non si appoggia al razionalismo è in grado di svelare i limiti e le costrizioni della nostra società. Insomma, quando Celati rilegge e ripropone Blake sul «Semplice» ha di molto stemperato i toni millenaristici e rivoluzionari con cui l'aveva descritto sul «Caffè» trent'anni prima; eppure, riconosce al poeta inglese una carica liberatoria che destava ancora interesse in lui. Questa riflessione sull'importanza della visione, d'altronde, era un tema su cui Celati insisteva almeno dagli anni Ottanta: così leggiamo nella postfazione a *Fantastica visione* di Giuliano Scabia del 1988, che precede di qualche anno gli scritti del «Semplice»:

¹⁷⁰ THOMAS STEARN ELIOT, *Il bosco sacro*, Muggiani, Milano 1946, pp. 235-237.

questo dramma serio-comico sembra spingerci verso un modo di comprensione in cui le immagini della mente possono essere accolte come esistenti, come parte e possibilità del mondo. Qui e altrove Scabia insiste che, perché vi sia teatro, è necessario vi sia questa apertura verso il possibile, questa disposizione ad accogliere un evento simile al sogno – l'evento della visione – come un bisogno della mente, vita che dipende dalle immagini della mente, e che perciò può dar naturalmente luogo al teatro¹⁷¹.

Per Celati la visione è un «modo di comprensione» basato su «un bisogno della mente». Nella direzione della liberazione dalle costrizioni sociali va anche l'altro brano di Blake, presente sul numero 3 del «Semplice», i cosiddetti *Proverbi dell'Inferno*:

PROVERBI DELL'INFERNO

di William Blake

I Proverbi dell'Inferno sono parte integrante del *Matrimonio del Cielo e dell'Inferno*, composto tra il 1790 e il 1793, in ventiquattro tavole incise da Blake stesso, e vendute al pubblico a casa sua, nel quartiere di Lambeth, a Londra.

L'argomento anticipa le grandi profezie di Blake, rivendicando l'unità circolare di bene e male, inferno e paradiso, corpo e anima, saggezza e follia. La completa ambivalenza di queste categorie è rivelata dal principio cosmico del Genio Poetico; mentre la razionalità numerica l'annulla, e lo stesso fanno i preti di tutte le religioni.

Una memorabile visione

Mentre passeggiavo tra i fuochi dell'Inferno, beato nei godimenti del Genio, che agli Angeli paiono tormento e follia, raccolsi alcuni dei loro proverbi; ritenendo che, come i detti usati

¹⁷¹ GIANNI CELATI, *La nostra carne e il suo macellaio. Teatro con visioni, destino e linguaggio grosso*, postfazione a GIULIANO SCABIA, *Fantastica visione*, Feltrinelli, Milano 1988, p. 151.

in una nazione ne definiscono il carattere, così i Proverbi dell'Inferno mostrino la natura della saggezza infernale assai più d'ogni descrizione di palazzi e di vestimenti [...].¹⁷²

Nel suo breve testo introduttivo, Celati scrive che i *Proverbi dell'Inferno* «anticipano le grandi profezie di Blake, rivendicando l'unità circolare di bene e male, inferno e paradiso, corpo e anima, saggezza e follia». Anche qui, il «Genio Poetico» fornisce la rivelazione di una verità più profonda, non afferrabile con le categorie tradizionali del razionalismo occidentale. Nel far questo, si libera nuovamente la percezione. D'altronde, il numero stesso del «Semplice» su cui appare il testo è dedicato alle visioni, e Blake dice di aver raccolto i proverbi mentre passeggiava per l'Inferno. Ma cosa ha attratto Celati verso questi proverbi? Probabilmente, la risposta va individuata ancora una volta nel suo interesse per la letteratura irregolare del Settecento. Infatti, nel pezzo giovanile su Blake, Celati scrive:

il visionario di Lambeth concepì tutta la propria opera come una satira apocalittica, e ritrovando il collegamento originario tra due forme di discorso che le moderne istituzioni letterarie trascurarono, la profezia e l'invettiva, egli riattivò l'archetipo basilare d'ogni produzione satirica. Per quel che s'è detto altrove [...] l'invettiva contiene sempre in sé una profezia, mentre poi la profezia, come genere di discorso letterario, mira a proiettare in uno spazio assoluto la ripugnanza da cui ha origine l'invettiva, prefigurandone il trapasso come realizzazione del desiderio umano e annientamento del potere ostacolante¹⁷³.

Unire la profezia e l'invettiva: attivare, da uno stato di cose «ripugnante», una carica liberatoria basata sulla ricerca di uno stato di cose più «desiderabile». È un Celati ancora giovanile e pienamente inserito nell'orizzonte culturale del suo tempo; sicuramente il Celati del «Semplice» non avrebbe utilizzato questo tipo di discorso. Eppure, decide comunque di riproporre questi testi di Blake, recuperando quella sua antica passione: e nella traduzione dei *Proverbi* emerge molto chiaramente il nesso tra invettiva e profezia, in una delle forme principali di comunicazione della stagione rivoluzionaria degli anni Settanta: lo slogan satirico. I *Proverbi dell'inferno* sono infatti assimilabili a tale tipologia: sono caratterizzati da un andamento ritmico molto marcato; giocano sull'immediatezza dell'intuizione che

¹⁷² «Il Semplice», n. 2, p. 42.

¹⁷³ CELATI, *La satira secondo Blake*, cit., p. 20.

espongono; sono spesso imperniati su una struttura dualistica. Ricollegandosi alla necessità di liberarsi dalle costrizioni sociali, hanno un tono visionario e contestatario insieme: alcuni di essi sembrano a tutti gli effetti degli slogan del Settantasette. Infine, esprimono idee sulla collettività, a cui nessuno può sottrarsi, perché essi riguardano una comunità: «come i detti usati in una nazione ne definiscono il carattere, così i Proverbi dell'Inferno mostr[a]no la natura della saggezza infernale». La visione infernale di Blake, dunque, con la sua carica sovversiva, si inserisce sottilmente in un altro filone tematico del «Semplice», quello sull'etnografia fantastica: ciò ci consente di passare dunque a Henri Michaux, un altro scrittore dalla forte componente visiva, in cui però possiamo riconoscere legami con due medium particolari della questione visuale in Celati, ovvero una tecnica e un genere specifici: nell'ordine, montaggio e documentario. Questi sono gli elementi che analizzerò a proposito del terzo polo del regime scopico, quello riguardante i dispositivi, che è l'elemento che mette in relazione il doppio sguardo celatiano (prima surrealista, poi fenomenologico) con le elaborazioni sulle visioni (comico-satiriche, affettive, liberatorie).

4. I dispositivi: documentario e montaggio

4.1 La prosa 'documentaria' di Henri Michaux secondo Celati

Il testo di Michaux proposto da Celati e Talon appare sul secondo numero del «Semplice», dedicato alle popolazioni fantastiche. Il brano tratta della popolazione degli Hiviniziki. Ne riporto l'incipit:

GLI HIVINIZIKI

di Henri Michaux

Sempre di fretta, in anticipo su se stessi, correndo di qua e di là, febbrili e indaffarati, perderebbero perfino le mani. Impossibile dare loro una soddisfazione un po' prolungata.

Entusiasti, impetuosi e sempre "sulla battuta", ma per poco tempo; diplomatici-farfalloni, mettono dappertutto dei picchetti che poi dimenticano, con una polizia e uno stato maggiore che possiede decine di codici segreti estremamente ingegnosi, di cui non sanno mai quale usare, e che cambiano e si falsificano sempre di nuovo senza sosta.

Giocatori d'azzardo (dalla mattina alla sera occupati a giocare ai dadi le loro fortune, che passano di mano in mano da un momento all'altro, tanto che non si sa più chi sia l'indebitato e chi il creditore), illusionisti, bidonari, pasticcioni, non per confusione o nebbia mentale, ma per una folla di idee chiare che vengono fuori a sproposito, logici sfrenati, ma crivellati da intuizioni fugaci, ti dimostrano col ragionamento l'esistenza e la non esistenza di qualsiasi cosa, distratti ma furbacchioni e quasi infaticabili, entrano nel letto e nel sonno a un tempo (ma per poche ore), uscendone allo stesso modo, come una porta che uno apre e chiude, adirandosi per un niente, distratti dalla collera per men che niente, per una mosca che vola, come vele in balia di tutti i venti, tutti in lacrime al capezzale del padre malato, ma appena ha chiuso gli occhi precipitandosi sul testamento, discutendo sull'eredità seduti sul letto ancora caldo, seppellendolo in un batter d'occhio (meglio così, altrimenti se lo scorderebbero finché non puzza).

Si prosternano davanti ai loro dei come congegni meccanici caricati fino in fondo, centinaia e centinaia di volte, poi ripartono con un balzo, senza voltarsi indietro; facendo

l'amore nello stesso modo, in fretta, con ardore, "e poi non se ne parla più". Si sposano senza premeditazione, lì per lì, per un incontro casuale, e divorziano ugualmente, lavorando e facendo mercato e facendo un mestiere per strada, in mezzo alla polvere e al vento e ai calci dei cavalli, parlando a mitraglia; a cavallo più che possono e al galoppo, oppure, se vanno a piedi, con le braccia in avanti, come se andassero a liberare e disboscare quest'Universo pieno di difficoltà e d'accidenti che si presenta senza posa davanti a loro¹⁷⁴.

La presentazione degli Hiviniziki non può non far pensare alle voci fuori campo dei documentari etnografici¹⁷⁵. In questo senso sembra utile istituire un confronto con l'interesse di Celati verso il genere del documentario, a cui si è dedicato in misura crescente proprio a partire dagli anni Novanta¹⁷⁶. In una conferenza tenuta presso l'Università di Trento nel 2011, Celati ha espresso in questi termini la sua attrazione verso questo genere:

Nel cinema ufficiale la dimensione del fittizio è intoccabile, un vero tabù professionale, tutto deve essere finto. Il che vuol dire che non c'è posto per imprevisti, per l'apertura di situazioni esterne, contingenti o qualsiasi. E questa mi pare l'essenza stessa del documentario: l'esposizione all'inatteso, al fuori, a una situazione contingente che diventa una dimensione esterna dell'inconscio. Cosa 'documenta' un documentario? Secondo me, è l'esposizione a qualcosa che può essere pensato come una zona d'inconscio, fatta di tutte le cose quotidiane, con tutto quello che è fuori di noi: qualcosa di anonimo e collettivo, che non può essere controllato o presupposto, come non si possono controllare o presupporre i sogni che faremo¹⁷⁷.

¹⁷⁴ «Il Semplice», n. 2, pp. 59-60.

¹⁷⁵ «Qui c'è una chiara imitazione della neutralità con cui lo stile etnografico presenta le popolazioni primitive. Ma siccome l'argomento è ridicolo, tutto diventa una parodia. Ciò che viene parodiato, è precisamente il celebre "sguardo da lontano" dello stile etnografico. Per adeguarsi a una supposta oggettività dei fatti, questo stile deve riportare ogni osservazione al criterio del regolare e del classificabile. E per ridurre tutto a una seria classificazione sistematica, deve assumere la postura scientifica dell'apatheia, l'impassibilità dello sguardo. Con un effetto che in Michaux fa un po' ridere, e forse fa un po' ridere sempre» (GIANNI CELATI e JEAN TALON, *Presentazione di Henri Michaux*, in MICHAUX, *Altrove*, cit., p. 236).

¹⁷⁶ Nella filmografia di Celati compaiono infatti quattro documentari: *Strada provinciale delle anime* (1991), *Il mondo di Luigi Ghirri* (1999), *Visioni di case che crollano (case sparse)* (2002), *Diol Kadd. Vita, diari e riprese di un viaggio in Senegal* (2010).

¹⁷⁷ GIANNI CELATI, *La libertà della narrazione*, in WALTER NARDON e CARLO TIRINANZI DE' MEDICI (a cura di), *Pro e contro la trama*, Trento University Press, Trento 2012, p. 23.

Queste idee sul documentario sono applicabili al testo di Michaux, la cui voce narrante effettivamente è assimilabile al *voice-over* tipico del genere: a contribuire a questa percezione è l'ampio uso di deittici che caratterizza il prosieguo del testo, così come la descrizione delle loro abitudini che abbiamo appena letto. Il testo è inoltre imperniato su una serie di tecniche volte ad aumentarne l'efficacia comica. Ad esempio, la narrazione comincia in *medias res*, come buttandoci nel mezzo della vita di questa gente, e prosegue in una prosa estremamente ritmica, contraddistinta da una sintassi paratattica che procede per accumulazione, conferendo al testo una sensazione di caos e accatastamento. D'altronde, lo si dice chiaramente all'inizio: «impossibile dare loro una soddisfazione un po' prolungata». Ecco che torna il tema il desiderio: stavolta rovesciato però nel suo segno opposto e paradossale, cioè l'impossibilità di ritenersi soddisfatti pur tentando di soddisfare continuamente i propri desideri. È infatti questo il tratto principale degli Hiviniziki: quello di agire impulsivamente, lasciandosi trasportare dalle proprie esigenze emotive e relazionali; in questo, Michaux sembra davvero mettere in pratica ciò che Celati dice dei documentari: mette in scena l'«esposizione [...] di qualcosa che non si può controllare».

Proprio come Blake, anche Michaux è stato a fatica inquadrato nella storia letteraria, dal momento che il suo *Voyage en Grande Garabagne* è un vero e proprio miscuglio di generi: etnografia fantastica, ma anche satira, parodia, utopia¹⁷⁸. Proprio il collegamento con questi generi consente di rileggere Michaux come un autore satirico, come ad esempio ha fatto in uno studio recente il francesista Fernando Funari:

la Garabagne de Michaux ne serait donc qu'un portrait en creux de tout ce qui est habituel, actuel ou simplement existant. Dès lors, le monde prétendument « possible » ne cache qu'une image défigurée mais profondément actuelle du monde «réel». Difficile donc de considérer cette œuvre comme la représentation d'une «humaine condition permanente et essentielle dégagée de toute actualité»: la violence qui imprègne et dégrade les images traditionnelles de l'utopie littéraire est évidemment un reflet de la crise politique et sociale des années 1930 et un triste présage des horreurs de la guerre à venir¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Cfr. su questo DAVID VRYDAGHS, *Michaux l'insaisissable. Socioanalyse d'une entrée en littérature*, Droz, Ginevra 2008.

¹⁷⁹ «La Garabagne di Michaux sarebbe quindi solo un ritratto vuoto di tutto ciò che è consueto, attuale o semplicemente esistente. Di conseguenza, il presunto mondo "possibile" nasconde solo un'immagine sfigurata ma profondamente attuale del mondo "reale". Difficile dunque considerare quest'opera come la rappresentazione di una "condizione umana permanente ed essenziale liberata da ogni realtà": la violenza che permea e degrada le

Così come le critiche di Eliot a Blake possono essere rilette come ciò che ha affascinato Celati, non è difficile immaginare che i motivi per cui Michaux sarebbe un distopico sono in realtà esattamente ciò che attrae il nostro autore. Leggiamo la seconda di copertina firmata da Celati per *Altrove*:

Altrove è una delle opere più felici di tutto questo secolo. Pubblicato nel 1948, in quasi sessant'anni ha preso sempre più sapore, ed è diventato un libro senza tempo, come a pochi succede. Descrive paesi immaginari, come quelli evocati da antichi cronisti, da antichi viaggiatori fantastici. Molti di questi paesi però sono quelli delle nostre fissazioni, dei nostri vaneggiamenti morali. Ogni paese serve a descrivere un temperamento. Si sente l'eco d'una vocazione etnografica, che l'autore ha seguito in gioventù. Ma anche quando parla di paesi che ha visitato davvero, in altri libri molto insoliti, Michaux lascia andare le frasi dove vogliono loro: non le frena con l'avarizia dell'intellettuale che vuol sempre confermare le sue idee. Allora ogni frase diventa una acrobazia immaginativa, una specie di volteggio sul trapezio delle virgole. E tutte queste acrobazie sono comiche, naturali – “naturali come le piante, gli insetti, naturali come la fame, le abitudini, l'età, gli usi, le consuetudini...”. In tutti i libri di Michaux la scrittura sembra qualcosa che viene fuori come una secrezione naturale, come la bava delle lumache, come la tela del ragno, come un porro sulla pelle, o come gli escrementi che ogni giorno evacuiamo. Si sente che non c'è mai il problema di dimostrare qualcosa, ma solo di lasciar fluire una secrezione che lascia tracce sulla pagina. Perciò a momenti è così rasserenante. Perché in lui non c'è niente dell'”artista creatore”, niente di queste pretese di serietà artificiale. Lui lascia andare avanti le frasi per vedere cosa si inventano. Ma mentre un mercato di professionisti ci scaraventa addosso mattoni con centinaia di pagine da leggere in fretta per arrivare alla fine inebetiti, Michaux spesso ci lascia lieti e sazi con poche righe¹⁸⁰.

Per Celati, la prosa di Michaux non è affatto ingabbiata da questioni distopiche né fa da triste presagio ai totalitarismi; al contrario, Celati ammira la naturale lietezza della costruzione del testo: «ogni frase diventa un'acrobazia immaginativa». Si noti poi il contrasto con i «mattoni

immagini tradizionali dell'utopia letteraria è ovviamente un riflesso della crisi politica e sociale del 1930 e un triste presagio degli orrori della guerra a venire» (FERNANDO FUNARI, *Michaux dystopiste. La violence dans l'imaginaire social du Voyage en Grande Garabagne*, in «Textyles», 48, 2016, pp. 39-50).

¹⁸⁰ GIANNI CELATI, senza titolo, in MICHAUX, *Altrove*, cit.

con centinaia di pagine», che sembra ricollegarsi a quanto Celati diceva sui lettori «truffati» dalle presentazioni distorte dell'*Ulisse*¹⁸¹. Torna soprattutto il tema della visione immaginifica, che Celati rintraccia appunto anche nella forma documentaristica:

Comunque è la capacità visionaria che caratterizza la ricerca cinematografica e documentaristica, da Rossellini fino a Herzog. Io direi che si tratta di riuscire a servirsi delle immagini filmate come se fossero le visioni di qualcun altro, come se venissero da un fondo di visioni anonimo e collettivo in cui ci si innesta. La mia idea è che bisogna fare dei documentari imprevedibili come i sogni. Imprevedibili non solo per gli spettatori, ma anche e soprattutto per chi li fa. Bisogna restare del tutto spiazzati, e dopo nel tormento del montaggio viene fuori qualcosa di impensato¹⁸².

E ancora, per Celati la 'visione documentaristica' è sempre effimera, precaria, instabile:

La visione documentaristica è legata allo stretto necessario, cioè al fatto che hai qualcosa davanti in un momento e dopo non l'avrai più, perché tutto passa, e non è ricostruibile con le messe in scena. Questa limitazione è anche la grande virtù del documentario, cioè di dover restare attaccati alla contingenza, semplificando tutto, per tradurla o trasfigurarla in esempi di qualcosa che allarghi il pensiero. È quello che succede in ogni documentario che continui la ricerca con questo mezzo espressivo: si tratta sempre di pensare in modo meno astratto e schematico lo spazio esterno, le situazioni nello spazio, i momenti del mondo¹⁸³.

Si noti il riferimento (ancora una volta) allo spazio e alla sua percezione: in effetti il brano degli Hiviniziki si sviluppa così, aprendo di volta in volta il sipario su una scena spesso caotica ma buffa e imprevedibile («queste acrobazie sono comiche, naturali»). Nuovamente, nella visione immaginifica Celati individua la possibilità di rovesciare l'apparente ordine dello stato di cose attuale: torna alla mente il suo scritto sul corpo comico nello spazio, ma anche la

¹⁸¹ Cfr. infra, cap. 1, par. 5.

¹⁸² CELATI, *La libertà della narrazione*, cit., p. 26.

¹⁸³ Ibid. e sg.

fascinazione di Celati per il concetto di bagarre¹⁸⁴. Per l'appunto, il brano sugli Hiviniziki è imperniato su una serie di situazioni sociali che vengono trasformate in improbabili risse proprio a partire dalla percezione immediata, quasi infantile, di un desiderio. Si veda il seguente stralcio, incentrato precisamente sul desiderio sessuale:

* * *

Gli Hiviniziki sono sempre in giro. Non sono capaci di restare in casa. Se ne vedete qualcuno dentro casa, non è casa sua. Senza dubbio, è da un amico. Le porte sono aperte, tutti sono altrove.

L'Hiviniziki vive per strada. L'Hiviniziki vive a cavallo. Ne fa crepare anche tre in un giorno. Sempre in sella, sempre al galoppo, così è l'Hiviniziki.

Quel cavaliere, lanciato a tutta velocità, d'un tratto si ferma netto. La bellezza d'una ragazza che passa l'ha folgorato. Subito le giura amore eterno, va a pregare i genitori, che non gli badano neanche, prende tutta la strada a testimone del suo amore, subito parla di tagliarsi la gola se non gli concedono la fanciulla, e bastona il suo domestico per dare maggior peso alle proprie affermazioni. Nel frattempo arriva per strada sua moglie, e con lei il ricordo che è già sposato. Ed eccolo, deluso, ma non acquietato, che si volta, riprende la sua corsa ventre a terra, si precipita da un amico, ma trova solo la moglie di questo. "Ah! La vita!" dice scoppiando in lacrime; lei lo conosce appena; tuttavia lo consola, si consolano, lui la bacia. "Oh, non rifiutarti", la supplica, "sto per tirare l'ultimo sospiro". La butta sul letto come un secchio nel pozzo, e dà sfogo alla sua sete d'amore, oblio! oblio! Ma d'un tratto si ringalluzzisce, d'un balzo è alla porta, col vestito ancora sbottonato, mentre è lei che si mette a gridare in lacrime: "Non mi hai neanche detto che ti piacevano i miei occhi, non m'hai detto niente!". Il vuoto che segue l'amore li catapulta nella fuga lontano; lei fa preparare la carrozza e attaccare i cavalli. "Ah! Cosa m'è successo? Cosa m'è successo? Una volta i miei occhi erano così belli, così belli, e lui non m'ha detto neanche una parola! Bisogna che vada di corsa alla fattoria, che il lupo non m'abbia mangiato una pecora; ho come un presentimento".

E in fretta e furia la carrozza la porta via, ma non alle *sue* pecore, dato che il marito se le è giocate tutte e le ha perse stamattina, con la casa di campagna, i campi, tutto, tranne il

¹⁸⁴ «Quando ho scritto il mio primo libro (*Comiche*, 1971) la bagarre era anche per me l'utopia massima, la gioia della confusione irrimediabile, il modo per abolire tutte le bandiere statali e dottrinarie» (risposta di Celati in AURORA CAPRETTI, *Intervista con Gianni Celati*, in NUNZIA PALMIERI e PIA SCHWARZ LAUSTEN (a cura di), *Il comico come strategia in Gianni Celati & Co.*, «Nuova Prosa» n. 59, 2012, p. 232).

lupo che non s'è giocato ai dadi. S'è giocato anche la moglie... e l'ha perduta, dunque eccola arrivare affranta dal suo nuovo padrone¹⁸⁵.

L'abbondanza di termini relativi ai concetti di movimento e velocità dona a queste righe un andamento particolarmente mosso, avventato¹⁸⁶; tutto si gioca sull'estremizzazione del desiderio in chiave comico-paradossale, dal momento che il cavaliere minaccia il suicidio, poi «dà sfogo alla sua sete d'amore»; ma subito si rialza e fugge già di nuovo. L'icasticità della visione, unita alla rappresentazione di una vera e propria bagarre comica, è ciò che interessa a Celati.

In una famosa lettera indirizzata a Calvino, relativa al suo primo romanzo *Comiche*, Celati dichiara quanto riporto: «tutto quello che scrivo lo faccio con la voglia di correr dietro o preparare la bagarre: niente mi interessa come la bagarre, quando tutti si picchiano, tutto scoppia, crolla, i ruoli si confondono, il mondo si mostra per quello che è, cioè isterico e paranoico, e insomma si ha l'effetto dell'impazzimento generale»¹⁸⁷; più avanti, però, esprime un concetto ancor più preciso, e cioè la convinzione che la lingua letteraria debba aderire alla «curva del parlato», in modo da innescare la scena della bagarre: «ecco il parlare naturale; il parlare senza sapere cosa significa quello che dici». A distanza di tanti anni, le parole con cui Celati introduce Michaux sembrano fare eco a queste annotazioni: non solo per il riferimento alla naturalezza della scrittura, ma anche per l'elogio dell'icasticità e dell'immediatezza della parola scritta, data senza sovrastrutture, e per questo caratterizzata da una carica liberatoria. Celati lo sottolinea istituendo un paragone cinematografico classico: «Chaplin è anche visto come un esempio di modernità, perché tutto in lui è rapido, istantaneo. Le pulsioni freudiane in fondo non sono che umori, affezioni che si scatenano. Ma è la loro velocità di scatenamento che conta, come nelle frasi di Michaux, che hanno l'istantaneità dei gesti comici di Chaplin»¹⁸⁸. Il 'documentario' di Michaux, dunque, si ricollega alla comicità corporale su cui Celati si era concentrato negli anni Settanta. Non è difficile notare che il libro celatiano dai legami più evidenti con *Altrove* sia *Fata Morgana*. Ma negli anni attorno al «Semplice», in cui legge

¹⁸⁵ «Il Semplice», n. 2, pp. 61-2.

¹⁸⁶ Tutto il piccolo brano è in effetti giocato sulla fretteolosità: si dice generalmente all'inizio che gli Hiviniziki sono «sempre in sella, sempre a cavallo», e subito questa informazione si trasforma nel deittico «quel cavaliere». Così il brano entra nella sfera delle percezioni desideranti di un personaggio, sia pur fugacemente.

¹⁸⁷ Cfr. GIANNI CELATI, *Caro Calvino, non sono d'accordo*, in «doppiozero» (<https://www.doppiozero.com/carocalvino-non-sono-daccordo>), consultato il 5 agosto 2022).

¹⁸⁸ GIANNI CELATI e JEAN TALON, *Presentazione di Henri Michaux*, in MICHAUX, *Altrove*, cit., p. 232.

Michaux, Celati compie un viaggio in Africa, visitando Mali, Senegal e Mauritania, da cui trae *Avventure in Africa*: libro più interessante, perché offre spunti di riflessione su molti temi che ho toccato finora.

4.2 *Avventure in Africa*

Avventure in Africa si colloca temporalmente nella 'seconda fase' celatiana, essendo pubblicato per la prima volta da Feltrinelli nel 1998¹⁸⁹. In quanto diario di viaggio, è per sua natura istintivamente accostabile a *Verso la foce*, uscito nove anni prima e ultima pubblicazione editoriale di Celati prima di un silenzio, fra l'altro, ben più lungo di quello caduto tra *Lunario del paradiso* e *Narratori delle pianure*. Vi sono tuttavia delle differenze tra il reportage sulle esplorazioni del corso del Po e il resoconto dei viaggi in Africa: la gestazione di *Verso la foce*, infatti, ha richiesto più tempo (le prime versioni appaiono a ridosso dei viaggi, nel 1984, ma il volume è edito solo cinque anni dopo); viceversa, *Avventure in Africa* sembra un testo dalla lavorazione veloce, essendo stato pubblicato solo un anno dopo il viaggio di cui racconta. Una prima conferma di ciò viene dall'applicazione del titolo alle quattro parti di *Verso la foce*, segno pur minimo di una meditazione sul contenuto del testo¹⁹⁰; più laconicamente, invece, *Avventure in Africa* è diviso in «nove taccuini», che sembrano voler sottolineare la natura immediata degli appunti di viaggio da parte di Celati.

Tuttavia, *Avventure in Africa* e *Verso la foce*, come ha notato acutamente Cortellessa, condividono una «temporalità orizzontale»:

¹⁸⁹ L'interesse di Celati per l'Africa è in verità più antico: oltre ad altri viaggi personali effettuati in Tunisia e Marocco negli anni Sessanta e Settanta, è da segnalare anche il saggio introduttivo ad ANITA LICARI, ROBERTA MACCAGNANI, LINA ZECCHI, *Letteratura esotismo colonialismo*, Cappelli Editore, Bologna 1978. Quest'opera, come *Alice disambientata*, è il frutto di un lavoro collettivo al Dams sulla letteratura coloniale. Il saggio era stato inizialmente proposto all'Einaudi, ma respinto per la pubblicazione; segna, perciò, una tappa decisiva nell'allontanamento di Celati dalla casa editrice torinese. La lettera di risposta celatiana, con diversi rimaneggiamenti, costituisce il primo nucleo del saggio che introduce il lavoro, poi pubblicato da una casa editrice bolognese. Il testo di Celati, intitolato *Situazioni esotiche sul territorio*, ha un tono particolarmente irrisorio, l'autore ha già abbandonato l'erudizione di *Finzioni occidentali*; l'impostazione teorica di fondo, però, è molto simile al libro einaudiano, nonché al *Racconto di superficie*: «l'esotismo è un modo per catturare le singolarità empiriche del mondo e ritrasformarle – attraverso l'estetica e la geografia – in meraviglie del mondo. Riterritorializzazione del mondo» (GIANNI CELATI, *Situazioni esotiche sul territorio*, in LICARI, MACCAGNANI, ZECCHI, *Letteratura esotismo colonialismo*, cit., pp. 7-26, a p. 24).

¹⁹⁰ Le quattro sezioni sono: *Un paesaggio con centrale nucleare*; *Esplorazione sugli argini*; *Tre giorni nella zona della grande bonifica*; l'eponima *Verso la foce*.

L’Africa di Celati, infatti, è sede di una differente temporalità: quella in cui le cose non “accadono” ma, per così dire, stanno. Qui si gusta “il sapore della vita d’ogni giorno, che non va da nessuna parte, e sta sospesa sopra un burrone”. [...] Naturalmente chi abbia familiarità col “secondo” Celati non riconosce alcuna Differenza neppure in questi aspetti: perché questa temporalità “orizzontale”, con la conformazione del paesaggio che la accompagna, è uno dei suoi tratti più tipici¹⁹¹.

Una vicinanza fra i due testi che si nota non solo nelle frequenti annotazioni paesaggistiche sul cielo e la campagna africani, ma anche nella trattazione del tema degli scarti della società (post-)industriale:

Qui non esiste la cosa nuova, tutto è logoro e usato, come se si consumassero gli scarti delle bestie europee. Nei nostri paesi di gaudiosa ricchezza questa gente è considerata miserabile. Ma l’uomo con la giacca a brandelli, la donna scheletrica e sdentata, i bambini con cenci addosso, quel vecchio che dorme sotto un tavolo, mi sembrano senza ansia e senza lamento. Strano che da noi il lamento sia di prammatica in quasi tutti i benestanti che conosco, quasi un automatico chicchirichì dell’io¹⁹².

Eppure, mentre il tono generale di *Verso la foce* è malinconico, in *Avventure in Africa* Celati ricorre nuovamente al modo comico, e quasi letteralmente, dato che riprende in parte stilemi tratti dal suo primo romanzo, *Comiche*. Si noti, ad esempio, l’appunto 23 del primo taccuino, che costituisce una delle varie *mise en abyme* dell’atmosfera del romanzo del 1971:

Jean assediato dalla principessa nera. Appena lei manda sussurri dietro la porta («C’est moi, mon petit»), corre a nascondersi sotto le coperte coi tappi di cera nelle orecchie per non sentire la voce maliarda. [...] Strano però che la principessa nera non si veda più in giro nelle penombre del bar, ma ricompaia solo di notte quando siamo a letto, con la sua vocina maliarda. Ieri sera ho ispezionato le prostitute del bar, lei non c’era. Un’ora dopo

¹⁹¹ CORTELLESA, *Africa*, cit., p. 416.

¹⁹² CELATI, *Avventure in Africa*, in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, cit., p. 1131.

sentiamo la sua vocina dietro la porta, balzo dal letto per affrontarla, e lei si volatilizza nel corridoio lasciando però la scia del suo profumo. Crede di sedurmi con il trucco del profumo? [...] Come bianco incantato devo stare attento¹⁹³.

La sveltezza sintattica che contraddistingue il brano è dovuta alla sua natura di appunto diaristico di viaggio; ma si può leggere anche come una rivisitazione, sintatticamente più normalizzata, dello stile di *Comiche*: un'ipotesi avanzabile anche alla luce del trattamento linguistico-stilistico messo in atto da Celati su *Lunario del paradiso*, pochi anni prima, cui farò riferimento nel prossimo capitolo¹⁹⁴. Rimangono, però, delle tracce dell'antico esordio celatiano: la consistenza orale e fantasmatica della donna, la cui presenza è segnalata dalla sola «voce»; la definizione di tale voce per due volte «maliarda», con rimando all'immaginario magico ripreso poi nel finale dall'aggettivo assegnato a sé stesso di «incantato»; l'abbassamento del termine «voce» tramite il vezzeggiativo «vocina», anch'esso per due volte; viceversa, in direzione della normalizzazione, operano la presenza degli articoli, spesso aboliti in *Comiche*; l'esplicitazione dei nessi causali tramite connettivi, sia pure semplici («Appena lei manda... [lui] corre»), che in *Comiche* e anche in *Guizzardi* mancano (frequentemente sostituiti da gerundi impliciti utilizzati ironicamente alla latina); infine, sul piano degli avvenimenti, si riconosce per due volte lo schema della provocazione del protagonista e del tentativo inutile di afferrare la provocatrice (una volta ne è vittima Talon, l'altra Celati), schema standard delle comiche cinematografiche.

Le reminiscenze comiche in *Avventure in Africa* potrebbero essere dettate dal principio tematico-formale sotteso all'intero libro, individuato da Cortellessa nell'«errore»:

[...] *Avventure in Africa* ci mostra uno spostamento possibile, ancorché sottile. È vero, tutto ci è già stato raccontato e di nulla di nuovo davvero possiamo fare esperienza. Resta però la dimensione dell'errore: «Il mondo è un grande equivoco, anzi dice Jean che è un malinteso. Per questo ci si insegue o ci si fugge, sempre spinti di qua e di là dal sentito dire sui posti, sulle mete, sui desideri, ma in sostanza correndo dietro soltanto a quello che non si è capito bene»¹⁹⁵.

¹⁹³ Ivi, pp. 1120-1.

¹⁹⁴ Cfr. infra, cap. 3; in questo senso va anche però la riscrittura, rimasta incompleta, di *Comiche* stesso.

¹⁹⁵ CORTELLESSA, *Africa*, cit., pp. 415-6.

Osservazione condivisibile, e la dimensione dell'errore è messa continuamente in mostra da Celati tramite vari fili conduttori, fra cui ad esempio il continuo rinnovamento dell'idea da cui partire per il documentario da girare in questi posti; mirabilmente, tutto il libro è posto sotto il cappello della prima asserzione, che sgombera il campo da qualsiasi ipotesi adattativa di interpretazione dell'ambiente: «Ieri arrivando all'aeroporto di Bamako, ore 2.30 notturne, ho smesso di capire cosa stava succedendo. La confusione è cominciata appena siamo usciti dalle mani dei doganieri»¹⁹⁶. Chiaramente, l'errore – sul piano degli effetti comici – è legato a doppio filo con il tema dell'interpolazione, per come è delineato all'inizio del saggio beckettiano da parte di Celati:

Si tratta di intemperanze o incertezze della scrittura da controllare o espellere, perché spostano l'interesse della solennità del monumento per sempre dato al mondo, verso la precarietà dell'atto della sua produzione, perché ci coinvolgono nella motricità scomposta e contraddittoria di uno scriba che redige un testo, faticosamente togliendo la parola da un silenzio che la precede e che la genera¹⁹⁷.

Eppure, anche se come appena mostrato vi è in *Avventure in Africa* una cifra stilistica sommersa che si ricollega a *Comiche*, l'errore in questione non produce manomissioni sul piano della linearità testuale: troviamo piuttosto eroso il senso dell'atto interpretativo, in favore della visione che provoca stupore e partecipazione emotiva. In questo senso, Celati sembra quasi offrire una via di fuga al vicolo cieco delineato da Calvino in *Serpenti e teschi*, episodio di *Palomar*¹⁹⁸. In questo breve racconto, Palomar si ritrova in Messico, e si reca in un tempio dei Toltechi. Fra gli altri visitatori c'è una scolaresca, il cui maestro, illustrando i vari bassorilievi, chiosa continuamente: «non si sa cosa vuol dire»; a un certo punto, l'amico messicano di Palomar sbotta, interrompendo le spiegazioni del maestro e sostenendo invece che tali bassorilievi siano interpretabili. Palomar si trova indeciso fra le due posizioni:

¹⁹⁶ CELATI, *Avventure in Africa*, cit., p. 1103.

¹⁹⁷ CELATI, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, cit., p. 171.

¹⁹⁸ ITALO CALVINO, *Serpenti e teschi*, in ID., *Palomar*, raccolto in ID., *Romanzi e racconti*, vol. 2, i Meridiani, Mondadori, Milano 1992, pp. 954-7.

È affascinato dalla ricchezza dei riferimenti mitologici dell'amico: il gioco dell'interpretare, la lettura allegorica gli sono sempre sembrati un sovrano esercizio della mente. Ma si sente attratto anche dall'atteggiamento opposto del maestro di scuola: quella che gli era parsa dappprincipio solo una sbrigativa mancanza d'interesse, gli si va rivelando come un'impostazione scientifica e pedagogica, una scelta di metodo [...]¹⁹⁹.

Palomar, fra sé e sé, racchiude entrambe le posizioni nell'osservazione per cui «non interpretare è impossibile, come è impossibile trattenersi dal pensare»²⁰⁰; ma se nelle parole di Calvino si profila un'inquietudine conoscitiva, in Celati l'atteggiamento è ribaltato nel segno opposto, e positivo, dello stupore.

L'archeologia di cui si occupa Celati, infatti, non mira tanto a restaurare un senso quanto a ripristinare la capacità di meravigliarsi del mondo, o ancor meglio, di allucinarselo. In questo diventa cruciale, proprio attorno agli anni del viaggio africano, la lettura di Michaux, che abbiamo attestato precedentemente; a ciò si ricollega l'altro testo 'documentaristico' di Celati, *Fata Morgana*. In questo libro vige un regime di continua «condizione allucinatoria», per citare nuovamente Cortellessa, il quale molto opportunamente paragona il Celati 'antropologico' di queste opere ai documentari di Werner Herzog:

L'Africa che ci mostra Herzog non è più il Doppio Primordiale dell'Europa, non è la sua Origine Regressiva e Selvaggia; al contrario l'abbandono e la penuria che la caratterizzano si devono al suo ospitare i residui degradati della nostra arrogante, ipertecnologica società dei consumi. Herzog ci mostra un'Africa ridotta a deposito di rottami: relitti abbandonati e logori di macchinari, veicoli e strumenti, ma anche incongrue parodie di usi e costumi consumistici e mediatici di un Nord del mondo remoto e noncurante e, ciò malgrado o proprio per questo, dagli africani percepito come entità favolosa e suggestiva (con inversione simmetrica, dunque, dello stereotipo culturale da noi convenzionalmente riservato all'Africa e agli africani)²⁰¹.

¹⁹⁹ Ivi, pp. 955-6.

²⁰⁰ Ivi, pp. 956-7.

²⁰¹ CORTELLESA, *Africa*, cit., pp. 413-4.

«Un’Africa ridotta a deposito di rottami», piena di oggetti, «parodie di usi e costumi consumistici» dell’Occidente: Cortellessa ha ragione nell’accostare Herzog a Celati, ma in *Avventure in Africa* tali oggetti sono trattati in un modo peculiare. Il consumismo occidentale, fa intendere Celati nel suo diario di viaggio, penetra anche nel continente africano, per tramite degli stessi turisti europei e americani. Infatti, nel corso della narrazione, Celati e Talon non hanno a che fare soltanto con la popolazione locale, ma entrano in contatto con varie persone provenienti dal Nord del mondo. Laura Rorato ha categorizzato questi personaggi in cinque figure, esponendole quasi in modo archetipico²⁰²: esse sarebbero «lo sfruttatore», «l’uomo d’affari», «il turista in vacanza», «colui che cerca avventure», «il turista curioso». Se le prime tre figure risultano avulse dal contesto che visitano, i cercatori d’avventure e i curiosi cercano invece di interagire con l’ambiente africano, «ma finiscono sempre per risultare figure comiche o caricaturali»²⁰³: la parodia dei consumi negli oggetti occidentali sembra dunque ritorcersi contro gli stessi occidentali, i quali risultano parodistici e fuori luogo nel contesto africano. Nel diario celatiano, la mediazione più frequente tra gli autoctoni e gli occidentali avviene proprio sul terreno degli oggetti, nell’ambito della compravendita. Celati e Talon sono di frequente avvolti da un nugolo di abitanti di quei posti, spesso bambini, che tentano di vendere loro della merce. Celati ricollega ciò alla questione coloniale:

Che qui non esista più un regime coloniale forse è un’astrazione come tante altre, che comunque conta poco nella vicenda tra bianchi visitatori e popolazione nera. [...] Solo consentita nell’albergo la presenza di venditori indigeni patentati, con esposizioni di statuette nei punti strategici e persecuzione dei clienti a ogni ora del giorno. [...] Noi turisti bianchi siamo come delle vacche da mungere [...]»²⁰⁴.

Ciò che distingue la compravendita africana da quella europea è però il fatto che la prima si produce come atto linguistico, una vera e propria pantomima:

²⁰² LAURA RORATO, «Casi esemplari di turismo africano»: la figura del turista in *Avventure in Africa* di Gianni Celati, in «*Italica*», vol. 84, nn. 2-3 (2007), pp. 262-274.

²⁰³ Ivi, p. 263.

²⁰⁴ CELATI, *Avventure in Africa*, cit., pp. 1113 e 1115.

Oggi con Jean parlavamo del fatto che in Europa la passione dei commerci è sentita come un mezzo in vista d'un fine [...]. Invece qui sembra che vivere e commerciare siano la stessa cosa, la stessa sostanza delle ore del giorno, per cui gli scopi del profitto non sono separati dalle chiacchiere nella nuvola di polvere [...]. Ad esempio ieri Ibrahima mi insegnava come fare l'acquisto dei calzoni, dove è lecito dire anche menzogne, ad esempio trovando un difetto inesistente nei calzoni, ma è importante contrattare molto fino a raggiungere una specie di accordo amichevole come tra parenti («Comme en famille»)²⁰⁵.

Un «accordo amichevole» che presuppone l'apertura verso l'altro: lo si vede bene nella descrizione di un'altra scena, in cui la trattativa è intavolata con dei bambini; si noti, fra l'altro, il brevissimo dialogo vagamente beckettiano:

Trattative al tramonto con i bambini che vogliono venderci qualcosa. Tu dici no, loro vanno avanti come se niente fosse. Però non vogliono parlare di soldi. A proposito del prezzo dicono sempre cose generiche: “Quanto costa?” – “Non è caro” – “Ma quanto costa?” – “Come vuoi tu”. Tu ripeti che non ne vuoi sapere, ma loro non lo prendono come una cessazione delle trattative, soltanto come pausa nella contrattazione, con rimando ad altro momento: “Domani allora?” – “No” – “Va bene, quando vuoi tu”. Sempre un rimando alla ripresa delle trattative, composti e dignitosi. A otto o dieci anni hanno già succhiato l'essenza spirituale del commercio islamico, che è soprattutto avventura del contatto tra gli uomini²⁰⁶.

Il punto è che le trattative sono inevitabilmente destinate al fallimento perché gli oggetti offerti non hanno alcun valore, o sono oggetti bizzarri, che rischierebbero di risultare kitsch trasposti al di fuori del contesto africano: si tratta, cioè, di oggetti «antifunzionali», per citare Francesco Orlando²⁰⁷, vera e propria parodia della merce europea. Ciò che è importante

²⁰⁵ Ivi, p. 1114.

²⁰⁶ CELATI, *Avventure in Africa*, cit., pp. 1126-7.

²⁰⁷ Proprio il discorso cortellessiano sull'Africa come «discarica» dell'Occidente trova il suo corrispettivo nell'introduzione di Orlando alla sua classificazione degli oggetti desueti in letteratura: «Guardando di nuovo a referenti simbolici, ma stavolta non metastorici: parlare di antimerce significa pensare come ambivalente in qualche modo anche il feticcio della merce. [...] Chiamare antimerce le immagini letterarie di cose inutili o nocive, significa tornare a riferirle virtualmente agli escrementi – al meno mercificabile degli scarti» (FRANCESCO ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 2015, 3^a ed., p. 18).

sottolineare è tuttavia la connessione triangolare fra l'arte performativo-comica delle trattative, la «confusione» (lessema celatiano) pubblica in cui esse si svolgono, e lo scarso valore della merce in questione: in un certo senso, infatti, l'Africa celatiana sembra una versione concreta, reale del bazar archeologico. Così scrive Celati nel celebre saggio:

La Storia è la ricerca d'una identità da parte d'un gruppo sociale, ma cos'è l'archeologia? Una conferma o una scoperta che nessuna identità va bene, nessuna interiorità o origine ci appartiene [...]. Ma nelle figure di finzione l'importanza sta nella peripezia attraverso cui ci portano, la danza a cui ci persuadono, i movimenti a cui ci conducono [...]. E allora la peripezia di esposizione del discorso archeologico si offre come il tracciato d'un diverso itinerario, diverso rispetto all'utopia, che è la figura spaziale dell'agnizione storica: non più quête indirizzata che porta a una verità da visitare, al centro d'una città utopica in cui tutte le province sono rappresentate per epitome; ma una quête senza meta, spazializzazione e flânerie, ininterrotta visita ai luoghi molecolari d'una città eterotopica dove galleggiano all'infinito residui di estraneità, oggetti e tracce di ciò che si è perduto e nessun museo è disposto a conservare²⁰⁸.

L'Africa offre a Celati una continua visione di questi «residui di estraneità», con cui ri-familiarizza, esprimendosi spesso nella forma privilegiata dell'elenco²⁰⁹; gli elenchi affollano tutto *Avventure in Africa*, spesso frammisti a vedute di vita quotidiana tramite un peculiare montaggio di immagini; valga il campione seguente come esempio:

Scrivo in mezzo alla piazza del mercato di Mopti. Passa uno che sembra esatto Gesù Cristo, però molto dimagrito negli ultimi tempi. Un altro in bici fa una gimkana tra balle di stoffa, e torna indietro a rifare una curva difficile. Nessuno ha un percorso rettilineo, tutti si incontrano e ripartono in diversa direzione, anche perché è impossibile andare dritti in mezzo alla quantità di roba sparsa per la piazza. Venditori di bevande, immobili nel viavai. Arriva la famiglia di uno con la mascherina antismog, seguito da moglie con grosso carico in testa, bambini nudi che le corrono dietro. Camion enormi fanno enormi manovre tra gente distesa per terra. Per terra sabbia, cartacce, bucce di banane marce, mosche, una lucertola smarrita. Il sarto con la macchina da cucire, incastrato tra un camion e una

²⁰⁸ CELATI, *Il bazar archeologico*, cit., p. 219.

²⁰⁹ Su questo, cfr. nuovamente ORLANDO, *Gli oggetti desueti*, cit.

corriera, aggiusta un telone e si ferma a chiacchierare con un amico. Due donne con catini in testa pieni di pesci, il lustrascarpe con la sua cassetta di spazzole²¹⁰.

Questo elenco di immagini dà un ben riuscito effetto di frenesia, perché 'montato' tramite il ricorso, sia pure non puntuale, a espressioni nominali e soprattutto alla trama lessicale dei verbi adoperati: quelli espliciti, infatti, con le sole eccezioni del primo («scrivo») e dell'ultimo («si ferma») sono tutti verbi che indicano movimenti nello spazio o azioni concrete su oggetti. Vi è forse poi un'altra, ennesima reminiscenza beckettiana nell'osservazione «nessuno ha un percorso rettilineo, tutti si incontrano e ripartono in diversa direzione», che sembra un'indicazione di scena di *Quad*²¹¹; soprattutto, però, le figure citate sembrano immagini di uno spettacolo circense: si può riconoscere un sosia di celebrità («uno che sembra esatto Gesù Cristo»); uno spettacolo di abilità («un altro in bici fa una gimkana»); una maschera, sia pure «antismog», con equilibrista al seguito («moglie con grosso carico in testa»); infine, uno spettacolo di sprezzo del pericolo («camion enormi fanno enormi manovre tra gente distesa per terra»).

Le intenzioni documentarie iniziali, di partenza già labili, sono dunque continuamente disattese sul piano concettuale dal venir meno di qualsiasi residuo di coscienziosità occidentale e – soprattutto – dalla continua transizione verso la sfera comica, come accade nella scrittura di Michaux, come accadrà più avanti in *Fata Morgana*.

4.3 Documentario e montaggio

Tirando le fila del discorso, i tipi di visioni di Blake e Michaux, per quanto diverse, offrono a Celati due modelli di scrittura. Se con l'inglese abbiamo l'elemento della contestazione e della rivoluzione, che si lega all'immaginario profetico-apocalittico, e che per questo lo rende una sorta di antesignano dei surrealisti²¹², l'autore francese costituisce invece un modello comico, capace di offrire una scrittura caratterizzata da spontaneità e naturalezza. A legare i due scrittori, comunque, è il tema della visione immaginifica: entrambi partono infatti da scene

²¹⁰ CELATI, *Avventure in Africa*, cit., pp. 1137-8.

²¹¹ Cfr. SAMUEL BECKETT, *Quad*, Einaudi, Torino 1985 (originariamente concepito come spettacolo televisivo nel 1981).

²¹² Cfr. infra cap. 2, par. 2.

memorabilmente visive per sviluppare la propria scrittura; tali visioni sono, in entrambi, finalizzate a evidenziare la reale natura del desiderio umano e il suo attrito con la società moderna. Ciò che unisce Blake e Michaux, e che individua un punto fondamentale che attraversa tutto il pensiero di Celati, è l'urgenza di svelare il desiderio: per citare Calvino a proposito di Fourier (autore che non avrebbe sfigurato sul «Semplice»), tale urgenza ha come obiettivo la missione di cui si incarica spesso la letteratura comico-satirica, irregolare: «mettere in crisi il nostro modo di trovarci qui»²¹³, in questa società. Per questo, anche le scelte degli autori tradotti e pubblicati sul «Semplice», sia pur in numeri e sezioni tematiche diversi, contribuiscono a formare una sorta di 'canone celatiano', una linea letteraria in cui Celati si rispecchia e da cui trae ispirazione: non a caso, nello stesso numero in cui appare Michaux, viene pubblicato anche un primo brano tratto da *Fata Morgana*, certamente il libro in cui il debito celatiano verso il francese è più evidente. Al tempo stesso, il fatto che le riflessioni su Blake e sulla comicità naturale attraversino tutta l'esperienza intellettuale di Celati fin dagli anni Sessanta confermano la straordinaria capacità di Celati di tenere insieme, in una forte inquadratura teorica, la sua triplice attività di scrittore, studioso e traduttore.

Ora, queste riflessioni, come abbiamo visto, si estrinsecano in molti modi diversi; tra questi, l'attenzione appunto verso la forma del documentario. I ragionamenti di Celati sui documentari toccano dei punti-chiave della riflessione su questa forma cinematografica; in particolare, la dicotomia tra il cinema di finzione e il documentario che è alla base di quest'ultimo. Molto recentemente, il teorico tedesco Oliver Fahle si è espresso così sulla centralità di queste questioni nel documentario:

La pratica dilagante del documentare, l'onnipresenza e spesso la diffusione di massa e in tempo reale di filmati e riprese audiovisive e i loro eccessi, sintomo di crisi, pongono la questione dell'orientamento teorico. Fin dalle loro origini, le teorie del documentario hanno dibattuto sulla verità, sulla rappresentazione, l'autenticità, l'obiettività, i fatti, la falsificazione e la finzionalità nel contesto delle condizioni mediatiche, estetiche, strumentali e politiche che i media pongono sempre²¹⁴.

²¹³ ITALO CALVINO, *L'utopia pulviscolare*, da *Una pietra sopra*, oggi in ID., *Saggi*, vol. 1, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1995, p. 309.

²¹⁴ OLIVER FAHLE, *Teorie del film documentario*, Einaudi, Torino 2023, p. 6.

Del resto, Celati non guarda ingenuamente a questo genere. Nella *Libertà della narrazione*, scritto citato qualche pagina fa, troviamo questa osservazione riguardante i reportage di guerra:

Quando è scoppiata la guerra in Iraq ero a Chicago, e per una settimana ho passato le giornate guardando la televisione. C'erano i reportage dal fronte, i responsi degli esperti, i discorsi dei conduttori di trasmissioni, ma per una settimana non ho sentito una sola frase che non fosse propaganda patriottica. A un certo punto non ne potevo più e dovevo scappare fuori, anche perché quei giornalisti televisivi non ci informavano su niente e parlavano solo con frasi prescritte. La loro era una realtà tutta fatta di parole e decisa in partenza, che non doveva essere perturbata da niente. Poi fuori c'era il mondo, i giovanotti che ciondolavano all'angolo, le vecchie signore con l'artrite nel supermercato, i quartieri disastrati del ghetto di Chicago Sud. Ma tutto questo era come se non esistesse, spazzato via dalla fiction della guerra. Era il modello d'una fiction totalitaria, che ha bisogno di sempre nuove rimozioni e censure del pensiero. Con i documentari si può almeno tentare di rimettere in gioco *uno scarto nella visione*, in mezzo a tutti questi super-spettacoli pubblicitari che sostituiscono e sostituiranno sempre più ciò che noi chiamavamo 'vita'²¹⁵.

Il punto di Celati è che il documentario non costituisce un genere realistico opposto alla finzione, bensì un tipo particolare di finzione, libero da qualsiasi preconcetto razionalista:

C'è un'aura di moralità che avvolge il documentario e che lo pone in antitesi con gli spettacoli del cinema. Il cinema sarebbe la finzione e il documentario sarebbe la realtà presentata senza infingimenti. Io però non credo che filmando il mondo esterno qualcuno mi documenti la cosiddetta realtà. Mi mostra delle cose che esistono, ma non per questo evade dalla finzione. Una macchina da presa porta con sé tutto un modo di immaginare il mondo, e trasforma ogni cosa osservata. Ogni tipo di inquadratura è già un film e documentario. Forse non c'è molta differenza nei modi di manipolazione delle immagini, ma c'è differenza nel grado di sorveglianza dei confini del fittizio. Nel cinema ufficiale la dimensione del fittizio è intoccabile, un vero tabù professionale, tutto deve essere finto. Il che vuol dire che non c'è posto per imprevisti, per l'apertura di situazioni esterne,

²¹⁵ CELATI, *La libertà della narrazione*, cit., p. 22.

contingenti o qualsiasi. E questa mi pare l'essenza stessa del documentario: l'esposizione all'inatteso, al fuori, a una situazione contingente che diventa una dimensione esterna dell'inconscio²¹⁶.

Riflessioni, si potrebbe sottolineare, non lontane da quanto Sontag argomentava a proposito del medium fotografico²¹⁷. Celati porta poi l'esempio dell'*Uomo con la macchina da presa*, il grande film di Dziga Vertov del 1929. Secondo Celati, «la sua grandezza sta nel liquidare l'idea che al mondo esista qualcosa di banale, di poco interessante»²¹⁸. Il riferimento a Vertov da parte di Celati è importante, perché torna nell'introduzione einaudiana all'*Ulisse*. Lì, infatti, Celati paragona il film sovietico alla rivoluzione formale dello *stream of consciousness*:

Lo *stream of consciousness* trasforma radicalmente l'idea delle trame romanzesche impostate su sequenze lineari. 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 vite²¹⁹.

Ciò che accomunerebbe Vertov e Joyce, secondo Celati, è appunto questa apertura all'imprevisto, cioè alla possibilità che la narrazione deragli, nella convinzione che non c'è niente al mondo di «poco interessante». L'accostamento a Vertov non è un'intuizione del solo Celati, è anzi un tema ricorrente degli studi sull'*Ulisse*, di cui sono stati studiati, più generalmente, i legami col cinema delle origini. Come sostiene Marco Camerani, è in particolare l'episodio di *Circe* a intrattenere relazioni con l'espressione cinematografica, tra i vari riferimenti di Joyce. Più nello specifico, Camerani indica in Ějzenštejn uno dei possibili termini di paragone dell'operazione joyciana, sulla base del comune riferimento al montaggio delle immagini del *music-hall*:

²¹⁶ Ivi e sg.

²¹⁷ Cfr. SONTAG, *Sulla fotografia*, cit.

²¹⁸ CELATI, *La libertà della narrazione*, cit., p. 22.

²¹⁹ CELATI, introduzione a JOYCE, *Ulisse*, cit., p. VII.

L'oscillazione tra vettoriale e puntuale presente nel mondo del music-hall è ereditata dal cinema delle origini dove il problema di «faire du vectoriel avec du ponctuel» si risolve a poco a poco col predominio dell'istanza narrativa che fonda, in breve tempo, la grande industria hollywoodiana. Da qui si arriva alle produzioni di due intellettuali, uno scrittore e l'altro regista, che, più o meno negli stessi anni, rielaborano in maniera personale e talvolta analoga il materiale visivo e concettuale del cinema delle origini: Èjzenštejn col montaggio delle attrazioni, Joyce nell'episodio di Circe dove il rapporto tra vettoriale e puntuale, mai completamente risolto, si sviluppa in continui scatti, accelerazioni, progressioni e frenate, in un equilibrio sempre precario²²⁰.

Il dualismo fra «vettoriale» e «puntuale» si risolve, in letteratura e in Joyce precipuamente, in una prosa estremamente mossa, dall'«equilibrio sempre precario», come se l'autore fosse più preoccupato di inseguire il ritmo delle immagini, piuttosto che garantire uniformità alla narrazione. Un grande lettore italiano dell'opera joyciana, Gabriele Frasca, è a sua volta tornato a convocare Vertov, più che Èjzenštejn, fin dal titolo della riedizione del suo già citato saggio ulissiano, *L'uomo con la macchina da presa*. Frasca riferisce in particolare le riflessioni di Vertov in un dibattito pubblico sulla settima arte in URSS datato 27 ottobre 1934: siamo nell'anno in cui, al Congresso degli scrittori sovietici, si segnerà il predominio del realismo socialista sulle sperimentazioni formali. Come riportato da Frasca, in questo dibattito Vertov raccontò che, dopo essersi filmato mentre eseguiva un salto da una certa altezza, rimase colpito dalla revisione del girato:

non aveva potuto fare a meno d'identificare sull'immagine del suo stesso volto impressionato sulla pellicola un flusso di pensieri che nemmeno ricordava gli avesse attraversato la mente. Si era visto esitare, e vergognarsi al contempo del proprio timore, impetrarsi convinzione e tornare a temere, e via così, attraverso una girandola emotiva che la macchina mostrava del tutto evidente nel mentre che il corpo (un corpo che era stato, ed era il suo corpo) eseguiva il salto. [...] Il suo salto, insomma, eseguito in un tempo irrilevante, e di cui poco o nulla ricordava, sotto l'obiettivo della macchina da presa si era rivelato «un perfetto sincronismo di pensiero e linguaggio», stanando dal punto cieco della

²²⁰ MARCO CAMERANI, *Joyce e il cinema delle origini: Circe*, Edizioni Cadmo, Fiesole (Fi) 2008, pp. 79-80.

impenetrabilità della materia, e dal calco di gesso delle convenzioni espressive, niente meno che uno *stream of consciousness*²²¹.

Le teorie di Vertov assumono una grande rilevanza perché non sono lontane da quanto abbiamo esposto nel paragrafo sullo sguardo e il surrealismo. In particolare, sembra che si possa notare una certa vicinanza con l'«inconscio ottico» di cui parlava Benjamin a proposito del mezzo fotografico, concetto che Celati recupera implicitamente in *Collezione di spazi*. Nonostante il film di Vertov sia attraversato da questa tensione conoscitiva, l'opera non è interpretabile come un esercizio di psicologismo di maniera. Così riassume Fahle:

il film è [...] un medium informativo dotato del cosiddetto occhio meccanico, il cineocchio. Questa fattografia rappresenta un rifiuto delle tradizioni narrative, che Vertov riteneva di per sé borghesi: delle loro narrative e dei loro miti, delle loro partizioni in bene e male, delle loro costruzioni di protagonisti mossi da ragioni psicologiche, delle loro messe in scena e dei loro montaggi basati su motivi drammaturgici²²².

L'accento finale sul montaggio, da parte di Fahle, non è casuale, perché è esattamente la tecnica che consente a Vertov di valorizzare il «cineocchio», ne è anzi la quintessenza, come riassume sempre Fahle:

Infine anche la post-produzione, vale a dire il montaggio, è parte del cineocchio, che dunque può essere inteso come simbolo non solo dell'obiettivo della macchina da presa, ma dell'intera apparecchiatura del film. Il montaggio della fattografia riorganizza inquadrature e immagini diverse, fra le quali in un primo momento sembra non esserci alcun legame e che di fatto sono molto distanti l'una dall'altra, costruendo contesti che vanno oltre il limitato immaginario degli esseri umani. [...] La fattografia apre la strada a un approccio diverso, mostrando che fatti molto distanti fra loro hanno un rapporto che l'occhio umano non sa riconoscere e che emerge tramite tagli, ma anche mediante

²²¹ FRASCA, *L'uomo con la macchina da presa*, cit., p. 46.

²²² FAHLE, *Teorie del film documentario*, cit., p. 46.

procedure di fusione di immagini, per esempio con doppie esposizioni e dissolvenze incrociate. Il film diventa in questo modo uno strumento di conoscenza [...]»²²³.

Alle riflessioni di Vertov possiamo giustapporre quelle di un altro grande regista dell'epoca, l'ungherese Béla Bálazs, che individua proprio negli anni Venti una svolta visuale impressa dalle innovazioni del montaggio cinematografico: in particolare, come ricostruito da Antonio Somaini, è interessante notare come secondo Bálazs l'arte cinematografica fosse

segnata da una riscoperta proprio di quel *Medium* auratico, atmosferico, nebuloso, diffuso nello spazio e al tempo stesso emotivamente carico, che era stato relegato nell'oblio da una società strutturata secondo stili di vita e di esperienza condizionati da una mentalità calcolatrice e raziocinante come quella descritta da Simmel nella sua *Filosofia del denaro* (1900)²²⁴.

Torna ancora una volta il contrasto fra una mentalità raziocinante e una visione emotivamente connotata, che è particolarmente cara, come abbiamo visto, a Celati. Cosa sprigionano le immagini della città messe su pagina da Joyce e su pellicola da Vertov? Qualcosa di molto simile a quello che Celati notava a proposito degli scenari privilegiati dai nuovi fotografi italiani degli anni Ottanta:

Sono posti che nessuno va a vedere, posti spesso considerati desolati: scenari di tutto ciò che l'utilitarismo considera privo di valore, banale, negativo, inservibile, sorpassato – ma dove stanno nascoste le grandi forze della *Stimmung*, come diceva Walter Benjamin: le forze d'un desiderio che si manifesta come ricerca d'altro, esperienza del nostro limite e ricerca di incontri. Alla distruzione dell'esperienza, che fa tutt'uno con la vita in balia della comunicazione di massa, questi fotografi hanno reagito con una ricerca di luoghi d'eccezione, in quanto luoghi del puro e semplice accadere²²⁵.

²²³ Ivi, p. 47.

²²⁴ ANTONIO SOMAINI, «L'oggetto attualmente più importante dell'estetica». Benjamin, il cinema e il «Medium della percezione», in «Fata Morgana», n. 20 (2013), pp. 117-146, p. 123.

²²⁵ GIANNI CELATI, *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo*, in BELPOLITI, SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, cit., p. 266.

Non è un caso che, in questa trattazione sul tema della visualità, ci si imbatta con una certa frequenza nel nome di Benjamin. L'impatto dell'avvento nel montaggio è sottolineato infatti anche dal filosofo, che – ormai si sarà capito – è un punto di riferimento costante di Celati. Benjamin parla di montaggio come principio stilistico. In questo senso, inteso come giustapposizione di materiali eterogenei della civiltà della scrittura, è assunto dal filosofo come principio-guida nella stesura dei suoi stessi *Passages*²²⁶: è, cioè, una sorta di dichiarazione di poetica, se ha senso utilizzare quest'espressione per un filosofo. Sul piano critico, invece, è individuato come principale novità di un romanzo spesso accostato all'*Ulisse*, ovvero *Berlin Alexanderplatz* di Döblin:

Il principio stilistico di questo libro è il montaggio. In questo testo compaiono stampe piccolo-borghesi, storie scandalistiche, casi sfortunati, sensazioni del '28, canti popolari, inserzioni. Il montaggio pervade il «romanzo», lo pervade nelle strutture, anche stilisticamente, ed apre nuove possibilità, soprattutto epiche. Anzitutto formali. Il materiale del montaggio non è affatto materiali qualsiasi. Il montaggio vero si basa su documenti. Il Dadaismo, nella sua fanatica battaglia contro l'opera d'arte, ha fatto, attraverso questo, della vita pratica un'alleata. Ha, per prima cosa, anche se con incertezza, proclamato il potere assoluto dell'autenticità. Il film, nel suo momento migliore, faceva atto di abitarci al montaggio. Qui è divenuto per la prima volta utilizzabile per l'epica. I versi della Bibbia, statistiche, slogan, sono elementi in virtù dei quali Döblin conferisce autorità allo svolgimento epico. Corrispondono ai versi stereotipi dell'epica antica²²⁷.

In verità, il montaggio cui fa riferimento qui Benjamin non è il montaggio cinematografico vero e proprio, ma riguarda – è bene ribadirlo – la giustapposizione in una sequenza ritmica di materiali linguistico-stilistici eterogenei. Il fatto, però, che il tema del montaggio sia divenuto così centrale nell'estetica degli anni Venti non è da sottovalutare; Celati stesso, d'altronde, recupera questo interesse modernista verso la tecnica. Torniamo ancora al saggio

²²⁶ «Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ingegnosa. Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli» (WALTER BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, in ID., *Opere complete*, cit., tomo IX, p. 514).

²²⁷ Ivi, tomo IV, p. 161.

celatiano sui documentari, *La libertà della narrazione*, che si configura – a questo punto – come una sorta di manifesto poetico su questa forma. «Imprevedibili non solo per gli spettatori, ma anche e soprattutto per chi li fa», si leggeva nello stralcio riportato qualche pagina indietro. Celati prosegue:

Bisogna restare del tutto spiazzati, e dopo nel *tormento del montaggio* viene fuori qualcosa di impensato. Nel documentario c'è la possibilità di usare le immagini per compiere una ricerca su *quello* che vediamo, su *come* lo vediamo, sulle cose che trascinano o paralizzano lo sguardo. Un grande artista del XX secolo, Alberto Giacometti, aveva questa idea: «io disegno per capire cosa vedo»²²⁸.

Facendo sua la citazione di Giacometti, da lui spesso riproposta, Celati ammette ancora che il documentario può costituire dunque una modalità di conoscenza: solo, rispetto a quelle classiche legate alla razionalità e al calcolo, questa conoscenza è imprevista, e viene fuori – tra i vari modi in cui può farlo – nel «tormento del montaggio», per riprendere questa bella espressione dell'autore. L'insistenza verso il concetto di montaggio che ha caratterizzato queste ultime pagine, comunque, non si giustifica solo con questa breve citazione: ha, anzi, una ragion d'essere ben più rilevante in un passaggio della tesi di Celati sull'*Ulisse*, in cui è analizzato il montaggio delle immagini joyciano: si tratta, a tutti gli effetti, della primissima riflessione sul visuale di Celati.

²²⁸ CELATI, *La libertà della narrazione*, cit., p. 26, corsivi miei.

5. La «Valpurga parodica» di *Circe*: il montaggio delle attrazioni

5.1 Il montaggio comico in Joyce

Nella parte di tesi dedicata al *setting*, Celati – con una notazione insolitamente personale per una dissertazione universitaria – si dice colpito dall'ampiezza dei dati culturali dell'*Ulisse*. Come abbiamo avuto modo di vedere in conclusione del primo capitolo, questa impressione permane anche ai tempi della traduzione – focalizzata, però, sull'ampiezza del lessico joyciano. La tecnica con cui Joyce distribuisce i suoi riferimenti culturali, secondo Celati, è proprio il montaggio. Va precisato subito che il montaggio cui fa riferimento non è quello di cui Benjamin parlava a proposito di *Berlin Alexanderplatz*. Le differenze sono di diverso grado, e d'altronde segnalano la profonda diversità tra *l'Ulisse* e il libro di Döblin. Innanzitutto, il montaggio del romanzo tedesco notato da Benjamin non ha a che fare con la visualità: è, piuttosto, un'omologia formale tra il concetto di montaggio cinematografico e i criteri di disposizione del materiale linguistico all'interno del testo. In effetti, il confronto con Joyce, evocato da Benjamin stesso, ha luogo su basi linguistiche:

Ora è vero che raramente onde così alte di eventi e reazioni hanno messo alla prova la pazienza del lettore, che mai come ora gli spruzzi del linguaggio realmente parlato lo avevano bagnato fino al midollo. Ma non era necessario usare a questo proposito termini tecnici, parlare di *dialogue intérieur* o richiamarsi a Joyce²²⁹.

Come abbiamo letto poche pagine fa, il montaggio di Döblin (ma anche il montaggio dei *Passages*) riguarda il «documento», prende forza dagli scarti; l'analogia col cinema è debole proprio perché è in questo libro che il montaggio diviene, secondo Benjamin, «strumento dell'epica»²³⁰. C'è però un aggancio che ci permette di tornare su Joyce. Benjamin, infatti, scrive:

²²⁹ BENJAMIN, *Crisi del romanzo*, cit., p. 161.

²³⁰ Ibid.

Che cosa fa Franz Biberkopf perché lo si investa con un'automobile, in modo che perda un braccio? E perché gli si porta via e gli si uccide l'amica? La risposta si trova già nella seconda pagina del libro: «Perché dalla vita pretende di più che un pezzo di pane». In questo caso non si tratta di ricchi cibi, di denaro o di donne, ma di molto peggio. Ciò che vuole la sua grande bocca è qualcosa di informe. È divorato dalla fame del destino, questa è la realtà. Quest'uomo non può fare a meno di chiamare continuamente il diavolo; non c'è da stupirsi se il diavolo viene continuamente e vuole portarselo via. Come questa fame di destino sia placata, placata per la vita, e come ceda il posto alla sobrietà che si accontenta del pezzo di pane, come il briccone diventi saggio, è appunto lo sviluppo della vicenda. Alla fine Franz Biberkopf non ha più destino, e cioè ha imparato a vivere²³¹.

La scelta di porre l'attenzione su questo passo dello scritto di Benjamin non è dettata solo dalla triade «ricchi cibi, denaro e donne», che a ben vedere si relaziona con alcuni degli episodi più famosi dell'*Ulisse*. Il punto del discorso – ciò che davvero apparenta il romanzo joyciano e *Berlin Alexanderplatz* – è la dissoluzione del destino individuale, che diventa di fatto immagine del rapporto fra il piano mitico e il piano romanzesco. Per capire meglio, occorre tornare alla tesi di Celati. Rifiutando l'interpretazione psicologica dell'*Ulisse*²³², Celati ritiene che i personaggi del romanzo di Joyce siano leggibili come «insiemi linguistici»: Bloom, in questo senso, viene immediatamente calato in una realtà linguistica che non serve a denotarlo come personaggio. L'insieme linguistico corrispondente a Bloom è dunque organizzato secondo una doppia serie di segni: la prima riguarda la quotidianità della vita di Bloom; la seconda, più sfuggente, è definita da Celati «serie evasiva». Si tratta, cioè, della serie di segni che allude a un piano ulteriore di interpretazione della vicenda messa in scena nell'*Ulisse*. La prima serie tende a sovrapporsi alla seconda, ma quest'ultima si rivela come non totalmente identificabile: si rovescia così il rapporto allegorico, ed è la dimensione mitica della vicenda che finisce per spiegare quella quotidiana. Non è difficile notare come le posizioni di Celati a riguardo non siano lontane dal «metodo mitico» con cui Eliot interpretava l'*Ulisse*. Ciò che cambia, però, è proprio l'assenza d'un destino: se nel mito e nell'epica, per usare le parole di Calvino, «l'eroe non può arrivare che là, nel punto che le stelle hanno fissato per lui»²³³, qui,

²³¹ Ivi, p. 163.

²³² Posizione ribadita, come abbiamo visto, in *Salvazione e silenzio dei significati*.

²³³ ITALO CALVINO, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Mondadori, Milano 2002, p. 61.

secondo Celati, Bloom è travolto dal «mare dell'oggettività»²³⁴: questo accomunerebbe l'*Ulisse* alle narrazioni dell'assurdo di Kafka e Beckett.

Ora, la critica celatiana, soprattutto quella che si è occupata della parte di carriera degli anni Settanta, ha spesso insistito sulla dimensione linguistica dei romanzi di Celati, e sul valore degli idioletti, delle parlate, dei gerghi nella sua lingua carnevalesca²³⁵; l'idea di trattare i personaggi ulissiani non su basi psicologiche ma come insiemi linguistici colpisce quindi per la precocità della chiarezza concettuale di Celati, che però – come ha spesso testimoniato nelle interviste – era fortemente interessato fin da giovane alla linguistica. Quello che vorrei ulteriormente sottolineare è appunto il nesso tra il rifiuto della psicologia e il ritmo. Infatti, nella parte di tesi dedicata al setting da cui abbiamo preso le mosse in questa analisi, Celati argomenta che vi siano in letteratura due tipi di setting, ovvero due ambientazioni: la prima, di impostazione realistica, si «fissa» (*sic*) in una lunga sequenza spaziotemporale, di ispirazione teatrale; la seconda, in cui ricadrebbe Joyce, costruisce l'ambientazione per allusioni e analogie, puntando molto più esplicitamente sul ritmo delle immagini proposte. Ad esempio, «gli ambienti dublinesi [...]», scrive Celati, «sono sempre presentati sotto un aspetto metaforico». E dunque, cosa imprime il «ritmo» della rappresentazione al romanzo? La risposta, si sarà capito, è il montaggio.

Il legame tra Joyce e il mezzo cinematografico è noto. Uno dei primi critici dell'opera joyciana, Harry Levin, in un saggio introduttivo sull'autore²³⁶ paragonava la mente di Bloom a un film, con riferimento diretto al montaggio: la pellicola mentale del protagonista è un film «that has been ingeniously cut and carefully edited to emphasize the close-ups and fade-outs of flickering emotions, the angle of observations, and the flashbacks of reminiscence»²³⁷. Fra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, con curiosa coincidenza temporale con gli esordi di Celati, la connessione fra Joyce e il montaggio cinematografico si chiarisce ulteriormente: Robert Richardson, nel suo pionieristico *Literature and Film*²³⁸, individua proprio nell'autore irlandese il «great master» della trasposizione letteraria della tecnica del

²³⁴ La citazione, nuovamente calviniana, è un originale celatiano.

²³⁵ Oltre agli studi, ormai classici in ambito celatiano, sugli effetti comici di GUIDO ALMANZI (*La ragion comica*, Feltrinelli, Milano 1986) e ANDREA CORTELLESA (*Gianni Celati: Frammenti di un discorso sul comico*, in ID., *Libri segreti*, cit.), sono da segnalare anche NUNZIA PALMIERI, PIA SCHWARZ LAUSTEN (a cura di), *Il comico come strategia in Gianni Celati & Co.*, atti del convegno di Copenaghen dedicato a G. Celati e E. Cavazzoni, «Nuova Prosa», 59 (2012) e GIACOMO MICHELETTI, *Celati '70. Regressione, fabulazione, maschere del sottosuolo*, Franco Cesati Editore, Firenze 2021.

²³⁶ HARRY LEVIN, *James Joyce. A Critical Introduction*, Faber & Faber, Londra 1943.

²³⁷ Ivi, p. 44.

²³⁸ ROBERT RICHARDSON, *Literature and Film*, Indiana University Press, Bloomington-Londra 1969.

montaggio²³⁹. Edward Murray in *Cinematic Imagination* del 1972²⁴⁰ e Alan Spiegel in *Fiction and the Camera Eye* del 1976²⁴¹ sostengono ulteriormente l'evidente rapporto fra Joyce e il cinema. In particolare, Murray lo elegge ad apripista degli scrittori che, nel corso del ventesimo secolo, hanno provato a instaurare un dialogo con la settima arte; a lui si può aggiungere Ruth Perlmutter, che in un saggio su rivista parla di «compenetrazione» tra la forma letteraria e quella cinematografica in Joyce²⁴², mentre Keith Cohen, in *Film & Fiction*²⁴³, cita la tecnica del montaggio dell'episodio ulissiano di *Wandering Rocks*²⁴⁴. Negli anni Ottanta, l'aggiornamento della biografia joyciana di Richard Ellmann, con la rievocazione dell'incontro fra lo scrittore e Sergej Ėjzenštejn a Parigi nel 1929 – e la seguente discussione circa la possibilità di trasporre l'*Ulisse* al cinema – dà probabilmente un nuovo impulso agli studi su Joyce e il cinema, ma se gli scritti citati finora avevano indicato un rapporto tra il montaggio e il flusso di coscienza, saggi come «*Roll away, roll away the reel world*» di Austin Briggs²⁴⁵ e *Joycean Frames* di Thomas Burkdall²⁴⁶ sottolineano invece l'interesse di Joyce verso il cinema delle origini, il quale a sua volta costituisce un punto di riferimento per Ėjzenštejn e – molti anni dopo – per Celati.

5.2 Slapstick, attrazione, cinema delle origini

Discutendo della tecnica del montaggio, i due nomi che sono apparsi finora – Ėjzenštejn e Vertov – rappresentano, in verità, due posizioni inconciliabili. Lo si deduce molto bene dai loro manifesti teorici, pubblicati su «LEF», la rivista del Fronte di Sinistra delle Arti, nel 1922: ci si riferisce ai celeberrimi *I «Kinoki». Un rivolgimento e Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*. Il primo, di Vertov, è scritto come se a parlare fosse il «cine-occhio», ossia la cinepresa, che offre i suoi servigi al più debole occhio umano. Lo scritto contiene una

²³⁹ Ivi, p. 42.

²⁴⁰ EDWARD MURRAY, *Cinematic Imagination. Writers and the Motion Picture*, Frederick Ungar, New York 1972.

²⁴¹ ALAN SPIEGEL, *Fiction and the Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1976.

²⁴² RUTH PERLMUTTER, *James Joyce and Cinema*, in «Boundary», vol. 6, n. 2 (1978), p. 483.

²⁴³ KEITH COHEN, *Film & Fiction. The Dynamics of Exchange*, Yale University Press, New Haven-Londra, 1979.

²⁴⁴ Ivi, p. 2.

²⁴⁵ AUSTIN BRIGGS, «*Roll away, roll away the reel world*». *Circe and Cinema*, in MORRIS BEJA, SHARI BENSTOCK (a cura di), *Coping with Joyce. Essays from the Copenhagen Symposium*, Ohio University Press, Columbus 1989, pp. 145-156.

²⁴⁶ THOMAS BURKDALL, *Joycean Frames. Film and the Fiction of James Joyce*, Routledge, New York 2001, pp. 68-70.

proposta artistica che punta ad assegnare al cinema una funzione conoscitiva basata chiaramente sull'uso del montaggio:

Io sono il cine-occhio. Io sono il costruttore. [...] Combinando tra loro le riprese delle pareti e dei dettagli sono riuscito a disporle nell'ordine che ti piace e a costruire con precisione, basandomi sugli intervalli, una cine-frase che è, appunto, questa camera [...] La mia vita è diretta verso la creazione di una nuova percezione del mondo. Così io decifro in modo nuovo un mondo che vi è già conosciuto²⁴⁷.

Come ha ricostruito uno dei migliori studiosi di Èjzenštejn, il già citato Antonio Somaini, il manifesto di Vertov scatenerà un aspro dibattito fra i due cineasti che finirà per coinvolgere l'intera scena culturale sovietica²⁴⁸. In particolare, il regista della *Corazzata Potëmkin* criticherà duramente la teoria del «cine-occhio», contrapponendole la deformazione del «cine-pugno»:

Il “cine-occhio” non è solo il simbolo di un modo di vedere, ma anche di un modo di contemplare. Ma noi non dobbiamo contemplare, dobbiamo fare. Non abbiamo bisogno di un “cine-occhio”, ma di un “cine-pugno”. Il cinema sovietico deve penetrare nei crani! [...] Penetrare nei crani con un “cine-pugno”, penetrarci fino alla vittoria finale, e adesso, di fronte al pericolo che lo spirito quotidiano e piccolo-borghese contamina la rivoluzione, spaccare, penetrare nei crani più che mai! Largo al cine-pugno²⁴⁹!

Al di là dei riferimenti all'uso politico e propagandistico del cinema, la base della critica di Èjzenštejn è proprio il rapporto che il cinema di Vertov intratterrebbe con il pubblico:

²⁴⁷ DZIGA VERTOV, *I «Kinoki»*. *Un rivolgimento*, in ID., *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, a cura di Pietro Montani, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1975, pp. 33-44, p. 40.

²⁴⁸ «Da questa polemica aspra, innescata dal confronto tra il Kinoglaz e Sciopero, emerge in tutta evidenza l'incompatibilità tra la posizione di Vertov e quella di Èjzenštejn. Quelle che si andavano delineando erano due concezioni profondamente diverse del cinema e della sua funzione sociale, e gli scritti e le opere successive dei due registi non avrebbero fatto altro che accentuare il divario già profondissimo, coinvolgendo peraltro nella polemica tutta una serie di protagonisti della scena intellettuale sovietica degli anni '20 tra cui Boris Arvatov e Viktor Šklovskij» (ANTONIO SOMAINI, *Èjzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011, p. 33).

²⁴⁹ SERGEJ MICHAJLOVIČ ÈJZENŠTEJN, *Un approccio materialistico alla forma cinematografica*, in PAOLO BERTETTO (a cura di), *Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni Venti in URSS. Èjzenštejn FEKS Vertov*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 140.

il «cine-occhio» di Vertov non era per Ėjzenštejn altro che una forma d'arte sterile, puramente contemplativa e politicamente inaccettabile: una forma di «impressionismo primitivo», che «attraverso il montaggio, operato senza calcolare gli effetti, di frammenti di vita autentica», finiva per dar vita a «un quadro *pointilliste*», con cui Vertov prendeva «dal mondo che lo circonda ciò che lo impressiona e non ciò che potrebbe servire a lui stesso per impressionare lo spettatore, e quindi incidere profondamente sulla sua psiche»²⁵⁰.

L'«impressionismo primitivo» di cui parla Ėjzenštejn a proposito di Vertov è applicabile, almeno in parte, alla ricerca di Celati, specialmente quella di ambito cinematografico. Come ha scritto Gabriele Gimmelli,

L'approccio “regressivo” di Celati è senz'altro più vicino a quello che Tom Gunning ha definito “cinema delle attrazioni”: un'espressione di matrice ejzensteiniana con cui lo studioso statunitense ha inteso restituire quella particolare capacità del cinema primitivo di produrre meraviglia nello spettatore attraverso la semplice riproduzione del movimento, in un'ottica perlopiù mostrativa e non narrativa – tipica, lo abbiamo visto, degli spettacoli di vaudeville o del circo. Questa componente attrazionale sarebbe sopravvissuta solo in minima parte nel cinema istituzionale, all'interno dei criteri rigorosamente codificati dai generi classici: fra questi, il musical e quella slapstick comedy tanto amata da Celati. [Nel cinema di Celati, *ndr*] abbiamo insomma a che fare con la ricerca di un'estetica primitivista, nel solco già tracciato dai registi d'avanguardia (primo fra tutti Dziga Vertov), nel quale gli elementi espressivi del cinema primitivo vengono recuperati in chiave d'opposizione²⁵¹.

Il fatto che Gimmelli citi in poche righe due registi che, come abbiamo visto, erano in realtà in aspro contrasto l'uno con l'altro è una prova, più che di incoerenza, dell'evoluzione del pensiero celatiano sul visuale. In effetti, in Celati coesistono entrambi gli aspetti sottesi alle concezioni dei due registi. Il «montaggio delle attrazioni» di Ėjzenštejn si ricollega, infatti, al

²⁵⁰ SOMAINI, *Ėjzenštejn*, cit., p. 33.

²⁵¹ GIMMELLI, *Un cineasta delle riserve*, cit., pp. 37-8.

vaudeville, al music-hall, al cinema comico muto delle origini: antiche passioni di Celati, su cui non c'è alcun bisogno di soffermarsi ulteriormente. La «quotidianità» di Vertov, invece, risponde all'altra 'esigenza' visiva di Celati, quella dell'«incontro», come dichiara lui stesso:

Un incontro vuol dire mettersi allo scoperto, nella nuda esperienza di quello che non so e verso cui mi lancio. L'incontro con i luoghi è sempre l'imprevedibile che ci attira verso qualcosa che non sappiamo, a cui non possiamo dare un nome. Ed è il privilegio del documentario, che è tanto più appassionante quanto più ti porta verso il puro accadere, nell'imprevisto delle percezioni. E questo è un modo per mettere in gioco ciò che nessuno guarda e per produrre nuove visioni²⁵².

Cosa giustifica la compresenza di questi due aspetti, a prima vista contraddittori o quanto meno di difficile conciliazione? L'atteggiamento che abbiamo evidenziato altrove: la partecipazione emotiva alla visione. Ancora con Gimmelli, e sulla scorta di Belpoliti, la risposta sta nel «tentativo di Celati [...] di andare *oltre* la letteratura: vuoi attraverso il recupero di tradizioni narrative arcaiche o marginali (il *romance*, il linguaggio dei folli o dei bambini), vuoi cercando ispirazione nelle forme d'intrattenimento basso come il teatro di strada, la *slapstick comedy* e il fumetto»²⁵³. Ciò che lega tutte queste forme è una sorta di incantamento, di perenne partecipazione emotiva a ciò che ci sta attorno: l'abolizione, in breve, della separazione tra io e mondo.

Avviamoci alla conclusione del capitolo giustapponendo alcuni passaggi critici su Celati e Joyce. Esaminando il «montaggio delle attrazioni» messo in scena da Joyce in *Circe*, Marco Camerani scrive:

la modalità figurativa e visiva (la successione di attrazioni sia sceniche che “magiche”), benché finalizzata a un preminente intento ludico, è spesso predisposta e organizzata da Joyce per rendere determinati significati con il massimo impatto sullo spettatore (e anche su Bloom). Se negli altri episodi del romanzo i pensieri, le parole, i gesti suggeriscono al lettore una certa immagine di un personaggio, in *Circe* essa prende spesso vita da

²⁵² GIANNI CELATI, *Il disponibile quotidiano*, in NUNZIA PALMIERI (a cura di), *Documentari imprevedibili come sogni. Il cinema di Gianni Celati*, Fandango libri, Roma 2011, pp. 7-8.

²⁵³ GIMMELLI, *Un cineasta delle riserve*, cit., p. 31.

giustapposizioni figurative e visive a vari livelli, con la riproposizione di elementi o personaggi che, presenti in altri punti del romanzo, sono qui montati sequenzialmente per un fine non narrativo: [...] la giustapposizione sequenziale tra l'azione "reale" e quella "allucinatoria" genera un terzo significato "altro" che le investe di nuova luce. La distinzione tra "reale" e "allucinatorio" perde senso [...]. I personaggi sono in tal modo rappresentati evitando cadute univoche nel tragico o nel patetico grazie al tono comico e parodico ottenuto dalla particolare giustapposizione, spesso grottesca e inusuale, delle immagini²⁵⁴.

Nella costruzione del nostro ragionamento, questo passo si lega a uno dei pezzi per il «Sole-24 Ore» citati nel primo capitolo²⁵⁵, in cui Celati descrive *Circe* come una «visione onirica con cui forse sconta tutti i suoi desideri sordidi o fantasmatici»²⁵⁶: ancora una volta, il nesso è tra la percezione visiva e il desiderio. Non stupisce, pertanto, che la forma specifica di questo legame sia, nel caso di *Circe*, la tecnica del «montaggio delle attrazioni». Ma c'è di più: il costante riferimento visivo-cinematografico, che a suo tempo aveva già sedotto Joyce²⁵⁷, viene per così dire 'ereditato' e approfondito da Celati. Così in *Finzioni occidentali* a proposito di Beckett:

nelle opere di Beckett ci troviamo di fronte all'introduzione di meccanismi derivati da settori o generi che usualmente si considerano extraletterari. Questi generi sono la recitazione del fantasista da cabaret, il music hall e la *slapstick comedy*. In realtà poi si tratta di un settore unico, semmai con differenziazioni che attengono al suo sviluppo tecnico; e chi studierà la nascita e lo sviluppo del music hall, e il confluire dei suoi meccanismi nella *slapstick comedy*, arriverà a constatare l'emergenza di nuove forme comiche abbastanza diverse da quelle tradizionali della farsa, della commedia, della pantomima²⁵⁸.

²⁵⁴ CAMERANI, *Joyce e il cinema delle origini: Circe*, cit., pp. 81-2.

²⁵⁵ Cfr. infra, cap. I, par. 5.

²⁵⁶ CELATI, *Stephen, bardo in miseria*, cit.

²⁵⁷ Sul tema specifico del montaggio ejzensteiniano, in ambito italiano, rimando al già citato Somaini e a ILARIA ALETTO, «L'Urphänomen del cinema... fuori dai confini del cinema»: *James Joyce e Sergej Ėjzenštejn*, tesi di dottorato del XXVIII ciclo discussa presso l'Università di Roma Tre, A.A. 2016-17 (disponibile online).

²⁵⁸ CELATI, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, cit., p. 187.

Questo brano presenta diversi aspetti degni d'attenzione. Innanzitutto, denuncia una delle caratteristiche più rilevanti dell'opera di Celati e di quello che, in precedenza, abbiamo definito modernismo popolare: ovvero la commistione tra la letteratura e «meccanismi derivati da settori o generi che usualmente si considerano extraletterari». A lungo considerata un tratto specifico del postmodernismo, questa osservazione su Beckett, giustapposta a quelle su Joyce e aggiunta a quelle citate in precedenza su Döblin, rivela come in realtà questa tendenza fosse già ben presente nel modernismo, e recuperata appunto in chiave liberatoria e contestataria fra anni Sessanta e Settanta: lo stesso *Circe*, d'altra parte, è stato letto come un rovesciamento carnevalesco o una pantomima²⁵⁹. Il fatto che Celati faccia queste osservazioni così vicine e accostabili a Joyce discutendo di Beckett ci indica, inoltre, il legame che sussiste non solo fra i due autori irlandesi, ma anche la loro rilevanza nel 'canone' celatiano: come abbiamo visto, i due formano – assieme a Céline – una triade di autori modernisti da cui Celati si lascia influenzare, riprendendo motivi da ciascuno dei tre e presupponendo, nel caso di Beckett e Joyce, la loro compenetrazione. Infine, l'ultima nota da sottolineare è lo scarto che le forme comiche evidenziate da Celati rappresentano rispetto alla «farsa» e alla «commedia». Poco più avanti nel testo, spiega:

il gag-interpolazione è un procedimento tutt'altro che nuovo, per così dire emarginato dal canone dello spettacolo europeo fino all'epoca moderna o tenuto come forma di comicità inferiore senza spazio nella tradizione ufficiale. [...] La vera novità consiste nel fatto che nel music hall e nella *slapstick comedy* il gag può manifestarsi in piena libertà dalla logica drammatica, e che questa logica diventa un pretesto per infilare interpolazioni ed effetti recitativi autonomi: quindi un meccanismo secondario, di ripiego, diventa il meccanismo principale²⁶⁰.

In direzione della liberazione della narrazione dai vincoli della letteratura ufficiale, il gag-interpolazione diventa il principio compositivo: idee che, come abbiamo visto, non ritroviamo solo in Beckett, ma anche nel Joyce di *Circe*: si può sostenere insomma che il montaggio adottato da Joyce, ricalcato sul cinema delle origini, serve a liberare la narrazione ulissiana dal

²⁵⁹ Cfr. ZACK BOWEN, «*Circe*» as a pantomime, in CLIVE HART et alii (a cura di), *Images of Joyce*, volume II, Oxford University Press, Oxford 1998, pp. 484-490; ANDREW GIBSON, *Joyce's revenge: History, Politics, and Aesthetics in «Ulysses»*, Oxford University Press, Oxford 2002.

²⁶⁰ CELATI, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, cit., p. 188.

vincolo della trama, esattamente come il gag-interpolazione di Beckett individuato da Celati serve a capovolgere il rapporto tra meccanismi «secondari» e «principali». Diventa così chiaro che il montaggio cui si riferisce Celati nella tesi, e di cui si parla a proposito del cinema sovietico d'avanguardia e che Joyce utilizza nell'*Ulisse*, non è un termine che serve a indicare l'intreccio, ma si tratta di una giustapposizione di elementi costruita su criteri visuali. La differenza tra Beckett e Joyce, semmai, cade nel senso dell'operazione, più che nella sua qualità. Con una bella immagine di Luigi Weber, potremmo dire:

Si immagini una deflagrazione cosmica: dal punto esplosivo, i frammenti vengono proiettati su infinite direttrici centrifughe, fino a sottrarsi a ogni rapporto di dipendenza con l'originale nucleo, e perdersi in un'erranza interminabile. Se la frase di Joyce è «esplosa», quella di Beckett è piuttosto «errabonda», proprio come vagabondi e smemorati sono i suoi personaggi²⁶¹.

E vagabondi e smemorati (e lunatici, e perdigiorno, e strampalati) sono anche i personaggi di Celati²⁶². Le loro avventure seguono, fra le altre influenze, un impianto cinematografico:

mi sembra che [...] *La banda dei sospiri*, dal canto suo, tematizzi in maniera diretta, cospicua, impareggiabile, un universo cinematografico di riferimento, consentendo che il narratore osservi il proprio passato e al contempo, per lampi, quasi a commentare le singole scene, guardi finalmente in macchina, esibendosi integralmente di fronte al lettore [...]²⁶³.

Le parole di Iacoli appena riportate intendono riposizionare *La banda dei sospiri* nel dibattito critico su Celati, dando a questo libro il ruolo di «centro di irradiazione tematica» degli anni Settanta di Celati a livello narrativo (laddove, è bene ribadirlo, sul versante saggistico tale compito è svolto da *Finzioni occidentali*). È una proposta che, alla luce di quanto esposto sin qui, sento di accogliere, soprattutto perché una delle motivazioni alla sua base è «la [...]

²⁶¹ WEBER, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 14.

²⁶² Cfr. EPIFANIO AJELLO, *Elogio del personaggio strambo. Per Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni*, in «Studi novecenteschi», vol. 38, n. 81 (gennaio-giugno 2011), pp. 185-198.

²⁶³ IACOLI, *La dignità di un mondo buffo*, cit., pp. 66-7.

percezione, nella lettura, del testo strutturato secondo gli schemi del cinema muto delle comiche, nel quale ancora agiscono residui della visione pluripuntuale, composta di quadri aggregati per giustapposizione, che contraddistingueva il cinema delle origini»²⁶⁴: le avventure del ragazzino Garibaldi sono, cioè, ‘montate’ allo stesso modo delle immagini di *Circe*: «da una prospettiva metatestuale lo spettatore Bloom assiste allo spettacolo, o al film, che si trova davanti nel quartiere dei bordelli, e ne è a tal punto “coinvolto” da entrarne comicamente a far parte e recitare con le altre comparse, divenendo così un’attrazione tra le attrazioni»²⁶⁵. Analogamente, nella *Banda dei sospiri*, «gli stessi argini difensivi eretti da Garibaldi tra la fascinosa evasione cinematografica e le asprezze della vita familiare venivano continuamente travalicati»²⁶⁶. Tutto ciò avviene sempre sulla base del desiderio, spesso di natura sessuale: il montaggio delle attrazioni di *Circe* – con i continui travestimenti e travisamenti di Bloom – è richiamato dall’estetica della «disgregazione» seguita da Celati in *Comiche* e *Le avventure di Guizzardi*²⁶⁷. D’altronde, come a suo tempo aveva notato Christian Metz, è la sala cinematografica stessa a costituire un luogo mitopoietico, in cui la realtà lascia il posto alla visione²⁶⁸: desiderante, aggiungerebbe Celati.

5.3 Un caso particolare: il *topos* della fuga del protagonista

Concludo con una piccola notazione di lettura, un breve esempio che ha l’obiettivo di indicare delle possibili consonanze comico-visive tra Joyce e Celati, e anche le debite differenze. Una coppia tematica che ritroviamo sia in *Circe*, sia nella narrativa celatiana è quella costituita dalla fuga e dal conseguente inseguimento. Si tratta di un espediente narrativo che Celati adotta abbondantemente nella sua narrativa degli anni Settanta, con intenti dichiaratamente comici: esattamente gli stessi di Joyce. A un certo punto dell’episodio dell’*Ulisse* di cui parliamo, Stephen fugge dal bordello di Bella Cohen, perché ha rotto un lampadario dopo aver avuto la visione del cadavere di sua madre. Bloom lo segue; la coppia – che si costituisce in

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ CAMERANI, *Joyce e il cinema delle origini: Circe*, cit., p. 85.

²⁶⁶ IACOLI, *La dignità di un mondo buffo*, cit., p. 72. Ma anche in *Comiche* troviamo lo stesso procedimento: «Al cinematografo stavo seduto nel mio posto e assistevo alla proiezione d’uno spettacolo dove si parla anche di me nei panni di Aloysio y Otero» (CELATI, *Comiche*, in *Romanzi, cronache e racconti*, cit., p. 66).

²⁶⁷ «Il vortice narrativo che caratterizza *Comiche* coinvolge l’enfaticizzazione degli effetti comici già sfruttati abilmente da Joyce e Beckett [...] e la disgregazione della forma narrativa, scomposta in rivoli, in accesi frammenti di un’ipotetica azione cinematografica in corso» (ivi, p. 48).

²⁶⁸ Cfr. CHRISTIAN METZ, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 1997.

questo senso come comica, o, per citare appunto Celati, si configura come un «doppio parodico» – viene inseguita da una folla di personaggi reali e immaginari:

ZOE (*sulla soglia*) Là c'è baruffa.

BLOOM Cosa? Dove? (*Butta uno scellino sul tavolo e fila via*) Questo è per il coso ammaccato. Dove? Ho bisogno d'aria di montagna.

(Corre fino al vestibolo. È il punto dove stanno le ragazze. Florry lo segue, versando acqua dal bicchiere scossonato. Sulla soglia tutte le puttane fanno mucchio, parlando a ruota libera, indicando a destra dove la nebbia s'è diradata. Da sinistra arriva sferragliando una carrozza, che rallenta davanti alla casa. Bloom, sulla soglia, alluzza Corny Kelleher che scende dalla vettura con due taciturni libidinosi mecchi. Volta la faccia. Dall'interno Bella grida alle sue scarmone di far svelte. Quelle attaccano con sbaciuZZi mollimolli leccalecca e yam yam ai clienti. Corny Kelleher risponde alle sguanguere con ghigni spettrali da lercio che fa spavento. I due mecchi taciturni libidinosi si voltano a pagare il brumista. Zoe e Kitty continuano a slumare sulla destra laggiù. Bloom svelto passa tra loro, tirandosi sugli occhi il cappuccio da califfò assieme al poncho, e sguilla per gli scalini con faccia voltata. Incognito, Harun al-Rashid fila via pfftt dietro le spalle dei due mecchi in libidine, e si affretta giù lungo il canello col passo lesto d'un pardo che lascia una pista dietro di sé, buste strappate inzuppate nell'anice. Il bastone di frassino batte il suo passo. Una muta di veltri guidati da Hornblower del Trinity College, che impugna una frusta, e porta berretto da battitore e vecchie brache grigie, segue da lungi, trova la pista, avanza abbaiano e stronfiando su falsa traccia dispersa, tutti con lingua fuori, mordendogli i calcagni, saltandosi alla coda. E cammina, corre, va a zigzag, galoppa, con orecchie appiattite. È bersagliato da ghiaia, torsoli di cavolo, scatole di biscotti, uova, patate, merluzzi marci, ciabatte da donna. Dietro di lui, appena adocchiato, la muta parte a zigzag e galoppa in forsennato inseguimento: le guardie notturne 65 C e 66 C, John Henry Menton, Wisdom Hely, V. B. Dillon, il consigliere Nannetti, Alexander Keyes, Larry O'Rourke, Joe Cuffe, Mrs O'Dowd, Burke il piscione, l'Innominato, Mrs Riordan, il Cittadino con il suo Garryowen, Queltiziocomesichiamas?, Facciastramba, Quelchesomiglia, Mipardiconoscerlo, Quelloconcuì, Chris Callinan, Sir Charles Cameron, Benjamin Dollard, Lenehan, Bartell d'Arcy, Joe Hynes, Red Murray, il direttore Brayden, T. M. Healy, il signor giudice Fitzgibbon, John Howard Parnell, il reverendo Salmon in Scatola, il professor Joly, Mrs Breen, Denis Breen, Theodore Purefoy, Mina Purefoy, l'impiegata alla posta di Westland Row, C. P. M'Coy, l'amico di Lyons, Holohan lo zoppino, l'uomo della strada, l'altro uomo della strada, il

ragazzo che gioca a calcio, il conducente col naso schiacciato, una ricca signora protestante, Davy Byrne, Mrs Ellen M'Guinness, Mrs Joe Gallaher, George Lidwell, Jimmy Henry coi suoi calli, il sovrintendente Laracy, padre Cowley, Crofton dell'ufficio imposte, Dan Dawson, il chirurgo dentista Bloom con le pinze in mano, Mrs Bob Doran, Mrs Kennefick, Mrs Wyse Nolan, John Wyse Nolan, labellasignoracheluisièstrofinatocontroilgrossopòdiceneltramdiClonkea, il libraio di Dolcezze del peccato, Miss Duperbacsifacciadapart, Mesdames Gerald e Stanislaus Moran di Roebuck, il direttore dei magazzini Drimmie, Wetherup, il colonnello Hayes, Mastiansky, Citron, Penrose, Aaron Figatner, Moses Herzog, Michael E. Geraghty, l'ispettore Troy, Mrs Galbraith, la guardia all'angolo di Eccles Street, il vecchio dottor Brady con lo stetoscopio, l'uomo del mistero sulla spiaggia, un cane retriever, Mrs Miriam Dandrade e tutti i suoi amanti).

LA MUTA (*chiappalochiappalocorricorri*) È Bloom! Ehi, Bloom, fermo lì! Fermobloom! Fermoladro! Ehi, ehi! Fermatelo all'angolo!

(*All'angolo di Beaver Street, sotto l'impalcatura, Bloom ansimante si ferma sull'orlo del gruppo fracassone in litigio, molti che non sanno un cavolo senton ih! oh! e si sgolano e scozzano intorno a machiladetto tuttichesbraitanoinsieme*)²⁶⁹.

Il brano riportato è molto lungo, ma offre ottimi spunti per il confronto che intendo operare. Innanzitutto, è chiaramente diviso a metà dai due punti esclamativi che segnano l'inizio dell'elencazione dei personaggi che si lanciano all'inseguimento di Bloom. La prima metà è segnatamente comica: Bloom approfitta della presenza dei due «mecchi» per provare a fuggire, travestendosi da improbabile «califfo». Una figura riconducibile all'universo delle moderne istituzioni autoritarie, ossia Hornblower, che altrove nel testo (episodi di *Lotus Eaters* e *Wandering Rocks*) apprendiamo essere il custode del Trinity College, guida il gruppo: la sua presenza è evidentemente parodica. La scena si affolla così di personaggi, che riempiono di fatto tutto lo spazio immaginato/proiettato: un *escamotage* tipico del cinema muto delle origini, che interrompeva così la linearità della narrazione per mostrare un affastellamento di corpi. Come nota sempre Camerani, il pubblico era «interessato al movimento in sé e all'impatto visivo di corpi che, vari tra loro per età, abbigliamento e fisionomia, venivano

²⁶⁹ JOYCE, *Ulisse*, cit., pp. 729-731.

sottoposti a ogni tipo di stimolo»²⁷⁰. Joyce ripropone lo stesso espediente, ma la presenza di nomi paradossali e impossibili, assieme a invenzioni linguistiche che strizzano l'occhio al *nonsense*, rende la scena chiaramente comica, oltre che marcata in senso eminentemente linguistico. Il tutto, in questa versione, è ulteriormente arricchito dalle scelte lessicali 'padane' della traduzione di Celati, che caratterizzano soprattutto la prima parte del brano riportato e che svolgono la funzione di mettere in correlazione l'ipotesto cinematografico con quello delle antiche farse medievali, legate alla lingua volgare²⁷¹, secondo la genealogia in cui Celati inserisce l'*Ulisse*.

Con una fuga si conclude anche *Comiche*, il primo romanzo di Celati. Nel finale leggiamo:

Allora dicevo soltanto finalmente partito: - addio addio. Poi la mia voce sommersa dagli urli dei biancati non salutavo più. Accorrevano dalla casa: ehi quello scappa. E: - piglialo piglialo. Oppure: -bianchiamogli anche a lui la faccia. Altri: - è stato Aloysio a cominciare. Quasi ci colpissi io. Alcuni: - non è giusto mi voglio rifare. Continuava il Fantini calmo: hai sparato? Hai diffuso? Via il pizzo. Poi: - zac. Indi una voce tra le molte richiamava in supplica: professore il pacco. Era Bergamini traballante in giardino con pacco del Barbieri tra le braccia. Insorgeva il Barbieri così sentendo: - professore professore torni indietro. Al che acceleravo presto e adesso non li udivo più. Ma quegli altri ancora: - dàì taglia sbianca annaffia. Dàì che lo facciamo secco. Questa te la pigli davvero. To' bello così impari. Non ci scappi. Gradisci? Ricambio. Io vi caroso tutti. Un'altra gliene faremo. Aspetta e vedrai. Se lo prendo. Stai fresco tu. Vuoi l'acqua? Non ti va? Ricominciamo. Me lo voglio proprio arrotare. E simili²⁷².

L'episodio, decisamente più breve di quello joyciano, utilizza lo stesso dispositivo visuale – la fuga, il conseguente affastellamento di personaggi – ma raddoppiando la sensazione di

²⁷⁰ CAMERANI, *Joyce e il cinema delle origini*, cit., p. 65. Riporto anche una citazione di Gaudreault tratta da Camerani: «Le attrazioni abbondano e si moltiplicano nei film a inseguimento, che mettono in sequenza diversi piani utilizzati generalmente per mostrare molto più del solo passaggio dei protagonisti implicati nella corsa. Quasi tutti i piani servono infatti a mostrare avvenimenti sempre più spettacolari. Anche quando non si tratta dello scompiglio provocato, in un mercato all'aperto, dal passaggio intempestivo di una carrozza trainata da cavalli imbizzarriti, il piano ci fa assistere all'inciampare reiterato di tutti gli inseguitori su un ostacolo che non si riesce mai a schivare» (*ibid.*).

²⁷¹ Che le farse fossero recitate per lo più in volgare è dato pacifico, così come è stato ampiamente dimostrato il ruolo delle farse nello sviluppo del teatro comico moderno. Sul nesso tra la farsa e la nascita del romanzo, vedi invece LAKIS PROGUIDIS, *I misteri del romanzo. Da Kundera a Rabelais*, a cura di Simona Carretta, Mimesis, Milano 2021.

²⁷² CELATI, *Comiche*, cit., pp. 126-7.

onnipresenza degli inseguitori con i riferimenti alle loro voci, che sono il *leitmotiv* comico dell'intero romanzo. Se la fuga di Bloom si arresta perché lui decide di provare a difendersi, quella di Otero Aloysio si risolve in un volo paradossale a bordo di un ciclomotore, in cui perde i fogli dello stesso diario che si è appena letto. Ma entrambi i passi, mettendo in scena la fuga e convocando un gran numero di personaggi in questo espediente, richiamano il concetto di occupazione dello spazio che Celati ha espresso nel *Corpo comico nello spazio*: «È l'utopia d'una condizione elementare in cui non c'è posto né per idee né per sentimenti, e l'unica tendenza è quella di toccare, brancare, strappare, invadere lo spazio»²⁷³. La differenza che sussiste non è dunque tanto a livello formale, data la somiglianza fra i due procedimenti, ma si gioca sull'intenzione alla base dei due passaggi. Infatti, il catalogo dei nomi joyiciano è ricco di riferimenti ad altri momenti del romanzo, oltre che al passato di Bloom, coerentemente con l'impianto 'accusatorio' dell'intero episodio di *Circe*. E sebbene questo impianto sia stato ricalcato da Celati anche per *Comiche* e *Guizzardi*, in cui ci si imbatte spesso in finti processi alle intenzioni dei due protagonisti, nel caso dei romanzi degli anni Settanta il procedimento comico regge l'intero libro, e non è – come nell'*Ulisse* – una risorsa stilistica fra le altre. «Niente mi interessa come la bagarre», diceva Celati a Calvino, come abbiamo visto poche pagine fa: una dichiarazione d'intenti buona tanto per *Comiche* quanto per *Circe*. Eppure, c'è dell'altro. Così prosegue più avanti:

Con queste premesse mi sembrava poi di avere fatto un'altra cosa: un parlare fatto tutto di «voci» arcane che ti vengono nell'orecchio tuo malgrado; ossessive come l'ecolalia schizofrenica, sfrenate come l'eloquio dell'indiscrezione. Allora tentavo un modo di parlare che non potesse essere seguito come successione sintattica ma come successione di echi; sì che il lettore lo segua (escludendo appunto la punteggiatura regolare dello scritto) come segue al cinema il passaggio di sequenze. Il parlato vero credo sia uno spettacolo in sé perché ti riporta alla recitazione per forza (se vuoi leggerlo), quindi a una maschera, quindi ad un individuo parlante su una scena, e muoventesi su una scena con gesti adeguati²⁷⁴.

²⁷³ CELATI, *Il corpo comico nello spazio*, cit., p. 22.

²⁷⁴ CELATI, *Caro Calvino non sono d'accordo*, cit.

Se l'elemento visivo celatiano presuppone necessariamente il concetto di spazio, è evidente che l'«utopia» della sua occupazione crea un triangolo concettuale con altre due questioni: quella sonora e quella tattile-corporale. E uno dei versanti di questa triangolazione c'è già in *Circe*:

La strutturazione drammaturgica [...] non è dunque un proscenio della conoscenza, come magari accadeva nell'archetipico *Faust* di Goethe, né tanto meno si limita a far nuovamente scorrere le immagini della catena allucinatoria del sapere alla maniera della *Tentation de Saint Antoine*, ma mette in onda una vera e propria radiodrammaturgia. [...] il flusso è sempre «una voce», come avrebbe spiegato una volta per tutte il solito Beckett nella tarda *Company*, e deve giungere a qualcuno, ma «nel buio»²⁷⁵.

La questione visuale si rovescia dunque nella questione sonora: «la letteratura muore, e torna a essere un'arte del discorso, e dunque una macchina per la voce, disdegnando una volta per tutte la lettera»²⁷⁶: parole di Frasca su Joyce che suonano molto vicine a quanto ha cercato di fare, a sua volta, Celati.

²⁷⁵ FRASCA, *L'uomo con la macchina da prosa*, cit., p. 106.

²⁷⁶ Ivi, p. 107.

Terzo capitolo

*non c'è un meccanismo portante
nelle storie che ci narriamo
non rimanendo più uniti intorno a un fuoco*
(Bruno Galluccio, *Camera sul vuoto*, p. 80)

1. Celati, il *classico*: il ruolo dell'oralità nella sua canonizzazione

Nel capitolo precedente, discutendo dell'ipotetica appartenenza di Celati alla corrente del postmodernismo italiano¹, abbiamo potuto constatare che la sua è una presenza fissa e ineliminabile per i critici, anche di scuole molto differenti, i quali tendono a illuminare di volta in volta aspetti diversi della sua opera. La posizione di Celati nel canone letterario italiano, però, è ben più precaria. Nel suo recente libro «*Canonici si diventa*»², Isotta Piazza ha proposto un utile strumento di misurazione della canonizzazione degli autori, basato sul numero di schede bibliografiche raccolte nelle biblioteche italiane. Piazza suddivide le schede in due archi temporali, uno relativo al XX secolo (1900-1999), l'altro ai primi due decenni del XXI (2000-2020). Questa scelta porta gli autori di inizio Novecento ad essere chiaramente 'avvantaggiati' dal maggior tempo avuto a disposizione dalla critica per studiarli e dunque assimilarli; ma la differenza fra il numero di schede nel primo periodo e nel secondo periodo restituisce comunque una buona immagine dello sviluppo nel tempo della fortuna di ciascun autore e autrice. Complice il fatto che l'attenzione critica verso Celati è nata nell'ultima parte del secolo scorso, il divario fra le schede a lui dedicate nel 1900-1999 e nel 2000-2020 non è così ampio: 41 nel primo arco, 32 nel secondo. Ma confrontando questi numeri con quelli di altri autori e autrici suoi coevi, possiamo dedurre che l'attenzione nei suoi confronti è sempre

¹ Cfr. *infra*, cap. 2.

² ISOTTA PIAZZA, «*Canonici si diventa*». *Mediazione culturale e canonizzazione nel e del Novecento*, Raffaele Palumbo Editore, Palermo 2022.

stata piuttosto bassa ma costante³: è facile immaginare che, con gli anni, si sia formata una comunità di lettori critici di Celati, non molto ampia, ma la cui attività è continua nel tempo.

Tirando le somme del suo lavoro, Piazza nota come questa ‘misurazione’ del canone certifichi una riproduzione, a livello socio-culturale, delle dinamiche editoriali che caratterizzano le proposte commerciali delle case editrici italiane:

[c’è un] divario tra pochi autori veramente molto presenti (2 soli oltre le 2.000 occorrenze e 4 oltre le 1.000 “schede bibliografiche”) e la vasta platea di autori distanziati dai primi, secondo una logica che parrebbe riproporre (*mutatis mutandis*) quella attualmente in auge dei best seller che vendono un numero di copie sempre più alto e distanziato rispetto alle vendite medie o medio-alte. Insomma, se le logiche commerciali non hanno affatto svilito la presenza dei classici “ufficiali” nel canone “diffuso”, le strategie editoriali parrebbero tuttavia avere agito sui classici replicando quelle stesse dinamiche presenti nelle proposte più commerciali⁴.

I classici cui Piazza fa riferimento sono tutti appartenenti alla prima metà del Novecento, anche se contraddistinti da profonde differenze⁵. Autori e autrici della seconda metà del secolo faticano, con le sole eccezioni di Pasolini, Calvino ed Eco, ad acquisire lo status di classico⁶; ma in questa dinamica sembrano penalizzati gli autori che si sono sottratti alle

³ Ad esempio, due autori che hanno cominciato a scrivere negli stessi anni di Celati, e che per molti versi sono a lui simili, come Luigi Malerba e Sebastiano Vassalli, possono contare, nel periodo 1900-1999, rispettivamente 160 e 94 schede; nel periodo 2000-2020, l’attenzione verso Malerba cala vistosamente (55 schede), quella verso Vassalli invece si mantiene stabile, anzi aumenta leggermente (96 schede).

⁴ Ivi, p. 163.

⁵ I classici in questione sono: Pirandello, D’Annunzio, Pascoli, Croce, Moravia, Liala (ivi, p. 164).

⁶ Piazza distingue due tipologie di canone, il «canone “ufficiale”» e il «canone “diffuso”», una dicotomia che si genera all’inizio del XIX secolo, e la cui nascita è dovuta all’ingresso nel pubblico letterario di masse di lettori sempre più vaste: «Questo equilibrio tra tradizione e innovazione, garantito dalla Repubblica delle Lettere, entra strutturalmente in crisi con l’avvento della modernità letteraria otto e soprattutto novecentesca, quando, come già descritto, con l’ampliamento del pubblico, una parte sempre più cospicua di esso, supportata dall’industria editoriale, seleziona le opere da leggere secondo criteri e gusti diversi dai lettori specializzati, ovvero dai critici e dagli intellettuali. Accade così che a latere delle indicazioni “ufficiali” di canonizzazione, proposte dalla critica e recepite da una élite di lettori, comincia a serpeggiare anche un altro tipo di “canone” che potremmo dire “diffuso”, costituito da quella schiera di opere che godono di un largo successo di pubblico, che entrano nell’immaginario collettivo di generazioni di lettori, che a volte istituiscono con essi un robusto rapporto identitario, senza tuttavia essere considerati degni di attenzione da parte delle comunità dei lettori “qualificati”» (ivi, p. 149). È complesso cercare di ricostruire il ruolo di Celati in questo canone a doppio binario: come si è scritto, la pubblicazione fra i Meridiani è certamente un tentativo di canonizzazione ‘ufficiale’; più complicato sostenere invece una sua presenza nel canone ‘diffuso’. Il riferimento alla questione generale avanzato da Piazza, però, permette di ipotizzare per lo meno un breve periodo di tempo, corrispondente grossomodo agli anni Ottanta, in cui Celati è

dinamiche dell'industrializzazione della letteratura. In questo senso, il caso di Celati è esemplare: non è mai stato candidato ai maggiori premi letterari italiani, non ha mai scritto un vero best seller e, dagli anni Ottanta, ha addirittura abbandonato il genere principale del sistema letterario contemporaneo, vale a dire il romanzo. La pubblicazione nei Meridiani, in questo contesto, rimane un episodico tentativo di canonizzazione di Celati, autore di culto presso alcuni importanti critici italiani (si pensi a Belpoliti e Cortellessa), ma di fatto spesso tralasciato dalla maggioranza dei lettori colti. Tuttavia, questa sua posizione peculiare all'interno del panorama letterario italiano non esaurisce le sue ragioni d'essere semplicemente nel mancato successo commerciale dei suoi libri. Nel corso degli anni, Celati ha rivendicato con forza la sua posizione 'antagonista' nei confronti delle dinamiche industriali del mondo culturali. Ciò si evince chiaramente dalla sua concezione dell'oralità, che pure è uno dei tratti più tipici della letteratura degli anni Ottanta e Novanta, nonché segno distintivo dello stile di uno degli autori-simbolo della letteratura post-riflusso, spesso citato come allievo di Celati: Pier Vittorio Tondelli.

È lo stesso autore di *Altri libertini*, passando per l'Arbasino dell'*Anonimo lombardo*, a citare Celati come uno dei riferimenti del 'sound' della sua pagina, per lo meno a livello teorico, come in questo suo celebre passo saggistico e dichiarazione di poetica, *Colpo d'oppio*:

La scrittura emotiva altro non è che il "sound" del linguaggio parlato, definizione quest'ultima di un tale *Anonimo Lombardo* del 1959 che, nella sua lungimiranza geniale, già un quarto di secolo fa scriveva: «Il lavoro più giusto e più difficile che si possa fare oggi con la nostra lingua è proprio quello di inventare sulla pagina il sound del linguaggio parlato».

La scrittura emotiva è dunque sound, codice sonoro; è catena fonica; ma non è così, per esempio, la trascrizione di una registrazione al magnetofono di un qualsiasi cicaleccio. Si sente che non c'è niente di vivo, dopo. Lo sa l'Anonimo e, in teoria, lo sa pure James Baldwin, che pressappoco dice che la tecnica letteraria di un "linguaggio reale" prevede sempre l'assunto che i personaggi parlino nel libro come parlerebbero nella realtà, se ne

stato, in effetti, l'involontario maestro di una giovane generazione di autori, legati alla facoltà del Dams bolognese di fine anni Settanta o alla linea emiliana delle scritture 'semplici': «nel corso degli anni Ottanta l'effetto-Celati sembra diramarsi tanto nel «sound del linguaggio parlato» del Tondelli di *Altri libertini* (1980), come nel *Poema dei lunatici* (1987) di Ermanno Cavazzoni, che richiama la voce narrante falotica, il parlato idiosincratico, il grottesco dormiveglia lunare delle *Avventure di Guizzard* (1972)» (UGO PEROLINO, *Gli anni Ottanta allo specchio un percorso bibliografico*, in «Cahiers d'études italiennes», n. 14, 2012, pp. 289-299, p. 291).

fossero capaci; ma poi, se questo avviene (cioè se la gente parla nel romanzo come nella realtà), è proprio perché lui – Baldwin – dice: «Non sono un registratore».

Per fare chiaro comunque accettiamo questa suprema didascalia del professor Gianni Celati: «Il parlato (ci costituisce) in quanto discorso scritto che finge i modi del discorso orale o raccontato»⁷.

Se da un lato esibisce dichiaratamente l'Arbasino dell'*Anonimo lombardo* come suo modello letterario, dall'altro il pezzo si conclude con un'osservazione di Celati, che sembra dunque ricoprire il ruolo di modello teorico: è possibile ipotizzare che la citazione celatiana riportata da Tondelli provenisse da uno dei corsi seguiti da quest'ultimo al DAMS di Bologna. Comuni a entrambi gli scrittori sono, nella teorizzazione di questo tipo di oralità, le metafore musicali. Nella sua attuazione, invece, vige in entrambi una forte attenzione alla prosodia del fraseggio, che si rispecchia in una 'vitalità' del linguaggio: infine, cosa più rilevante, riecheggia nelle loro opere il grande esempio di Céline. Come ha notato Filippo La Porta scrivendo dei romanzi di Celati degli anni Settanta nella *Nuova narrativa italiana*,

Le avventure di Guizzardi, e prima ancora *Comiche* colpirono per la straordinaria vitalità linguistica, lontana dagli asfittici dottrinarismi della neoavanguardia e ispirati perlopiù a Céline [...]. Trascrizione del parlato, verbosità che erompe in una fittissima rete di monologhi e dialoghi, ripetizione esasperata, sintassi aggrovigliata, precipitosa [...], uso del gergo [...] come della lingua colta [...]. Tutto questo configura uno stile personalissimo, che (célinianamente) esalta della lingua più la funzione emotiva di quella referenziale, e che sembra impegnato a desacralizzare la Letteratura ufficiale, paludata e accademica, e a ridare piena dignità al corporale, al basso, perfino alla quotidianità più banale [...]⁸.

Questo è lo stile a cui si rifanno, sostiene ancora La Porta, «i giovani scrittori di area bolognese come Tondelli e Palandri»⁹; la differenza fra Celati e Tondelli andrebbe però individuata nella radicalità della critica sociale sottesa a queste scelte stilistiche: «Quel giudizio perentorio sul

⁷ PIER VITTORIO TONDELLI, *Colpo d'oppio*, in ID., *Opere*, a cura di Fulvio Panzeri, 2 voll., Milano, Bompiani 2000-1, pp. 779-782, a p. 780.

⁸ FILIPPO LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, nuova edizione ampliata, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 214-5.

⁹ *Ibid.*

capitalismo, pronunciato dal protagonista del *Lunario*, si ritrova già molto sfilacciato, incerto in Palandri, in Tondelli, e già sul “treno di panna” in volo verso la California non ce n’è più nessuna traccia»¹⁰. Più di recente, Olga Campofreda, nella monografia *Dalla generazione all’individuo*, ha riconosciuto l’influenza di Celati su Tondelli nella creazione di un «codice letterario»¹¹ legato alla giovinezza. Più nel dettaglio, la studiosa sostiene che Tondelli mette in pratica una serie di strategie retoriche – riprese da Celati - volte a richiamare l’attenzione del lettore, le quali rispondono appunto alla volontà di ‘umanizzare’ il pubblico, annullando «quell’identità amorfa e indifferenziata che era per Celati il lettore target dei romanzi industriali»¹². La complicità col lettore, nel caso di Tondelli ma anche del Celati del *Lunario*, si costituisce sul piano della condivisione della cultura giovanile¹³; Campofreda conclude asserendo che

seguendo la lezione celatiana Tondelli rinforza le fila di una tendenza espressionista pre-esistente nel canone italiano, la quale avrebbe rischiato di indebolirsi nel confronto con i parametri del mercato editoriale di massa. L’inclusione del lettore come terzo vertice della triangolazione narrativa comporta il ritorno sulle scene del narratore (*storyteller*), così come lo aveva inteso Benjamin¹⁴.

Ancora una volta, ci si imbatte nel nome di Walter Benjamin, un filosofo la cui importanza per Celati è stata spesso sottostimata. Alle osservazioni fin qui raccolte va aggiunto che nel Celati degli anni Settanta la funzione di questa dimensione orale è segnatamente comica e ‘popolare’, nel senso che si è illustrato nel primo capitolo¹⁵: corrisponde, cioè, a un tentativo di rendere fruibili su larga scala tecniche tipiche del modernismo. Lo nota bene già Francesco Muzzioli in *Teoria e critica della letteratura*:

Pur accettando l’indicazione di Bachtin a una «tradizione plebea» sotterranea e subordinata, e altresì constatando lo smorzarsi del riso nei moderni (con particolare

¹⁰ Ivi, pp. 215-6.

¹¹ OLGA CAMPOFREDA, *Dalla generazione all’individuo. Giovinezza, identità, impegno nell’opera di Pier Vittorio Tondelli. Con due inediti tondelliani*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2020.

¹² Ivi, p. 218.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ivi, p. 220.

¹⁵ Cfr. infra, cap. 1, par. 3.

addebito per l'*humour noir* bretoniano), tuttavia Celati si rende conto che il popolare e il folklorico non possono essere ripresentati, operativamente, nella loro forma passata: il riso rabelaisiano, quello dei «buoni umori», purgativo e diuretico, non ritroverebbe più, oggi, i legami che aveva con la comunità e con la terra. I «giganti buffoni» ritornano, sì, ma nello «smisurato delirio» psicotico e schizofrenico, nel corpo del *fool* perseguitato e braccato: l'erede di Rabelais è Céline, ma alquanto mutato dal suo rinascimentale predecessore¹⁶.

L'impossibilità di «ripresentare operativamente» gli elementi popolari nella loro «forma passata», la necessità di adattarli al nuovo contesto: perché si presentano queste problematiche? Una possibile risposta è costituita dall'osservazione che, nel corso dei secoli a partire dal Settecento, la letteratura si è avvitata nell'impasse romanzesca, e contro di essa Celati propone un'oralità tutta corporea che, tra i vari modelli, ha anche e soprattutto quello di Céline, come l'autore stesso scrive nel saggio *Parlato come spettacolo*:

[...] la parola parlata come elemento spettacolare, perché suggerisce o richiede (per la comprensione) una sua rappresentazione spettacolare, vera o immaginaria, corredata cioè da mimica, intonazioni emotive, pause, enfasi e tutt'un'altra serie di sfumature psicologiche o emotive convenzionali, proprie del personaggio che la pronuncia. Il suo apprendimento è essenzialmente partecipativo, provocando essa una reazione globale (non limitata alla nostra coscienza linguistica) come potrebbe fare un'immagine cinematografica¹⁷.

Commentando questo passo, Muzzioli nota che questo intento costituisce una «vera scommessa con la scrittura, che dovrebbe trasformarsi in spettacolo coinvolgendo il destinatario con quella “abreazione” e scossa terapeutica»¹⁸: nuovamente, ritroviamo l'idea che per Celati la letteratura debba andare oltre il testo scritto, superare l'atto della lettura silenziosa; ma bisogna aggiungere che ritroviamo anche elementi che abbiamo affrontato fin qui in questa tesi: la dimensione partecipativa attraverso il recupero di tecniche moderniste

¹⁶ FRANCESCO MUZZIOLI, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta*, Istituto della enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1982, p. 238.

¹⁷ GIANNI CELATI, *Parlato come spettacolo*, in «il Verri», n. 26 (1968), p. 82.

¹⁸ MUZZIOLI, *Teoria e critica*, cit., p. 239.

miste a generi popolari¹⁹ e l'attenzione all'aspetto visuale e specificamente cinematografico²⁰. C'è però anche un altro motivo, cui si è fatto cenno poche righe fa: queste dinamiche si innescano nella polemica celatiana contro il genere del romanzo. È proficuo confrontare queste sue riflessioni con alcuni passi di Walter Benjamin. Nel 1930, recensendo *Berlin Alexanderplatz* di Döblin, Benjamin prefigura alcune considerazioni che svilupperà ulteriormente nel *Narratore*:

La culla del romanzo è l'individuo nella sua solitudine, che non sa più pronunciarsi in forma esemplare sulle sue faccende più importanti, non ha nessuno che lo consigli e non può dare consigli a nessuno. [...] La tradizione orale, che è patrimonio dell'epica, è di natura diversa da ciò che costituisce la sostanza del romanzo. Il fatto che il romanzo non derivi dalla tradizione orale né confluisca in essa è ciò che lo distingue da tutte le altre forme di prosa (fiaba, leggenda, proverbio, farsa). Ma soprattutto dal racconto, che nella prosa rappresenta l'essenza epica nella forma più pura²¹.

Queste parole sembrano adattarsi con agio anche al caso di Celati, che imprime alla sua produzione la famosa 'svolta' degli anni Ottanta, nelle parole di La Porta «una strada certo meno popolare, solitaria e filosofeggiante, che difficilmente può fare scuola»²², sulla scorta del tentativo di recuperare quella 'tradizione orale' che per Benjamin è legata all'epica, mentre per Celati è legata all'utilizzo di forme narrative più 'semplici', quali la novella.

Sebbene pienamente giustificata a livello strettamente editoriale (passano sette anni fra *Lunario del paradiso* del 1978 e *Narratori delle pianure* del 1985), l'impressione che la svolta maturi in un lungo periodo di 'silenzio' da parte di Celati è da confutare tramite l'osservazione di Cortellessa, per cui tale isolamento va ridotto a un quadriennio, dal 1980 – in cui Celati pubblica alcuni saggi sul jazz – al 1984, anno del libro fotografico *Viaggio in Italia*²³.

In questi anni in cui Celati matura la decisione di non scrivere più romanzi, all'influenza di Benjamin si aggiungono estese letture di Wittgenstein. Di recente, un contributo di Irene

¹⁹ Cfr. *infra*, cap. 1.

²⁰ Cfr. *infra*, cap. 2.

²¹ WALTER BENJAMIN, *Crisi del romanzo. A proposito di Berlin Alexanderplatz di Döblin*, in ID., *Opere complete*, vol. IV, Scritti 1930-1931, Einaudi, Torino 2006, p. 159.

²² LA PORTA, *La nuova narrativa italiana*, cit., p. 214.

²³ CORTELLESSA, *Gianni Celati: frammenti di un discorso sul comico*, cit., p. 390.

Aurora Paci ha fatto luce sui legami tra la concezione filosofica di Wittgenstein e le idee su narrativa e traduzione di Celati²⁴. La studiosa nota giustamente:

i due autori condividono alcuni orientamenti di fondo che informano le rispettive pratiche, narrativa per l'uno e filosofica per l'altro. In primo luogo, entrambi considerano la scrittura, filosofica o narrativa che sia, una forma di terapia. In secondo luogo, entrambi lavorano per sottrazione sulla lingua di questa scrittura rendendola più vicina al linguaggio ordinario. In terzo luogo, la pratica di scrittura di entrambi si serve di un approccio dialogico o conversazionale²⁵.

Il legame di Celati con Wittgenstein non è stato adeguatamente approfondito, ma è possibile ritenerlo il coronamento di una serie di riflessioni che hanno accompagnato l'autore lungo tutto il suo percorso. Nel suo saggio, Paci si sofferma soprattutto sul 'travaso' compiuto da Celati, che mette in pratica in narrativa le elaborazioni filosofiche di Wittgenstein:

Celati legge la filosofia di Wittgenstein e la 'traduce' in narrativa: la 'applica' alla creazione letteraria, proprio a partire dall'individuazione nella narrazione di uno specifico "gioco linguistico". Gioco linguistico che, per lo scrittore, è una forma, uno schema, una maniera di organizzare l'esperienza. Spiega Wittgenstein, dal canto suo, che "i giochi linguistici sono [...] termini di paragone, intesi a gettar luce, attraverso somiglianze e dissimiglianze, sullo stato del nostro linguaggio" (Wittgenstein 1980: § 130), poiché "la parola 'gioco linguistico' è destinata a mettere in evidenza il fatto che parlare [...] fa parte di un'attività, o di una forma di vita" (ivi: § 23). Come nota bene Alberto Voltolini, "i giochi linguistici sono articolazioni di reazioni pre-linguistiche" e "sono, nel loro essere configurazioni simboliche soggette a regole, dipendenti dalle attività che di volta in volta fissano l'applicazione di tali regole" [...]²⁶.

²⁴ IRENE AURORA PACI, *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), pp. 89-101.

²⁵ Ivi, p. 90.

²⁶ Ivi, p. 93.

Il saggio *Narrare come attività pratica* è il punto in cui le riflessioni di Celati sembrano convergere sulle posizioni di Wittgenstein, e rappresenta una felice sistemazione della sua teoria narrativa. Infatti, in questo scritto confluiscono diverse riflessioni che avevano fin lì costellato il percorso intellettuale di Celati²⁷. È rischioso fare troppo affidamento alle parole dirette dell'autore, ma in alcuni casi esse si rivelano quantomeno utili per capire i riferimenti letterari e le coordinate concettuali di alcuni passaggi della sua carriera. Così, ad esempio, nel 1984 Celati – in un'intervista con Nico Orenco in occasione dell'allora imminente uscita di *Narratori delle pianure* – espone le sue ricerche di quel tempo:

Avevo deciso di abbandonare la letteratura. Non avevo più niente da dire a nessuno. Non ero soddisfatto di me. Mi sono messo a studiare l'etnografia del discorso, attività verbali, la narratività orale come la insegna Dellhymes [sic], un etologo dell'università della Pennsylvania. Nel discorso quotidiano noi inseriamo delle storie, degli aneddoti. Volevo studiare il cerimoniale di questo modo di raccontare. Le regole che comporta, che sono poi quelle cui obbediscono due pesci che si corteggiano. Niente di strutturalistico ma piuttosto di etologico²⁸.

Celati stesso rivendica e sottolinea, in varie dichiarazioni, come adesso la sua scrittura sia più centrata sull'idea di oralità, ma si tratta di una pura modificazione della sua posa pubblica: anche negli anni Sessanta e Settanta insisteva, in modo coerente, su questi concetti; inoltre, come abbiamo visto, gli elementi legati all'oralità risaltavano subito all'occhio sia dei critici che degli scrittori che lo prendevano a modello, come appunto Tondelli. Fra i molti scritti di Celati di questa fase che trattano del tema, è opportuno esaminare ulteriormente il già citato saggio *Parlato come spettacolo*, apparso su «il Verri» nel 1968 e recentemente ripubblicato in *Animazioni e incantamenti*²⁹. In questo testo Celati tratta della lingua céliniana, ma prima di

²⁷ Il saggio è apparso inizialmente in LUIGI RUSTICHELLI (a cura di), *Seminario sul racconto*, West Lafayette, Indiana, Bordighera 1998, pp. 15-33; poi raccolto nel numero di Riga dedicato a Celati nel 2008 e nuovamente nel 2019.

²⁸ NICO ORENCO, *Celati ascolta storie*, in Gianni Celati, Riga 40, cit., p. 21. Il nome dell'etologo citato da Celati è Dell Hymes, che nell'intervista è riportato con un errore di battitura.

²⁹ Uscito per la prima volta appunto su «il Verri», n. 26, febbraio 1968, pp. 80-88, in un numero monografico dedicato a Louis-Ferdinand Céline; il saggio compare anche in RENATO BARILLI, ANGELO GUGLIELMI (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 226-35, poi Testo & Immagine, Torino 2003, pp. 198-207; infine raccolto in CELATI, *Animazioni e incantamenti*, cit., pp. 282-293, da cui cito.

addentrarsi nell'analisi stilistica del grande scrittore francese, individua «tre diversi usi della parola letteraria e tre derivanti tradizioni»³⁰:

1. la parola scritta, regolata per lo più da convenzioni particolari di tipo visivo (ad es. l'acrostico) non traducibili gestualmente, ma non perciò priva di qualità melodiche, proprio per la relativa indipendenza della forma scritta da quella sonora. I rilievi di Eliot a proposito della retorica miltoniana, che è la retorica d'un cieco, ipertrofia della *auditory imagination* a scapito della *imagination of the other senses*, credo possano venire riletti in questa chiave; tanto più che Eliot contrappone Milton a Shakespeare, nel quale constatiamo l'uso più completo, cioè sviluppato nella più vasta gamma di linguaggi, del parlato. Questa è la parola «letteraria» per eccellenza; il suo apprendimento è principalmente intellettuale e il suo senso rinvia unicamente alla nostra coscienza linguistica;

2. la parola scritta oralizzata, riscontrabile ad esempio nelle parti sceniche (o dialoghi) d'un romanzo; si può dire che la sua ricorrenza sia più frequente e più importante che altrove nella tradizione del romanzo inglese, dove molto spesso il dialogo serve a introdurre un lessico dialettale e una sintassi parlata, mentre in altre tradizioni serve per lo più a citare l'idiotismo (tipici esempi in Balzac, dove l'idiotismo ricorre sempre in corsivo). Tra i moderni possiamo considerare Queneau come uno dei più interessanti ed esperti utilizzatori di questo tipo di parola letteraria;

3. la parola parlata come elemento spettacolare, perché suggerisce o richiede (per la comprensione) una sua rappresentazione spettacolare, vera o immaginaria, corredata cioè da mimica, intonazioni emotive, pause, enfasi e tutt'un'altra serie di sfumature psicologiche o emotive convenzionali, proprie del personaggio che la pronuncia. Il suo apprendimento è essenzialmente partecipativo, provocando essa una reazione globale (non limitata alla nostra coscienza linguistica) come potrebbe fare un'immagine cinematografica³¹.

Fra questi punti a interessarci è il terzo. Il primo, infatti, è una polemica contro i giochi combinatori (siamo d'altronde negli anni dell'Oulipo); il secondo, invece, si riferisce al romanzo tradizionale, genere quanto mai invisibile a Celati (ma è interessante notare la citazione

³⁰ Ivi, p. 284.

³¹ Ivi, pp. 283-4.

di Queaneau). Nel terzo tipo di parola, invece, Celati inserisce dopo poche righe Céline, e come spesso succede in questo autore, bisogna riconoscervi fra le righe una sorta di dichiarazione di poetica³². Trent'anni dopo, in *Narrare come attività pratica*, ritroviamo quasi le stesse parole:

Di fatto, esiste un campo chiuso di fenomeni, detti narrativi, di cui sia possibile definire delle regole generali? 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 altri³³.

Cos'è cambiato, dunque, fra il primo e il secondo Celati? In entrambi i saggi si sottolinea il valore delle tonalità, delle «pratiche» emotive che sottintendono una partecipazione emotiva alla narrazione, e in un certo senso 'comunitaria', legata allo stare insieme agli altri e a rapportarsi con loro. Una prima differenza è individuabile nel rifiuto dell'approccio teorico alla questione. Sarebbe sbagliato ritenere che nel testo del '68 Celati fosse più 'accademico'; è

³² «Non occorre dire che L.-F. Céline si inserisce in quest'ultima tradizione, rinnovandola e proponendola come unica alternativa all'impasse in cui si trova la produzione romanzesca basata sulla parola scritta. Non si tratta qui di accettare o discutere le tesi di Céline, che sono e vogliono essere le tesi rozze e categoriche d'un artigiano estraneo ai sottili dubbi narcisistici dell'europeo colto del XX secolo, quanto di riconoscere in Céline uno dei pochi scrittori highbrow della nostra epoca che abbiano avvertito lo scadimento della funzione partecipativa nella letteratura d'élite e, invece d'usare la parola scritta per annientare dall'interno un istituto letterario già minato fino a giungere al limite delle possibilità di partecipazione (cioè all'illeggibilità), abbiano adottato moduli espressivi che riattivino tale funzione. Ecco perché il parlato diventa lo strumento ideale e privilegiato della sua operazione, perché, come si è detto, il suo apprendimento è principalmente partecipativo e le sue caratteristiche sono quelle stesse dello spettacolo» (ivi, p. 284-5). Si noti come anche nel presentare Céline, Celati introduca elementi di contestazione dello statuto letterario contemporaneo, e come ancora una volta egli consideri necessario mettere in pratica una letteratura che non sia chiusa su sé stessa ma che in qualche modo esca dalla pagina scritta.

³³ CELATI, *Narrare come attività pratica*, cit., pp. 221-2.

più plausibile che, ancora un giovane studioso, fosse molto appassionato agli aspetti più ‘tecnici’ dell’analisi del testo, in un senso che si potrebbe definire ‘artigianale’. Di contro, nel saggio degli anni Novanta, Celati ripudia polemicamente la narratologia, e abbraccia una teoria del narrare molto più istintiva e legata alla sensibilità del narratore:

C’è un linguista americano, William Labov, che ha studiato le storie orali raccontate nel ghetto nero, e i modi di raccontare dei ragazzi nelle gang giovanili nere, e li ha confrontati con quelli dei vecchi del ghetto. Dal suo libro viene fuori che i migliori narratori orali sono quelli meno colti, meno scolarizzati, e che appena uno va al college perde l’istinto narrativo, di modo che invece di raccontare vuole spiegare. Ci sono alcuni vecchi narratori neri, del tutto incolti, che hanno un modo straordinario di ripetere le frasi in funzione ritmica, di usare molte ripetizioni nel racconto per rendere fluida e sospesa la narrazione. I giovani che vanno al college perdono questa scioltezza, questa disinvoltura nel narrare, e vogliono soprattutto spiegare i fatti che raccontano³⁴.

Si è riportato questo passo fra i numerosi punti interessanti di questo saggio perché dà una buonissima panoramica delle influenze che si sono sommate nel corso degli anni nel pensiero di Celati. L’autore parte infatti citando un linguista, adducendo non soltanto un esempio di caso di studio per giustificare la propria posizione, ma richiamando così anche la concretezza di ogni attività linguistica. È possibile poi riconoscere un concetto di Benjamin che, nelle varie letture del *Narratore*, è solitamente lasciato sullo sfondo, subalterno alla questione dell’oralità e dell’esperienza: il concetto di informazione. Scrive Benjamin (e si noti la consonanza con Celati, anche sul piano lessicale):

D’altra parte possiamo vedere che col dominio sviluppato della borghesia, fra i principali strumenti del quale, nel capitalismo avanzato, è la stampa, appare una forma di comunicazione che [...] si oppone alla narrazione in forma non meno estranea, ma assai più pericolosa del romanzo [...]. Questa nuova forma di comunicazione è l’informazione. [...] Se l’arte di narrare si è fatta sempre più rara, la diffusione dell’informazione ha in ciò una parte decisiva. Ogni mattino ci informa delle novità di tutto il pianeta. E con tutto ciò difettiamo di storie singolari e significative. Ciò accade perché non ci raggiunge più alcun

³⁴ Ivi, p. 100.

evento che non sia già infarcito di spiegazioni. In altri termini: quasi più nulla di ciò che avviene torna a vantaggio della narrazione, quasi tutto a vantaggio dell'informazione. È, infatti, già la metà dell'arte di narrare, lasciare libera una storia, nell'atto di riprodurla, da ogni sorta di spiegazioni³⁵.

Celati non si è limitato a riflettere su questi concetti dal punto di vista saggistico, ma ne ha fatto anche materiale narrativo: impossibile non citare, in questo senso, *I lettori di libri sono sempre più falsi*, una delle più riuscite satire della cultura libresca in Italia. La novella, contenuta in *Quattro novelle sulle apparenze*³⁶, comincia con una critica all'impostazione analitica del mondo accademico. Il protagonista è un anonimo studente di letteratura che si trasferisce a Milano per frequentare l'università; qui conosce alcuni studenti napoletani che lo aiutano a superare gli esami senza leggere i libri in programma:

Gli hanno detto che nelle aule universitarie ogni insegnante non fa che vantarsi d'aver capito benissimo i libri che ha letto, e che gli studenti debbono solo imparare a far la stessa cosa. [...] Mettendo in pratica questi consigli, lo studente di letteratura è effettivamente riuscito a superare alcuni esami con buoni voti. A questo punto però gli è sorto un dubbio [...]: mentre per lui era ormai molto chiaro che i professori non parlano per vantare quello che c'è scritto nei libri, bensì soltanto per vantare sé stessi di averlo capito, per lo stesso motivo non gli era affatto chiaro cosa ci fosse scritto nei libri [...]³⁷.

Lo studente va a vivere dunque insieme a una giovane donna, con cui comincia una relazione, e trovano lavoro come venditori di libri porta a porta. I due però, inizialmente, non sono molto dotati: è qui che entra in scena il personaggio dell'ingegnere, il loro datore di lavoro, che è orgoglioso di non leggere libri. Per lui, infatti, i libri sono semplicemente merce, e leggerli ne ostacolerebbe la vendita. Il tono satirico, in ogni caso, non è il solo a cui Celati ricorre all'interno di questa novella, che oscilla continuamente fra le trovate di stampo più ironico e una pensosità malinconica che però non si abbandona mai a una fredda razionalizzazione. È soprattutto nel personaggio della giovane donna che si vede bene quel che nota Anna Maria

³⁵ BENJAMIN, *Il narratore*, cit., p. 325.

³⁶ GIANNI CELATI, *I lettori di libri sono sempre più falsi*, in ID., *Quattro novelle sulle apparenze*, Feltrinelli, Milano 1990 (1^a ed. 1987), pp. 61-95.

³⁷ Ivi, p. 64.

Chierici nel saggio *La scrittura terapeutica*³⁸: «Celati si affida alla carica empatica ed emotiva del linguaggio per contrastare un diffuso fenomeno di razionalizzazione ed indurre il lettore a volgersi verso l'esterno, cercando di entrare in armonia con gli altri attraverso il canale dell'immaginazione»³⁹, il tutto con l'obiettivo di favorire «la percezione della vera essenza delle cose, unicamente per giungere alla [...] constatazione del Nulla»⁴⁰. Significativamente, il racconto termina con queste parole di uno scrittore intervistato dallo studente-giornalista:

“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”⁴¹.

In un'intervista alla Radiotelevisione svizzera del 1988, oggi raccolta nel numero di Riga del 2019, Celati risponde a una domanda dell'intervistatrice sul finale di questa novella appena riportato. La giornalista lo ritiene negativo e «apocalittico», ma l'autore ribadisce quanto segue:

Ma se io glielo *leggo parola per parola*, posso farle capire perché non è negativo, ma per me è altamente positivo quello che ho scritto [...]. Io credo che sia la cosa meno negativa che si possa dire. È una possibilità di celebrare tutto, il che significa celebrare il nulla che siamo: noi siamo nulla, non credo ci sia proprio niente da dire sul fatto che noi siamo nulla, e che questo vada celebrato come tale. E quindi credo che ci sia un problema anche lì, di *impatto di lettura*. A me sembra la cosa più positiva – se volete metterla nei vostri termini, se la celebrazione è un fatto positivo: “rendere omaggio” è una parola positiva⁴².

³⁸ ANNA MARIA CHIERICI, *La scrittura terapeutica. Saggio su Gianni Celati*, Archetipolibri, Bologna 2011.

³⁹ Ivi, p. 18.

⁴⁰ Ivi, p. 21.

⁴¹ CELATI, *I lettori di libri sono sempre più falsi*, cit., p. 95.

⁴² AA. VV., *Lector in fabula. Conversazione alla radio svizzera*, in BELPOLITI, SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 23-34, a p. 32.

Si noti come il significato ultimo del finale è rivendicato da Celati tramite una lettura «parola per parola»: tramite, cioè, una performance orale. È qui che sta la differenza maggiore con Tondelli: se pure entrambi partono da una critica alla falsità e alla serialità inautentica dei romanzi di successo, a separarli è l'obiettivo che tentano di perseguire con le loro scelte oraleggianti. Tondelli sembra più incline a cercare di conferire ai suoi testi un valore documentario che trovi nella matrice comunitaria del parlato, in special modo in una declinazione generazionale, la sua patente di autenticità; Celati, invece, recupera la tradizione orale come dispositivo di evasione dalle derive iper-razionalizzanti della letteratura contemporanea, per provare a far sì che la letteratura ecceda la pagina, in funzione terapeutica: citando ancora Chierici, «la scrittura rappresenta per Celati un mezzo efficace per affrontare la complessità del nostro mondo, con le sue innumerevoli contraddizioni, e ottenere un “sollievo” dalle angosce che gli procura»⁴³.

⁴³ CHIERICI, *La scrittura terapeutica*, cit., p. 211.

2. Le due posture orali di Celati: regressione e semplicità

Nei suoi studi su Gianni Celati, Marina Spunta ha dedicato particolare attenzione alle questioni che concernono i concetti di vocalità e oralità nel pensiero dello scrittore, nella sua narrativa come nella saggistica e – da ultimo – nella teoria della traduzione che sottende quest’attività celatiana. Nel saggio «*Far sentire la voce dell’altro*», pubblicato sull’ultimo numero di «Elephant & Castle»⁴⁴, Spunta – trattando della teoria celatiana esposta in *Tra “skaz” e “sprezzatura”. Problemi di traduzione da Beckett*⁴⁵ – conclude notando una dicotomia insita nella riflessione:

in questo saggio Celati riflette sulla desemantizzazione e risemantizzazione operata dalla traduzione – e da una traduzione che privilegi la vocalità, quindi l’aspetto sonoro e ritmico della lingua, a discapito dell’oralità, cioè del suono connesso al semantico delle parole parlate. Se, come asserisce Hrnjez, la risemantizzazione operata dal lavoro del tradurre passa attraverso l’ascolto dell’altro (Hrnjez 2022: 140), così per Celati la risemantizzazione passa attraverso l’ascolto del suono del testo di origine, come pure dell’eco e risonanza che produce nella lingua di arrivo⁴⁶.

Viene quindi individuata un’ulteriore dicotomia che va ad aggiungersi a quella tra voce scritta e voce orale: una dicotomia che ha i suoi due poli in vocalità e oralità⁴⁷, che a ben vedere è un tema che attraversa tutta l’opera di Celati, perché si innesta anch’essa, come abbiamo appena letto, sulla differenza tra suono e senso delle parole. In effetti, nel corso degli anni Celati ha mostrato un sempre crescente interesse nei confronti della sonorità e del ritmo della lingua proposta nella sua narrativa; contemporaneamente, i continui riferimenti alla narrazione come attività pratica, debitori delle riflessioni di Benjamin, permettono di individuare un legame molto forte con la componente oraleggiante dei suoi testi. Pertanto, a un’analisi più

⁴⁴ MARINA SPUNTA, «*Far sentire la voce dell’altro*»: traduzione come risonanza nella poetica di Gianni Celati, in MARCO BELPOLITI, GABRIELE GIMMELLI, MARINA SPUNTA (a cura di), *Gianni Celati e l’arte della traduzione*, «Elephant & Castle», anno 29, n. 1 (2023), pp. 14-29.

⁴⁵ Il saggio di Celati fu pubblicato originariamente sulla rivista «Il baretto universitario» nel 1999, prima di essere riproposto nel numero di «Elephant & Castle».

⁴⁶ Ivi, pp. 25-26.

⁴⁷ Su questo, vedi MARINA SPUNTA, *Voicing the world. Writing orality in contemporary Italian fiction*, Peter Lang, Berna 2004.

attenta, la dicotomia in questione non si presenta tanto oppositiva quanto complementare. Si è fatto riferimento⁴⁸ all'attenzione verso la dimensione orale del racconto che caratterizza parte della letteratura italiana a partire dagli anni Sessanta; Celati in verità esprime, come abbiamo visto, una posizione particolare in questo panorama ampio e frastagliato, posizione su cui è necessario tornare. In un intervento del 1995 intitolato *La lettura dei classici come terapia*, Celati dichiara:

Io non insisto sull'oralità per dire che quando si parla si è più autentici di quando si scrive. Voglio solo dire che questa distinzione così rigida, tra scrittura e oralità, ha dei fondamenti molto traballanti. Leggendo un testo ogni tanto non capiamo un giro di frasi e allora abbiamo bisogno di rileggere il passo ad alta voce. Perché? Perché una lingua che apprendiamo bene, sia la lingua madre, o una lingua straniera, ha prima di tutto una base sonora. Anche se sono scritte, le parole continuano ad avere una sonorità particolare. E anche se questa percezione del loro suono è diventata subliminale, è per noi una bussola di base⁴⁹.

Queste parole espongono una questione concettuale che sta molto a cuore a Celati, ossia smentire la subordinazione della lingua orale a quella scritta, categorizzazione tipica della cultura italiana nonché occidentale in senso più ampio⁵⁰: per l'autore, oralità e scrittura sono due facce della stessa medaglia, che è appunto la lingua; per questo, nei suoi numerosi studi sull'oralità celatiana, Marina Spunta precisa che con «oralità» si intende «l'aumentata vicinanza di stili tra lo scritto e il parlato contemporaneo»⁵¹. In questo senso, ancora una volta, il richiamo alla concretezza dell'atto linguistico – anche nella sua dimensione letteraria – costituisce un modo di recuperare la praticità e la semplicità del narrare e contemporaneamente un tentativo di portare la letteratura al di là del limite del testo scritto, come nota sempre Spunta nel saggio *Il narrare semplice*:

⁴⁸ Cfr. infra, cap. 2, par. 2.

⁴⁹ GIANNI CELATI, *La lettura dei classici come terapia*, in «Inchiesta», 11 (1995), pp. 10-13, a p. 13.

⁵⁰ La dicotomia, è noto, è individuata per la prima volta da Aristotele nel *De interpretatione*.

⁵¹ MARINA SPUNTA, *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, a p. 54.

Proprio come nella narrativa, così nel lavoro di promotore culturale, Celati registra il suo interesse centrale per l'oralità e per il narrare naturale, nelle sue oscillazioni di senso – da un ruolo più forte, in aperta rottura con la tradizione, ad uno più debole, ormai parte integrante e riconosciuta della stessa tradizione narrativa – contribuendo notevolmente a modellare la prosa narrativa italiana dagli anni Settanta ad oggi. Nel far ciò egli critica l'attuale tendenza a professionalizzare il ruolo di scrittore, che secondo lui dovrebbe rimanere una pratica “naturale”, un mestiere artigianale, come quello dei vecchi narratori orali, quindi basato sul dialogo, su una pratica collaborativa di ascolto e di esperienza condivisa⁵².

Questa pratica collaborativa è, secondo Celati, alla base della nostra stessa facoltà immaginativa. Così scrive in uno dei saggi più famosi del post-*Finzioni occidentali*, ovvero *Le posizioni narrative rispetto all'altro*, apparso su «Nuova Corrente» nel 1996:

l'impostazione narrativa naturalistica e realistica elimina la nozione (ma anche il pensiero, il sospetto, il sentimento) che al mondo esistano 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 incatturabili 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 immaginativa⁵³.

Ancora una volta, è giusto sottolineare le continuità fra il primo tempo celatiano e questa seconda parte della sua carriera. Queste riflessioni, infatti, affondano le loro radici negli studi su Beckett e Joyce degli anni Sessanta e Settanta. Così, ad esempio, Celati parla di *Finnegans Wake* in *Su Beckett*⁵⁴:

⁵² Ivi, pp. 55-6.

⁵³ GIANNI CELATI, *Le posizioni narrative rispetto all'altro*, in «Nuova Corrente», n. 117, anno XLIII (1996), pp. 3-18; raccolto in BELPOLITI, SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 207-218, da cui cito (p. 210).

⁵⁴ CELATI, *Su Beckett*, cit.

La parola scritta è norma assoluta se è interamente attribuibile ad un'autorità delegata a parlare (l'autore), ma quando essa si trasforma in una parola di reazione all'altro, in un gioco dialogico che si attualizza solo attraverso una presenza estranea allucinata o effettiva, allora *supera i limiti della sua fissità lineare e diviene atto di produzione di spettacolo*, esibizione dinnanzi all'altro che segue o spia i miei comportamenti. In questo senso la gesticolazione del gag è un modello analogo a quello dello spettacolo isterico; e ciò può essere verificato in Beckett dove appunto il gag, come interpolazione estraniante, ha un ruolo primario e articola i movimenti della scrittura verso la forma del testo virtuale. Un esempio perfetto di testo virtuale è *Finnegans Wake* di James Joyce, nel quale non a caso si ritrovano quasi tutti i meccanismi linguistici esaminati, continue situazioni da music hall, e *una verbigerazione comica unicamente basata su effetti sonori*; su una forsennata gesticolazione o ginnastica della lingua; *testo illeggibile, appunto, secondo le abitudini della lettura meditativa*, soltanto recitabile e utilizzabile come canovaccio per coinvolgimenti momentanei⁵⁵.

Il fraseggio, qui, è forse più esplicitamente bachtiniano (si pensi all'espressione «gioco dialogico»), ma le idee che ritornano, e su cui Celati insiste, sono simili, anche se separate da vent'anni: superare il concetto di testo fisso, sottolineare la componente sonora della letteratura, richiamarsi a una letteratura orale/performativa piuttosto che meditativa. In che termini, allora, si può parlare di svolta in Celati?

L'ipotesi avanzata in questo capitolo è che la differenza fra il primo e il secondo Celati sta nella dicotomia fra due concetti ricorrenti nel pensiero dell'autore, nonché nella critica che si occupa di lui: regressione e semplicità. La 'svolta' che interviene a imprimere una nuova direzione nella ricerca letteraria di Celati è precisamente questo cambio di atteggiamento, o, più precisamente, di postura⁵⁶. Entrambe le posture stilistiche lavorano per l'annullamento delle percezioni precostituite, legate a un'idea di letteratura e cultura come fenomeni culturali

⁵⁵ Ivi, p. 190, corsivi miei.

⁵⁶ Con postura, si intende la definizione che ne dà lo studioso Jérôme Meizoz: «La postura ha una duplice dimensione [...] relativa rispettivamente alla storia e al linguaggio: è simultaneamente la presentazione di sé attraverso le condotte pubbliche in un contesto letterario e l'immagine di sé costruita nel discorso e attraverso di esso. [...] L'analisi di questo fenomeno impone dunque un duplice terreno di indagine: fuori dal testo, si deve considerare la presentazione di sé nei contesti in cui la persona incarna la funzione-autore (interventi mediatici, discorsi ai premi letterari, notizie biografiche, relazioni con la critica, ecc.); all'interno dell'opera, la costruzione dell'immagine di chi parla in e attraverso i testi» (JÉRÔME MEIZOZ, *Postura e campo letterario*, in «Allegoria», n. 56, luglio-dicembre 2007, pp. 128-137, a pp. 128-130).

razionalizzanti, che secondo Celati affligge la società occidentale. Da questo problema discendono vari altri elementi che vengono di volta in volta criticati dall'autore: su tutti, la fissità lineare del testo e la perdita dell'istinto narrativo, soppiantato dalla volontà di informazione. Al tempo stesso, le due posture rimandano al più volte evocato tentativo di «liberarsi della letteratura attraverso la letteratura stessa», come scrive Belpoliti⁵⁷.

Sul piano formale, a queste due posture corrispondono due diversi insiemi di influenze, che possiamo ricondurre a manifestazioni letterarie solitamente percepite come antitetiche. La postura della regressione, infatti, è assunta prendendo a modello il modernismo più espressionista (Céline, Beckett, Joyce) e il surrealismo, nonché tramite il recupero di generi comici o semiseri antichi (il carnevalesco affabulatorio) o più vicini a noi nel tempo (la satira settecentesca: in particolare Swift) all'interno di impianti romanzeschi. La postura della semplicità, di contro, produce l'abbandono della forma del romanzo e un recupero della tradizione novellistica classica italiana, in testi dal gusto minimalista che – a una prima, distratta lettura – possono apparire come impressionisti, ma sono in verità un tentativo di restaurare l'istinto narrativo collettivo tramite l'utilizzo di un repertorio tecnico, sintattico, ritmico e sonoro immediatamente fruibile e non razionalizzato. L'influenza joyciana, come detto, è presente nella prima postura, ma si esporranno entrambi gli atteggiamenti per dare un'idea più completa di queste osservazioni.

⁵⁷ BELPOLITI, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. XXV.

3. La postura della regressione

La postura della regressione caratterizza i romanzi di Celati: si colloca perciò in corrispondenza degli anni Settanta, la stagione più segnatamente comica di Celati; tale posizione, tuttavia, è stata ampiamente incubata nelle riflessioni del decennio precedente. Nella sua monografia *Celati '70*⁵⁸ Giacomo Micheletti individua l'interesse di Celati per la regressione già in uno scritto del 1966, intitolato *Materiali di lettura da verificare*. Si tratta del saggio che accompagna una primitiva versione di un brano di *Comiche*, alquanto distante dal risultato finale edito nel '71; in questo testo, ospitato sulla rivista «Uomini e idee», Celati scrive:

L'ammissione che un genere letterario o artistico abbia una sua precisa funzione specifica, e anzi una «vera natura», suona certamente rischiosa ove non si collochi tale funzione e tale natura in una ben ordinata prospettiva antropologica. Ma se lo ammettiamo, allora ne consegue che ogni operazione di qualche peso nell'ambito di quel genere, comporta un certo grado di regressione, sia linguistica che psichica, e ogni linguaggio impiegato tende – anche inconsciamente – a recuperare una sua verginità di parlato naturale [...]⁵⁹.

In questa riflessione risuonano echi di Sanguineti⁶⁰, la cui influenza sul giovane Celati ci è nota: Micheletti riporta una testimonianza in cui Celati afferma che «il libro che più [lo] ha orientato all'inizio degli anni Sessanta è stato *Capriccio italiano*»⁶¹, un'opera in cui vi è «un vero scatenamento immaginativo che apre la scrittura a possibilità fabulatorie in disuso nella narrativa ufficiale»⁶²; prima di Micheletti, Luigi Weber, indagando alcune fonti sanguinetiane nel saggio *La genesi della voce narrativa di Sanguineti*, notava quanto si trascrive:

⁵⁸ MICHELETTI, *Celati '70*, cit.

⁵⁹ GIANNI CELATI, *Materiali di lettura da verificare*, in «Uomini e idee», n. 2, anno VIII (1966), pp. 39-40.

⁶⁰ In particolare, Celati sembra avere in mente le relazioni di Sanguineti al convegno del Gruppo 63 sul romanzo sperimentale, più precisamente l'intervento in cui sostiene che «il romanzo è sempre struttura mitologica o modello di comportamento o educazione sentimentale o sistema di significati organizzati», il cui «punto di crisi si ha da ricercare nella zona in cui [...] si riprende coscienza del ritorno del narrato alle originarie strutture mitologiche» (EDOARDO SANGUINETI, intervento in AA. VV., *Il romanzo sperimentale*, Feltrinelli, Milano 1965, p. 117). Si noti che Celati aveva recensito gli atti del convegno su «Lingua e stile», n. 2, I (1966), p. 260.

⁶¹ GIANNI CELATI (a cura di), *Narratori delle riserve*, Feltrinelli, Milano 1992, p. 66.

⁶² Ibid.

Nelle numerose analisi dello stile del *Capriccio italiano* che si sono susseguite [...] l'attenzione è stata posta, correttamente, su alcuni tratti macroscopicamente rilevanti: l'uso del che polivalente, l'abuso di clitici e deittici, la geminazione e proliferazione di forme pronominali e di avverbi di tempo e spazio, le ripetizioni e le riprese, le perifrasi tautologiche o inconcludenti, gli incisi continui, la sovraesposizione del ma, altrettanto elastico quanto il che, etc. Tutte illustrazioni di quella folgorante autoanalisi sanguinetiana, citatissima, che indicò per sé e per la propria opera la chiave di un «lessico francamente regressivo» e il «sottoparlato oniroide» [...] ⁶³.

Weber conclude, giustamente, che la prosa narrativa di Sanguineti rese possibile l'esistenza editoriale di *Comiche*⁶⁴; ma prima di arrivare a questa osservazione riporta un passaggio di Sanguineti, tratto dall'intervento *Tradurre Seneca tragico*, in cui l'autore si esprime sul concetto di vocalità nel teatro:

Vocalità qui significa, ovviamente, gesto vocale, e implica, sempre a grado zero, un pieno investimento corporeo, comunque, da cui può procedere, in continua ascesa, una crescente esibizione fisica, una scenicità esplicita, sino al più puro e al più intenso caso di mera comunicazione mimica, che qui ci funziona come polo opposto e complementare, nella gamma dell'accadere drammatico⁶⁵.

Riproporre queste parole di Sanguineti non deve rappresentare un'indebita traslazione di una teoria da una disciplina a un'altra: nel caso di Sanguineti, e di Celati che inizialmente ne segue le orme, è un fenomeno proprio dell'interdisciplinarietà che, fra anni Cinquanta e Settanta, diventa una delle caratteristiche più rilevanti delle letterature di ricerca. Come ha scritto Micheletti parlando appunto di *Capriccio italiano* e *Comiche*, «si noterà, in limine, come entrambe le opere sollecitino fin dal titolo una modalità di fruizione di tipo analogico, basata su un codice non verbale: musicale-figurativo per il *Capriccio*, teatrale-cinematografico per

⁶³ LUIGI WEBER, *La genesi della voce narrativa di Edoardo Sanguineti*, in «Poetiche», vol. 15, n. 39, (2013), pp. 225-239, a pp. 235-6.

⁶⁴ Oltre a Celati, secondo Weber, a mettersi sulla strada aperta da Sanguineti è anche Franco Lucentini con *Notizie dagli scavi* del 1964 (cfr. *ivi*, p. 238).

⁶⁵ EDOARDO SANGUINETI, *Tradurre Seneca tragico*, in ID., *Cultura e realtà*, cit., p. 41.

Comiche»⁶⁶. È un punto da sottolineare, perché in Celati la fruizione analogica divisa a metà tra lo scritto e tale codice non verbale è un modo per sabotare la fissità lineare del testo, con tutto ciò che ne consegue: non solo sul piano della ricezione e dell'effetto sul lettore, ma anche come tentativo di liquidazione della pretenziosa serietà autoriale, e dunque come posizionamento culturale⁶⁷. Questi concetti sono presenti già nel citato *Materiali di lettura*, in cui (con un piglio polemico non estraneo alle sue prime prove saggistiche) Celati sostiene quanto segue:

Ora, se l'ipotesi d'un linguaggio vergine e regressivo, o sia pure della finzione d'un linguaggio vergine, non va giù allo storicista o al razionalista arrabbiato, bisogna precisare che la verginità è tale non in assoluto (non si parla cioè di «poesia»), ma rispetto alla funzione che assolve nell'ambito di un genere specifico. Diciamo subito che, nel caso del romanzo, tale funzione è la provocazione di un'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 romanzesca⁶⁸.

Questo «pellegrinaggio» non può che giungere al Settecento: «il romanzo moderno [è] nato proprio a imitazione di linguaggi extra-letterari, cioè letterariamente vergini, quali le cronache di viaggi, i memoriali, le biografie, gli epistolari, i diari»⁶⁹. Non è un caso che, nell'intervista con Cortellessa citata più volte nel primo capitolo⁷⁰, Celati metta in correlazione Swift e Joyce. In un'intervista che abbiamo già citato con Cortellessa, parlando della *Favola della botte*, dice:

⁶⁶ GIACOMO MICHELETTI, "Una specie di ipnosi su poche tonalità minime": poetiche della regressione ed effetti di sottoparlato tra Capriccio italiano e *Comiche*, in ELOISA MORRA, GIACOMO RACCIS (a cura di), *Prisma Celati. Testi contesti immagini ricordi*, Mimesis, Milano 2023, pp. 17-43, pp. 26-7. Si noti fra l'altro che il concetto di analogia, nel caso di Celati, è chiaramente derivato dal filosofo Enzo Melandri, uno dei punti di riferimento più importanti per l'autore.

⁶⁷ Allargando il discorso e includendovi anche Giorgio Manganelli, Michele Farina ha di recente parlato di «non antropocentrismo» della teoria letteraria celatiana: cfr. MICHELE FARINA, *Al di là del romanzo, nell'aldilà della prosa. Celati e Manganelli contro l'antropocentrismo narrativo*, in *ivi*, pp. 45-57.

⁶⁸ CELATI, *Materiali di lettura da verificare*, cit., p. 40.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Cfr. *infra*, cap. I, par. 5.

Siamo ai primi decenni del Settecento, ma vedevo in quel libro già tutte le questioni dell'epoca moderna a venire. Quando poi ho letto per la prima volta l'*Ulysses*, già nel terzo episodio ho trovato un riferimento a Swift, che me lo mostrava come un'anticipazione di tutta la vena joyciana. E l'interesse per quel legame tra due autori irlandesi mi portava a intravedere una linea di sviluppo che guidava alle più *irrecuperabili* forme di modernismo⁷¹.

Un legame, questo fra Settecento e modernismo di marca joyciana, ormai chiaro, come scrive Capoferro nel già citato *Novel* a proposito di Henry Fielding:

Henry Fielding – che iniziò la sua carriera con lo pseudonimo di Scriblerus Secundus – mise a punto uno stile satirico-parodico che deve molto a Pope e Swift, e la cui influenza è giunta fino al XX secolo. [...] nel *Tom Jones* Fielding cerca di portare il nostro sguardo sulla realtà ordinaria, e contemporaneamente di straniarci sui generi tradizionali attraverso un vasto dispiego di soluzioni parodiche. Con queste stesse parole, a ben guardare, si potrebbe descrivere l'*Ulisse* di Joyce⁷².

Celati non crea semplicemente una genealogia valida solo per sé stesso e la sua scrittura, secondo la proverbiale idea per cui ogni autore sceglie i propri antenati: le sue intuizioni critiche poggiano su solide basi teoriche (per quanto, col passare degli anni, egli tenda a nasconderle); soprattutto, come si è potuto osservare finora, si tratta di elaborazioni condivise dalla critica letteraria. Al tempo stesso, Celati ha espresso più volte la propria vicinanza a Swift: è giusto cercare di ricostruire, di contro, i legami col modernismo.

3.1 La regressione modernista: *Comiche*

⁷¹ *Le fatiche di Ulisse*, cit., p. 602.

⁷² CAPOFERRO, *Novel*, cit., p. 85.

Nell'articolo di Micheletti citato in precedenza, l'autore, parlando delle fonti formali del primo romanzo di Celati, nota:

[...] tutto nella giostra schizoide di *Comiche*, dall'allegorismo demoniaco alla *mise en abyme* del diario, risulta come sottoposto a un regime di parodia diffusa, che richiama e svuota dall'interno tecniche e motivi provenienti, all'ingrosso, dalle regioni dell'avanguardia e del modernismo primonovecenteschi⁷³.

Il «regime di parodia diffusa» non è la sola cifra stilistica di questa stagione celatiana, ma credo esprima bene il lavoro formale sulle tecniche del modernismo svolto da Celati e gli autori a lui contemporanei. Accanto a questo, non si può fare a meno di citare la questione dello «stile ossessivo», così descritto da Jean-Michel Rabaté nel suo saggio per l'opera collettiva *Il romanzo*, diretta da Franco Moretti:

Lo «stile ossessivo» affronta invece la questione della vita e della morte (la domanda ossessiva è: «sono vivo o morto?»), che si riflette su una lingua che deve sopravvivere alla propria assoluta negatività. In Stein la sopravvivenza del mondo dipende letteralmente dalla ripetizione, mentre l'insistente martellamento linguistico di Beckett mostra la «Cosa» in tutto il suo orrore, e insieme esige uno svuotamento di significato⁷⁴.

Tracce del «martellamento linguistico» beckettiano permangono appunto nella prosa di Celati, il quale – seguendo la strada segnata dal Nobel irlandese – ricollegherà questo stile alla psicopatologia, traendo ispirazione da una vicenda personale, ossia la lettura del diario di un paziente ricoverato all'ospedale psichiatrico di Pesaro:

Allora avevo già scritto qualcosa, ma non sapevo che strada prendere. Dopo il servizio militare mi sono ammalato di epatite virale e ho dovuto stare isolato in una casa per quaranta giorni. [...] Deve essere stato per la lunga solitudine se all'improvviso, un

⁷³ MICHELETTI, "Una specie di ipnosi su poche tonalità minime", cit., p. 32.

⁷⁴ JEAN-MICHEL RABATÉ, *Una lingua straniata*, in FRANCO MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, vol. 1 *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 747-773, a p. 773.

pomeriggio, mi sono seduto al tavolo e ho scritto una ventina di pagine con lo stile di quel vecchio ricoverato, *sentendo all'orecchio una precisa sonorità nel suo modo di usare le parole*. D'un tratto riuscivo a scrivere con la sua sintassi, i suoi strani aggettivi, e quei sintomi di persecuzione che trapelavano da ogni sua frase. Era come mettermi nei panni d'un altro, in uno stato di abbandono che era il contrario di ciò che chiamiamo «psicologia». Si trattava di cadere in una specie di sonno a occhi aperti, dimenticando il mio stato di esistenza, come succede quando ci si addormenta⁷⁵.

Beckett non è l'unica fonte: a lui si aggiungono certamente Swift, nome apparso più volte in questa dissertazione, e Céline; su quest'ultimo autore Celati si sofferma non solo nel già citato *Parlato come spettacolo*, ma anche in un testo più breve e militante, apparso su «Il Caffè» nel 1970, intitolato *Céline Underground*⁷⁶. Questo scritto, assieme a un saggio di Jean-Marie Gustave Le Clézio, accompagna due brani di Céline tradotti da Lino Gabellone: *Viva l'amnistia, signore!* e *L'esagitato in provetta*. Per quanto d'occasione, queste riflessioni esprimono bene come Celati si stesse già orientando verso alcuni nuclei concettuali poi approfonditi in *Finzioni occidentali*, come in questo passaggio:

Céline fa effetto sul pubblico, ma davvero spaventa ancora gli esperti editoriali; soprattutto i benpensanti pronti a cavar di tasca tanti certificati di questa o di quella resistenza, ma poi servi ossequianti di un padrone che non vuol grane. Sicché i suoi libri possono essere sì diffusi, ma ci si sente in dovere di attutire l'impatto con prefazioni bigotte che distinguano il pro e il contro e in fondo mostrino questo autore come il genio maledetto che non sapeva quel che faceva e perciò è da prendere con le molle⁷⁷.

⁷⁵ GIANNI CELATI, *Memoria su certe letture*, in ID., *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 100, corsivo mio.

⁷⁶ GIANNI CELATI, *Céline Underground*, in «Il Caffè», n. 3, anno XVII (1970), pp. 11-12. Una nota a margine sulla militanza di Celati nel «Caffè»: tra tutti i suoi interventi in rivista fra anni Sessanta e Settanta, quelli apparsi su queste pagine sono gli unici di cui, da anziano, parlerà volentieri: «L'avanguardia aveva uno sfondo ideologico, anche se questa tendenza era evitata da molti, oppure astratto-fenomenologico, con tendenze abbastanza accademiche. [...] «il Caffè» era invece una nave in mezzo al mare, senza dottrine, veramente anarchica perché sfuggiva a tutte le classificazioni, dando luogo a fervide amicizie, e in questo senso mi sono trovato subito come a casa mia» (*Da «il Caffè» di Vicari a Ghirri*, in CELATI, *Il transito mite delle parole*, cit., p. 553).

⁷⁷ Ivi, p. 11.

Qui si comincia a delineare la funzione repressiva dell'accademia e delle prefazioni insieme, tema che costituirà il primo passaggio argomentativo del saggio che dà il titolo a *Finzioni occidentali*. Ma più interessante è il paragrafo conclusivo:

Le streghe sono sempre tra di noi, così come sopravvive la regola del capro espiatorio, e ancora un pacco di fogli demoniaci può costituire il movente d'una esecuzione. Così Céline vive nel sottosuolo, con tutte le streghe dell'inconscio dell'uomo bianco e nazista, popola i sogni delle scaltre menti con le perverse ambivalenze della colpa, affascina e ripugna, eccita la necrofilia latente di cui la nostra civiltà non può liberarsi. Il prezzo intero d'un rifiuto totale può essere solo l'esclusione totale; ma l'esclusione è totale solo quando arriva ad essere anche inconscia. Chi ne ha voglia faccia i dovuti confronti, ne cavi le conclusioni che vuole, per Céline i conti tornano. Adesso forse l'industria culturale può fare diventare Céline un Grande Scrittore; ma sarebbe ora di smettere di parlare di lui e di cominciare a parlare delle sue maschere comiche, anch'esse creature del sottosuolo come tutte le maschere comiche della nostra civiltà⁷⁸.

Risulta evidente come Céline, nella genealogia celatiana, sia uno dei modelli di riferimento per la postura regressiva, in cui l'esplorazione dell'inconscio diventa un mezzo espressivo 'diavolescamente' comico. Queste riflessioni si inseriscono nel solco dell'inchiesta sulla satira e le sue funzioni stilistiche, che Celati, come abbiamo visto, aveva condotto sulle pagine del «Caffè» a proposito di Swift e Blake due anni prima, nel 1968⁷⁹; ma il laboratorio critico celatiano (che trova spesso ospitalità su questa rivista) è in questi anni ancora alle prese con Joyce. Rispetto agli anni della sua formazione, però, il Joyce cui Celati guarda adesso non è più quello dell'*Ulisse*, ma quello di *Finnegans Wake*.

Nella tesi di laurea che abbiamo citato nel primo capitolo⁸⁰, Celati scriveva che il *Finnegans Wake* rappresenta il culmine della ricerca linguistica joyciana, in cui il linguaggio è totalmente

⁷⁸ Ivi, p. 12.

⁷⁹ In particolare, Celati scrive quanto segue: «[la satira swiftiana] ripescava 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; essa infine concentra in sé tutto quanto ripugna il desiderio umano, o propagandandolo in maniera diretta (e questa è la forma del sarcasmo) o rivelandolo per metafora. Perciò essa, invece di mascherare l'archetipo fondamentale dell'invettiva per mezzo del criterio della plausibilità ("così va il mondo"), riattiva l'archetipo con tutti i simboli arcaici connessi: la terra desolata, la schiavitù feroce, il mostro terribile, l'animalità brutale» (CELATI, *Si comincia con Swift. Per recuperare quel «più»*, in «il Caffè», n. 1, XV (1968), P. 87).

⁸⁰ Cfr. infra, cap. 1, par. 5.

«reinventato» a partire dal rovesciamento del rapporto fra linguaggio e logica: in questo senso, l'opera finale di Joyce supera persino l'*Ulisse*, in quanto non vi è «alcun significato letterale della parola scritta». Negli anni immediatamente successivi alla laurea, si moltiplicano i riferimenti al *Finnegans Wake*; è utile notare come questi riferimenti appaiano in testi in cui Celati sembra riflettere su vari versanti dei suoi interessi, come quello per la lingua maccheronica⁸¹, oltre all'apparizione di Joyce come 'discendente' di Swift nella prefazione alla *Favola della botte*. Ma tra i tanti saggi di questi anni, particolarmente gravidi di riflessioni, ve n'è uno proprio sul *Finnegans Wake* risalente al 1972, dal titolo *Traduzioni di linguaggi inventati*, che contiene anche una prova di traduzione: la sede, naturalmente, è ancora il «Caffè»; l'episodio trattato è quello della visita al museo Wellington, e nel testo che accompagna la traduzione Celati chiarisce immediatamente la tradizione in cui inserisce il celebre *Work in progress*: «Tra il linguaggio inventato del *Jabberwocky* di Lewis Carroll e quello egualmente inventato del *Finnegans Wake* di James Joyce c'è un rapporto di filiazione»⁸². Siamo nel periodo in cui Celati, seguendo le orme di Giorgio Melchiori e Carlo Izzo, sta studiando la letteratura vittoriana del *nonsense*, che porterà poi al celebre seminario su *Alice nel paese delle meraviglie* al Dams bolognese nel 1976-77 e dunque ad *Alice disambientata*. È probabile che questo interesse nascesse non solo dal ricordo dei suoi studi d'anglistica, ma anche dall'eco di questa opera che risuonava nella controcultura americana, con cui Celati era venuto in contatto all'inizio degli anni Settanta. Così ricorderà anni dopo, in uno scritto d'occasione per una mostra su quel decennio, significativamente intitolato *Alice*⁸³:

[...] il nome e l'immagine di Alice ricorrono in varie produzioni della controcultura americana, associati a un'idea di uscita dalla famiglia verso nuovi modi di stare al mondo. [...] Sono tracce di fermenti più vasti, nomi imparati al mio arrivo negli Stati Uniti nell'autunno del 1972. Tra gli studenti della casa dove abitavo, ce n'era uno appassionato di Arlo Guthrie, un altro che ascoltava il disco di Grace Slick e i Jefferson Airplane, un altro

⁸¹ «Nella letteratura recente la tradizione carnevalesca compare solo come emergenza spostata, marginale e occasionale. 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» (CELATI, *Trobadori, giullari, chierici ovvero la tradizione ideologica del riso*, cit.).

⁸² GIANNI CELATI, *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, a p. 26.

⁸³ GIANNI CELATI, *Alice*, in BELPOLITI, SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 281-7.

che parlava in gergo hippy, e un altro ancora che mi consigliava di leggere *Pesca alla trota in America* di Richard Brautigan – autore di libri stravaganti quanto le canzoni di Captain Beefheart. Tra i moltissimi fermenti dell'epoca, c'era anche questa moda d'una stravaganza “creativa” di tipo surrealista (il disco di Grace Slick e i Jefferson Airplane si intitolava, appunto, *Surrealistic Pillow*); ed era una stravaganza programmatica, nella quale si annidava il miraggio d'un modo di vivere liberato dalle rigidità dell'establishment e del conservatorismo familiare⁸⁴.

Questa «moda» costituisce un tratto peculiare del modernismo popolare, la categoria che abbiamo provato a definire nel primo capitolo: d'altronde, si tratta del contesto che rende più «leggibili» le scritture di Carroll e Joyce, che all'epoca del saggio di Celati sembrano più ‘familiari’, e non solo per un accresciuta esperienza ermeneutica di questi testi. Così scrive in *Traduzioni di linguaggi inventati*:

Queste due esercitazioni illeggibili sono per noi più leggibili, non tanto perché Carroll ci ha lasciato una «spiegazione» del suo poema, prima attraverso le parole di Humpty-Dumpty, poi nell'introduzione di *The Hunting of the Snark*, né perché schiere di commentatori, a partire dal fedelissimo Stuart Gilbert, si sono applicati a chiarire molti dei *puns* di *Finnegans Wake*: sia le prime che le seconde restano «spiegazioni» e in quanto tali più o meno nell'area delle razionalizzazioni, ossia suggerimenti di plausibilità a riscatto di prodotti implausibili. Le nostre capacità di lettura sono cresciute perché è cresciuta la nostra possibilità di «pensare» e poi di «sentire» voci simili⁸⁵.

Siamo ancora nella prima fase della maniera saggistica di Celati, ma in questo passaggio si legge bene come l'autore preferisca fin d'ora un'idea di letteratura più legata alla liberazione della fantasia che alla razionalizzazione dei testi. Il passaggio successivo, invece, esibisce spiccatamente i suoi legami con la narrativa celatiana del periodo (l'anno prima, Celati ha esordito con *Comiche*):

⁸⁴ Ivi, pp. 281-2.

⁸⁵ CELATI, *Traduzioni di linguaggi inventati*, cit., p. 27.

Se Antonin Artaud ha avuto l'avventura di fornirci alcune indicazioni sul nostro modo di pensare la contemporaneità, le sue poesie composte di parole totalmente inventate valgono qualcosa perché ci avviano ad una lettura delle voci moderne in chiave prettamente schizofrenica⁸⁶.

La «chiave schizofrenica», dunque, per leggere la contemporaneità: non si tratta di un'idea del solo Celati. Per capire meglio le coordinate di questa dinamica, cito un passo nuovamente di Luigi Weber:

L'invasione di pazzi e di idioti nel romanzo discendeva da tempi relativamente remoti, e tuttavia stava allora acquistando «accenti qualitativamente diversi, nuovi contenuti e nuove funzioni compositive». L'intuizione ammirevole di Lukács è che mentre la curiosità per il patologico nella stagione naturalista obbediva a un bisogno fundamentalmente anestetizzante – e, va aggiunto, a una volontà tipica della scienza positiva di descrivere per controllare – ora la malattia si erge come protesta morale e rivendicazione di autenticità⁸⁷.

Partendo dall'esistenzialismo di Heidegger, Lukács notava che in queste aree della cultura letteraria vi è una tendenza a privilegiare le forme monologanti, impossibilitate a superare la solitudine dell'essere umano moderno, e la derivante inconoscibilità degli enti esterni alla coscienza. Nel passo riportato, si citano la pazzia e l'idiozia: si tratta di due forme che nel modernismo popolare acquisiscono cittadinanza letteraria grazie in particolare a Beckett, che infatti rappresenta un autore-ponte tra il modernismo storico e quello popolare⁸⁸. L'introduzione del tema della follia in letteratura, nel Novecento, avviene dunque come «protesta morale e rivendicazione di autenticità»: la proliferazione di pazzi e instabili nel romanzo del Novecento ha luogo perché si punta su una funzione specifica della narrativa, cioè la possibilità di accedere a una coscienza radicalmente *altra*; così facendo, gli autori sperano e confidano in una reazione nel lettore, la cui importanza era evidente anche a Celati,

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ WEBER, *Con onesto amore di degradazione*, cit., pp. 106-7. Le citazioni all'interno del testo sono invece tratte da GYORGY LUKÁCS, *Il significato attuale del realismo critico*, in ID., *Scritti sul realismo*, vol. I, Einaudi, Torino 1978, pp. 853-994.

⁸⁸ Non a caso, Beckett è centrale in molte delle riflessioni sul *late modernism* degli studiosi citati nel primo capitolo (cfr. infra, cap. 1).

che punta a colpire il lettore laddove si presume abbia più la sensazione di trovarsi nel 'familiare', ossia nelle forme tipiche del romanzo borghese: da qui la parodia del diario (*Comiche*, 1971) e della forma epistolare (*Il chiodo in testa*, 1974), o del romanzo di formazione (*La banda dei sospiri*, 1976). È in questo rovesciamento che i libri degli anni Settanta celatiani trovano la loro ragion d'essere, perché corrodono il romanzo tradizionale, e lo fanno a partire dallo stesso presupposto: concedere a un personaggio folle di prendere la parola, di impadronirsi di due forme tra le più personali possibili, come d'altronde ammette Celati in uno dei suoi saggi più importanti, *Il bazar archeologico*:

È esattamente la rottura dell'unità del pensiero che oscuramente, avventurosamente, la modernità fa emergere dagli scarti. Di qui la tendenza a rifarsi direttamente alle voci di margine, a mettersi a trascriverle, pubblicarle, diari di devianti o autobiografie di emarginati, protocolli di pazzi, raccolte di sogni⁸⁹.

Per Gianni Celati *Comiche* è il libro d'esordio; in un'intervista a Marianne Schneider, ha affermato: «...quando [*Comiche*] è uscito non mi piaceva più. Anche perché Calvino mi aveva consigliato di levare i passaggi sessualmente audaci o porno [...]. Secondo me il libro era crollato e sembrava un libro d'avanguardia, tipo Gruppo '63»⁹⁰. E in effetti, l'intervento editoriale è risultato talmente indigesto a Celati da indurlo a cominciare una riscrittura del romanzo, poi interrotta⁹¹. Così, la storia che i lettori si ritrovarono fra le mani nel 1971 è quella di un professore, Otero Aloysio, che tiene un diario della sua villeggiatura in uno stabilimento dove si ritrova a convivere con altri personaggi, i quali lo tormentano nella stesura, cercando di convincerlo a compiere azioni che non desidera o tirandogli scherzi. Il tessuto testuale è attraversato da tic linguistici e nuclei tematici che si ripetono in una scrittura schizofrenica; l'accento è posto sul carattere comico delle vicende, come suggerisce il titolo. Come abbiamo visto, la scrittura del romanzo è dovuta, in parte, alla lettura dei diari di alcuni pazzi internati in un manicomio, lettura fornitagli da un'amica infermiera. È proprio a partire da questo che Celati ha creato l'istanza narratrice del professore: non è infatti difficile immaginare che

⁸⁹ G. Celati, *Il bazar archeologico*, in Id., *Finzioni occidentali*, p. 206.

⁹⁰ Citato in NUNZIA PALMIERI, *Il corpo matto. Materiali per una cronistoria*, in GIANNI CELATI, *Comiche*, a cura di Nunzia Palmieri, Quodlibet, Macerata, 2012, p. 208.

⁹¹ «Un giorno ero a Torino, e ho detto a un amico dell'ufficio stampa Einaudi che stavo riscrivendo [*Comiche*] per ripubblicarlo. Al che lui ha sbarrato gli occhi e ha risposto: "Ma sei matto? Queste cose non si fanno!" Così la riscrittura è rimasta nel cassetto, metà fatta metà da fare» (*ibidem*).

l'ambientazione, la quale oscilla nelle varie riscritture da un villaggio vacanze a un corso di aggiornamento per docenti, celi in realtà la struttura di un manicomio, la quale a sua volta però diventa epitome della società occidentale⁹². Così dice l'autore stesso in un'intervista con Nicola Carioli:

Quando scrivevo *Comiche* provavo simpatia per i cosiddetti malati di mente, e frequentavo molto i manicomi, grazie all'amicizia di vari dottori. Be' adesso non ci penso più che qualcuno è "matto". Bisogna dire che qualcuno è triste, è schiacciato, è violentato, è umiliato, perché tutto l'ordine sociale porta da quelle parti. Ma queste cose, che vediamo dappertutto, in tutte le famiglie o altri istituti (ma sempre camuffate da attivismo moralistico), sono state la molla di *Comiche*. [...] E devo dire che forse l'ispirazione di *Comiche* è stata suggerita dai testi di Swift: dove tutto porta verso una visione manicomiale che fa tutt'uno con l'ordine sociale⁹³.

Diviene pertanto inutile cercare di leggere quest'opera come se fosse un referto clinico o, peggio ancora, tentare di psicanalizzare il personaggio attraverso la narrazione⁹⁴. Ciò significherebbe ancora una volta cedere la parola solo temporaneamente, trasformando il discorso in un discorso riportato. Un passo di *Finzioni occidentali* chiarisce questo concetto:

... [per i narratori del romanzo borghese, ndr] il libro costituisce solo la citazione d'un «egli», non la produttività incontrollata d'un io parlante; e poi è un accenno alla proliferazione indefinita del linguaggio che lo scrittore ha saputo amministrare attraverso la tecnica della citazione. Il modello è quello giuridico; tutto avviene come in un tribunale dove il testimone è citato non come discorso autonomo ma come documento a sostegno d'un altro discorso⁹⁵.

⁹² «Il luogo d'incontro dei suoi esperimenti linguistico-schizofrenici è un po' ospedale, un po' pensione balneare, un po' collegio» (ALMANSI, *Il letamaio di Babele*, cit., p. 46).

⁹³ NICOLA CARIOLI, *Comiche e Nuove Comiche. Intervista a Gianni Celati*, in NUNZIA PALMIERI, PIA SCHWARZ LAUSTEN (a cura di), *Il comico come strategia in Gianni Celati & Co.*, in «Nuova Prosa», n. 59, 2012, pp. 225-6.

⁹⁴ Le affinità e le divergenze tra parola «poetica», ossia letteraria, e «analitica», cioè esaminabile dal punto di vista psicanalitico, sono approfondite in STEFANO AGOSTI, *Discorso, parola analitica, linguaggio poetico*, in Id., *Cinque analisi*, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 157-183.

⁹⁵ CELATI, *Finzioni occidentali*, cit., p. 35-6.

Per Celati, l'affabulazione non deve essere condotta coi principî del romanzo borghese codificato, perché questo genere nasce come istanza razionalizzante⁹⁶ che esercita un controllo delle finzioni⁹⁷. È proprio con *Comiche* che Celati cerca di smascherare questo meccanismo 'giudiziario' della narrativa romanzesca borghese. Il primo elemento da tenere in considerazione in questo senso è che il diario di Otero Aloysio non è solo una successione di azioni e scenette comiche; è anche una mappatura di divieti e doveri che vengono involontariamente infranti dal protagonista. Parecchi escamotage narrativi di *Comiche* sembrano basarsi sulla dinamica emotiva, tipica dell'infanzia, che scatta nel momento in cui si viene accusati ingiustamente di qualcosa⁹⁸. Ciononostante, non è corretto tacciare Celati di infantilismo. Nei discorsi su *Comiche* è ormai proverbiale riportare lo scambio epistolare, già citato nel secondo capitolo, fra Celati e Calvino, in cui il primo critica la presentazione del libro firmata dal secondo. A un certo punto di questo testo, che oggi si legge online su «Doppiozero»⁹⁹, Celati espone esattamente la questione della regressione:

L'infantilismo mi dà sui nervi, perché presuppone l'infanzia come zoo separato. È in realtà una questione di adattamento. Gli scrittori per l'infanzia sono tanto adattati alla lingua da riuscire a imitarne le carenze. A me interessa una lingua di pure carenze. [...] Il disadattamento della lingua è disadattamento al mondo cartaceo-paranoico-verbo delirante. Tu parli di humus; non so se sia il caso di farmi tanto onore, ma se vuol dire così è giusto. Ma quando parli di humus allora parli del rifiutato, dell'escluso, di ciò che è costantemente rimosso in un mondo dove tutti giocano a correggerti¹⁰⁰.

Correggono, appunto, i comportamenti del professore, continuamente esposto a infrazioni. Conseguenza di queste infrazioni è la continua minaccia di un processo a Otero, sempre

⁹⁶ «[il *novel*, ndr] promosso come adeguato ai principî conoscitivi sui quali la civiltà occidentale si va orientando, l'altro [il *romance*, ndr] respinto e tenuto per forma inadeguata alle conquiste conoscitive avvenute» (ivi, p. 5).

⁹⁷ Si tratta di riflessioni vicine a quella svolta estetica illustrata qualche pagina fa (vedi nota 10). Celati scrive: «...l'esperienza romanzesca viene trasposta nel linguaggio della consapevolezza, [segue] l'onda d'un crescendo del ritualismo critico e razionalistico» (*Finzioni occidentali*, cit., pp. 10-11).

⁹⁸ Infatti, Celati nota la contrapposizione tra la narrazione romanzesca borghese, il *novel*, il genere 'serio', e il *romance*, riservato ai pazzi e ai bambini (ivi, p. 6).

⁹⁹ ITALO CALVINO, GIANNI CELATI, *Caro Calvino, non sono d'accordo* [1971], in «Doppiozero», 15 febbraio 2016 (consultabile online all'indirizzo: www.doppiozero.com/materiali/meridiano-celati/carocalvino-non-sono-d'accordo).

¹⁰⁰ Ibid.

annunciato dal Guardiano Notturmo¹⁰¹. Inoltre, è la scrittura del diario (che viene definito «quaderno») ad attirare quasi magneticamente gli altri ospiti della struttura; l'interferenza tra i desideri degli altri personaggi e i divieti imposti a Otero non si limita semplicemente a far scattare il meccanismo comico, ma espone nitidamente la questione dell'esserci dell'istanza narratrice. Sono ben rari i momenti in cui Otero può dedicarsi alla scrittura del suo quaderno; spesso è interrotto, ad esempio, dal fantasma Fantini, o dagli altri ospiti della struttura; alla fine, i fogli del quaderno vengono sparsi per l'aria, mentre Otero, come abbiamo visto nel capitolo 2, vola via: «...i fogli del mio quaderno pure usciti o dall'alto gettati ormai inutili nell'ascesa anch'essi sporchi né di meno anzi di più pieni di macchie cancellature grossi errori indecenze sentite e riportate certo non da mostrare a qualcuno. Volano e fine»¹⁰².

La natura 'performativa' di tale sforzo linguistico è ulteriormente sottolineata dall'inconsistenza della trama. Le interferenze tra Otero e gli altri che conducono all'infrazione dei divieti imposti non rappresentano delle svolte nella trama, perché la trama non c'è: il meccanismo di proliferazione episodica rende inservibile la distinzione, tanto valida per i romanzi tradizionali, tra nucleo ed episodio¹⁰³. Non è un caso che il diario di Otero proceda in modo non-lineare, spezzando qualsiasi possibilità di ricostruire logicamente una storia: Otero salta in avanti di qualche giorno, poi confusamente riprende il filo di un discorso che faceva qualche riga prima: «Giorno 26. Martedì. Nella camera. Mi davo a scrivere i fatti tornati alla mente nell'ordine del loro ritorno come esposti da quella mano estranea. Dalla notte agitata dal gran soffio del Bagnino. La notte agitata del giorno 20. Continuazione del racconto»¹⁰⁴. O ancora, poco più avanti, si ricorda di dover segnalare sul quaderno altri scherzi di Fantini, e così torna indietro di diversi giorni. Oppure, più significativamente, sono da ricordare gli ultimi quattro capitoli, tutti dedicati alla partenza, in cui si torna continuamente indietro per raccontare dettagli, anche contraddittori, sull'evento, che sembra non avere mai davvero luogo. Per il lettore è inutile cercare di ricostruire 'una storia': l'obiettivo di Celati è far saltare i nessi temporali, cancellando qualsiasi segnale di razionalizzazione della vicenda:

¹⁰¹ «Il Guardiano Notturmo chiede: - ha detto corteggiare? Rispondo: - no salutare. E lui: - non importa. Perché: - nel cesso di notte è proibito. Di conseguenza: avrà un processo. E segnava la data di questo su un taccuino: - il giorno 28» (CELATI, *Comiche*, cit., p. 26).

¹⁰² *Ivi*, p. 142.

¹⁰³ Cfr. SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Il Saggiatore, Milano, 2010.

¹⁰⁴ CELATI, *Comiche*, cit., pp. 45.

Era già abbastanza tardi l'autopullman entro breve di partenza dunque risalivo alla mia camera per cercare la valigia che non si trova. Il conduttore sullo stradone raccomandava: - si sbrighino lor signori accidenti. Come chi sia mosso da esasperazione per attesa lunga. E batteva due dita sul suo orologio di conferma agli occhi di tutti sull'ora tarda. Indi scuoteva il capo a darsi ragione. Dico: - torno subito. Lui: - ma lo sa che ora è? - Rispondo: sì grazie e lei? - Stralunato il conduttore allora: - accidenti che ora è? Constatando il suo orologio tutto sfasciato a furia di batterci due dita¹⁰⁵.

La gag, in questo senso, assume i contorni di un dispositivo generativo infinito, che si interrompe per pura casualità. Come ha notato Micheletti, anche in questo Celati sembra riprendere Sanguineti: «*Comiche* [...] mostra così di recepire, con i suoi repentini cambi di ambientazione, una delle principali qualità dell'oniromimesi sanguinetiana, vale a dire lo sconvolgimento dei più tipici gangli spaziotemporali su cui si regge l'intreccio romanzesco standard»¹⁰⁶; ma rispetto al libro di Sanguineti, che ciò accada all'interno di una struttura diaristica è ancor più notevole, soprattutto se consideriamo che la scrittura diaristica è un modo per reinvestire di significato la propria esistenza, dotandola di un più o meno stringente canovaccio narrativo. Qui, invece, la narratività è completamente saltata: ciò che conta è dare più spazio possibile alla verbigerazione folle; l'effetto desiderato è quello di un «coinvolgimento brutale» del lettore, come Celati spiega nel saggio sui giullari citato nel primo capitolo¹⁰⁷:

Céline diceva che bisogna lavorare in modo da colpirlo nel sistema nervoso il lettore e portarselo dietro, di violenza. E Artaud dal canto suo che bisogna incantare lo spettatore come un serpente, agendo sul suo organismo. E questo è lo statuto giullaresco della parola: la parola come effetto di scompenso fisiologico (riso, emozione), quindi come pratica del coinvolgimento brutale¹⁰⁸.

Lasciando fuori dal suo orizzonte la possibilità di comprendere perché sia vittima di scherzi e punizioni, Celati crea l'altro polo della narrazione di *Comiche*. Il primo, come detto, è

¹⁰⁵ Ivi, p. 115.

¹⁰⁶ MICHELETTI, «*Una specie di ipnosi su poche tonalità minime*», cit., p. 30.

¹⁰⁷ Infra, p. 73.

¹⁰⁸ CELATI, *Trobadori, giullari e chierici*, cit., p. 298.

l'interferenza tra la volontà di scrittura di Otero e queste punizioni: è qui che si gioca la possibilità di affermare l'io, ed è qui che le viene dato scacco matto. Il secondo è il polo della comicità: la realtà è opaca, il suo significato sfugge a Otero, ma questa vicenda è sfruttata *comicamente*. È per questo uso più consapevole e ricercato dell'ironia che *Comiche* rappresenta un esempio di romanzo modernista popolare. Per Celati la rappresentazione della follia è strettamente legata al comico, non in senso derisorio, bensì liberatorio o catartico¹⁰⁹. La possibilità di isolarsi e lasciar partire l'affabulazione diventa dunque fondamentale, e giustifica la scelta successiva di abbandonare il romanzo:

La critica di Celati alla cultura razionalista, che lo stesso autore aveva intrapreso con la sua ricerca sull'origine del romanzo moderno in *Finzioni occidentali*, trova compimento e soluzione narrativa in una rinuncia al romanzo, colpevole fin dalle origini di incorniciare la fabulazione entro un programma critico, e rinuncia anche al racconto come sviluppo di azioni finalizzate alla spiegazione, allo svelamento attraverso l'agnizione¹¹⁰.

La scrittura, dunque, non è uno strumento di dominio attuato attraverso la trama romanzesca, ma è il mezzo per la verbigerazione e l'affabulazione comica. Prima di giungere alla rinuncia al romanzo, comunque, Celati cerca di mettere sotto sforzo le possibilità espressive di questa forma, e lo fa appunto attraverso la regressione, che consta di due elementi principali: a quella orale, infatti, si accompagna necessariamente una componente parodica.

3.2 La regressione tra parodia e oralità: *Ulisse e Finnegans Wake*

La sfera privilegiata per portare avanti questo discorso affabulatorio è, quindi, quella dell'oralità. Nel pezzo su *Finnegans Wake* del 1972, Celati sottolinea proprio questo aspetto:

¹⁰⁹ «Il comico, così, si incontra con la paura, ne è l'imitazione, il tentativo di esorcizzarne la portata» (RAFFAELE MANICA, *Celati, la follia serena*, in ANNA DOLFI (a cura di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Bulzoni, Roma, 1992, p. 610).

¹¹⁰ RIZZANTE, *Il geografo e il viaggiatore*, cit. pp. 44-5.

Oggi noi sappiamo che c'è un investimento schizofrenico del linguaggio che urge all'interno della linearità fonetica fino a farla scoppiare: *la linearità fonetica che costituisce in qualche maniera il «modo di pensare» della nostra civiltà*, è lavorata all'interno da una «azione-passione» delle parole che la disarticola, la riduce a quel corpo frammentato che è il modo infantile di sentire il corpo¹¹¹.

Queste parole, al di là dell'eco deleuziana che le pervade¹¹², sono utili perché simmetricamente sembrano rispondere a quanto abbiamo discusso nel secondo capitolo a proposito della razionalizzazione dello sguardo sotto il regime scopico della prospettiva cartesiana¹¹³: a un'interpretazione razionale si contrappone una disarticolazione del linguaggio e delle sue possibilità ermeneutiche¹¹⁴. Si distingue, inoltre, una concezione dell'oralità intesa dal punto di vista strettamente fonetico, vale a dire fisico: nel Celati settantesco la dimensione corporale è inscindibile da quella linguistica. Pertanto, l'osservazione di Rosa Maria Bollettieri Bosinelli sull'esercizio di traduzione celatiano del *Finnegans Wake*, per cui costituirebbe una versione «in una sorta di svaccato e irriverente dialetto veneto, la cui scurrile sonorità riecheggia il berciare chiassoso di ubriachi in una bettola di paese»¹¹⁵, è condivisibile, anche se necessita di alcune precisazioni: se è giusto sottolineare l'attenzione all'aspetto sonoro del testo, l'intento profondo di Celati è quello di evidenziare l'impressionante estensione linguistica del libro, la quale – sul piano traduttivo – comporta problemi ben più complessi della semplice traslazione dal contesto culturale di partenza a quello d'arrivo. Del resto, come nota Eco, «se Dublino è il centro della narrativa joyciana, dai *Dubliners* allo *Ulysses* [...], nel *Finnegans Wake* ne è solo il pretesto, ma il centro sta altrove, nel linguaggio»¹¹⁶.

Questo tipo di osservazioni sono, in realtà, molto diffuse a proposito del *Finnegans Wake*; il riferimento più probabile per Celati dovrebbe essere ancora una volta Giorgio Melchiori¹¹⁷.

¹¹¹ CELATI, *Traduzioni di linguaggi inventati*, cit., p. 28, corsivo mio.

¹¹² Non a caso, nel passaggio successivo, Celati fa ampio ricorso alla *Logique du sens*, che d'altronde aveva letto per l'Einaudi proprio in quegli anni (cfr. infra, cap. 2, par. 3).

¹¹³ Cfr. infra, cap. 2, par. 2-4.

¹¹⁴ Risuona, in ciò, il celebre appello di Sontag: «La funzione della critica dovrebbe essere quella di mostrare come è ciò che è, perfino che è ciò che è, piuttosto che mostrare cosa significa. Anziché di un'ermeneutica, abbiamo bisogno di un'erotica dell'arte» (SONTAG, *Contro l'interpretazione*, cit., p. 31).

¹¹⁵ ROSA MARIA BOLLETTIERI BOSINELLI, *A proposito di Anna Livia Plurabelle*, in JAMES JOYCE, *Anna Livia Plurabelle*, Einaudi, Torino 1996, pp. 31-87, a p. 69.

¹¹⁶ UMBERTO ECO, *Ostrigotta, ora capesco*, in *ivi*, pp. V-XXIX, p. XI.

¹¹⁷ MELCHIORI, *The Tightrope Walkers*, cit. Si noti che Melchiori curerà l'introduzione all'edizione italiana del 1982 di *Finnegans Wake*, in cui scriverà: «il libro, si è detto, non è scritto in inglese ma in un idioma inventato, il Finneganesi, che è la somma (o meglio la caotica miscela) di tutte o quasi le lingue conosciute, compresi gli

Tuttavia, la novità concettuale proposta nel saggio del 1972 sta in una rinuncia all'interiorizzazione del linguaggio finnegiano. Per sviscerare meglio la questione, è opportuno riportare un'osservazione di Michel Butor, il maggior estimatore di Joyce fra gli autori del *Nouveau Roman*, il quale si è espresso così nell'introduzione all'edizione francese di *Finnegans Wake*:

se noi vogliamo leggere una pagina di *Finnegans Wake* dobbiamo prendere molte parole in modo diverso da quello in cui sono scritte, abbandonare una parte delle loro lettere e dei loro significati possibili. Ogni lettore fa una scelta tra quegli agglomerati di caratteri e di vocaboli secondo il senso in cui gli si presentano. Dunque è un ritratto di me stesso che si costituisce quando lascio scorrere lo sguardo su quelle pagine, ritratto peraltro assai vago, ma che si precisa sempre di più a mano a mano che entro nel gioco della metamorfosi delle parole. *Finnegans Wake* è così per ciascuno di noi uno strumento di conoscenza intima¹⁸.

Non è difficile intuire come l'idea che un testo possa essere «uno strumento di conoscenza intima» sia piuttosto lontana dal pensiero di Celati; nel caso specifico dell'opera finale di Joyce, poi, a Celati è ben chiaro come l'interpretazione del *Finnegans Wake* alla luce di Deleuze e la comparazione con Carroll da lui proposte siano poco ortodosse:

E se inizialmente forse non è la stessa cosa per Carroll e Joyce, l'uno e l'altro acquistano la loro attualità in contesti che non sono più quelli «letterari» della loro origine, nella lettura di quei lettori postumi che siamo noi. Il che d'altronde è conforme al principio ermeneutico di «comprendere l'autore meglio di quanto egli comprendesse se stesso»¹⁹.

ideogrammi» (GIORGIO MELCHIORI, *Introduzione*, in JAMES JOYCE, *Finnegans Wake H.C.E.*, Mondadori, Milano 1982, p. XIII).

¹⁸ MICHEL BUTOR, *Introduzione* in JAMES JOYCE, *Finnegans Wake. Fragments adaptés par André du Bouchet*, Gallimard, Parigi 1962, p. 17.

¹⁹ CELATI, *Traduzione di linguaggi inventati*, cit., pp. 29-30.

Mossa retorica, questa di Celati, all'insegna di una cautela insolita nel suo saggismo; nondimeno necessaria. Infatti, la sua trattazione si sofferma su un passo della *Logique du sens* di Deleuze, riportato all'interno del testo, su cui è giusto riflettere:

La parola-passione che scoppia nei suoi valori *fonetici* laceranti, la parola-azione che salda valori *tonici* inarticolati. Queste due parole si sviluppano in rapporto con la realtà del corpo, corpo frammentato e corpo senza organi. Essi rinviano a due teatri, il teatro del terrore e della passione, il teatro della crudeltà essenzialmente attivo. Essi rinviano a due non-sensi, passivo e attivo: quello della parola privata di senso che si decompone in elementi fonetici, quello degli elementi tonici che formano una parola non scomponibile e non meno priva di senso¹²⁰.

A partire da queste osservazioni di Deleuze, Celati sostiene che «la schizofrenia, al di là del mito e della realtà della pazzia clinica, e al di là dei linguaggi psichiatrici in funzione di difesa, è divenuto uno dei modi più efficienti per poter “pensare-sentire” il mondo contemporaneo»¹²¹. A tale dinamica ricollega appunto il *Finnegans Wake*, in una delle sue proverbiali operazioni di genealogia letteraria, che pertanto giustifica a posteriori la sua traduzione ‘indebita’¹²²; al tempo stesso, è cancellata qualsiasi ipotesi di giustificazione razionale delle traduzioni e ri-narrazioni: Celati ripresenta qui quella che diventerà una costante della sua riflessione, ossia l’opposizione tra «spiegazione» e «narrazione»:

Quello che conta è che le traduzioni non «spieghino», ossia non razionalizzino i propri testi, ma riformulino la vicenda delle parole-passione che fanno esplodere la successione fonetica inferendo alla lingua-corpo ferite che il senso non può curare, e delle parole-azione che formando blocchi compatti e inscindibili deviano la linearità verso le imprecise plaghe della profondità del corpo¹²³.

¹²⁰ Ivi, p. 28. La citazione riportata da Celati si legge in GILLES DELEUZE, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 84.

¹²¹ CELATI, *Traduzione di linguaggi inventati*, cit., p. 29.

¹²² «La traduzione di un linguaggio inventato è, per definizione, impossibile, oltre che inutile: rimane solo la possibilità d’un gesto dimostrativo, d’una istanza a riprendere il discorso e far eco al silenzio delle parole: che è un doppio non senso, perché il silenzio non ha nessuna eco» (ivi, p. 30).

¹²³ Ibid.

Questa opposizione è poi concettualmente trasfigurata, con una mossa ancor più audace, in quella tra *sensu* e *suono*:

Si sa che chi parla secondo il suono invece che il senso delle parole (per esempio in rima) offre nella nostra società un penoso spettacolo di malattia: ma è ancora un problema di «modo di pensare», o, che è la stessa cosa, di «modo di non pensare». [...] La strada della pura sonorità è la strada del silenzio: nessuno può percorrerla senza sbagliare, senza incappare in idiosincrasie che articolano il silenzio in un radicalmente diverso non-senso, o che disarticolano il senso in un radicalmente diverso silenzio; ma non è questo poi l'errore, anche perché qui siamo egualmente lontani dalla verità come dall'errore, l'unico errore qui si chiama: voler fare del silenzio un grillo parlante¹²⁴.

Un'interpretazione del *Finnegans Wake* quasi 'beckettiana'; non a caso, nel saggio su Beckett contenuto in *Finzioni occidentali*, è convocato, come si è detto più volte, anche Joyce¹²⁵. Il *Finnegans Wake*, nell'accezione celatiana, è un testo «recitabile e utilizzabile come canovaccio per coinvolgimenti momentanei»¹²⁶; infatti, l'aspetto 'veneto' della lingua scelta da Celati funziona precisamente come sfondo sonoro 'italiano' a un brano, quello tradotto, che punta sulla ricreazione di un'atmosfera popolare che innervi il testo, e non sia solo una coloritura lessicale, come ben osserva Bollettieri Bosinelli:

Mi sembra che [...] Celati segua alla lettera il ritornello della ballata irlandese «Lots of fun at Finnegan's wake» e voglia allegramente *condividere con i suoi lettori/ascoltatori* (come l'originale, il testo di Celati va *detto più che letto*) la vena ilare della fonte, a cui Joyce teneva moltissimo¹²⁷.

In poche righe, Bollettieri Bosinelli centra i punti-chiave non solo dell'esercizio traduttivo di Celati, ma della sua intera idea di letteratura. Ritroviamo, nell'ordine: una letteratura non più

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ CELATI, *Su Beckett*, cit., p. 190.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ BOLLETTIERI BOSINELLI, *A proposito di Anna Livia Plurabelle*, cit., p. 70, corsivi miei.

solipsisticamente ripiegata sull'io, ma foriera di una volontà di «condivisione»; una letteratura che punta sugli aspetti performativi più che su quelli raziocinanti; una letteratura venata di ilarità, non più intellettualmente ironica, ma liberatoria, schizofrenica, popolare.

Questi concetti guidano Celati nella sua produzione come narratore; sono esposti anche nei suoi saggi, come lungamente abbiamo avuto modo di esaminare; orientano le sue scelte traduttive e soprattutto influenzano un aspetto che si pone a metà fra l'attività di traduttore e quella di saggista: in particolare negli scritti datati fra la seconda metà degli anni Sessanta e la pubblicazione di *Finzioni occidentali*, Celati sembra particolarmente impegnato a 'costruire' una tradizione incentrata su ciò che abbiamo osservato finora. Da qui, l'attenzione a Swift, «per recuperare quel più», come scrive rispondendo a Calvino; l'attenzione a Céline e ai suoi sottoparlanti francesi; infine, il recupero di Joyce a una tradizione propriamente parodico-oraleggiante. Nel primo capitolo abbiamo visto come una delle fonti di Celati, in questo senso, fosse il saggio di Vivian Mercier¹²⁸; fra le sue influenze si deve necessariamente citare anche Northrop Frye, e che costituisce per Celati una delle letture più intense di quegli anni.

Ora, l'idea di una letteratura collettiva e popolare si adatta bene anche all'*Ulisse*. Come ha notato David Kiremidjian nel suo saggio *A study of modern parody*¹²⁹, le componenti parodiche dell'*Ulisse* sono quelle in cui i personaggi si ritrovano assieme in luoghi pubblici: ciò avviene in maniera marcata soprattutto dall'episodio di *Wandering Rocks* in poi. È sul modo in cui funzionano questi capitoli che si concentra l'attenzione di Celati, negli anni Settanta: ovvero sulla loro carica parodica, perché questo elemento ne presuppone e attiva altri, di particolare interesse per la teoria letteraria che stava erigendo.

Per capire meglio ciò, attingiamo a un'annotazione diaristica di Virginia Woolf: «Tom dice che il libro farà epoca, perché ha completamente distrutto il diciannovesimo secolo. Ha lasciato Joyce senza nulla su cui scrivere un altro libro. Ha smascherato la futilità di tutti gli stili esistenti in inglese»¹³⁰. Il «Tom» di cui Woolf riporta le parole è Eliot; il libro di cui si parla, naturalmente, l'*Ulisse*. Franco Moretti, in *Opere mondo*, nota giustamente come questa osservazione di carattere privato sul pluristilismo non trovi riscontro nella critica ufficiale uscita a ridosso del romanzo joyciano:

¹²⁸ Infra, cap. 1, par. 5.

¹²⁹ «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» (DAVID KIREMIDJIAN, *A study of modern parody*, Garland Publishing, Londra-New York 1985, p. 133).

¹³⁰ VIRGINIA WOOLF, *A writer's diary*, Harcourt Brace, New York 1954, p. 49.

Conversando con un'amica, è dunque questo che Eliot colloca in primo piano: il pluristilismo, la polifonia dell'*Ulisse*. Poi però, nella famosa recensione su «The Dial», neanche una parola: come se non riuscisse a definire quel che vedeva, o non avesse nulla da dire. E come lui, un po' tutti i grandi contemporanei di Joyce: Schnitzler e Woolf, Lukács e Faulkner, Mann e Musil e Curtius... Tutti stregati dallo *stream*, e zitti sulla polifonia¹³¹.

Moretti incentra questa parte del suo saggio su Joyce proprio nella dicotomia fra lo *stream of consciousness* e la polifonia. La struttura stessa del romanzo, d'altronde, consente di leggerlo in questo modo:

Un rapido riassunto. Che l'inizio dell'*Ulisse* graviti attorno allo *stream* è abbastanza pacifico: prima con Stephen, e poi con Bloom, lo *stream* cresce in estensione e profondità, e conserva una chiara supremazia fino al sesto, e forse fino all'undicesimo capitolo. A partire dal settimo capitolo, tuttavia, lo *stream* non è più solo: gli si affiancano, con rilievo crescente, procedimenti polifonici di varia natura. Si comincia con il contrappunto titolo/racconto di «Eolo»; più avanti, vi sono capitoli dedicati a una pluralità di posizioni ideologiche («Il Ciclope»), sentimentali («Nausicaa»), e letterarie («Le mandrie del sole»). Quando poi la polifonia all'interno dei singoli capitoli diminuisce, si accentua per contro l'eterogeneità tra un capitolo e l'altro: e dopo l'espressionismo di «Circe», il naturalismo di «Eumeo», e il catechismo di «Itaca», anche il grande *stream* di Molly, più che ripristinare la tecnica iniziale, indica forse la sua definitiva relativizzazione – una voce, un linguaggio tra i tanti – entro la nuova cornice stilistica. I primi sei capitoli dominati dallo *stream*: gli ultimi sette, dominati dalla polifonia¹³².

La lunghezza della citazione è giustificata dalla qualità del «riassunto» offerto da Moretti, il cui ragionamento è condivisibile; ma c'è di più: i capitoli in cui si riscontra la polifonia parodico-orale sono esattamente quelli che sono stati riconosciuti come i meglio tradotti da Celati. Questa osservazione è trasversale ed è avanzata sia da chi ha apprezzato la traduzione, sia da chi l'ha criticata. Così, ad esempio, Anna Baldini:

¹³¹ MORETTI, *Opere mondo*, cit., p. 171.

¹³² Ivi, p. 172.

[la traduzione di Celati, *ndr*] al contrario di Terrinoni e come il primo De Angelis, non prevede alcuna nota, se non una rapida prefazione. Non è certo se questo possa liberare il libro da glosse troppo invadenti, ma è chiaro quanto la scelta informi la strategia traduttiva generale [...]. È una scommessa temeraria, che porta con sé il rischio della riuscita sorprendente (come in alcune pagine di *Nausicaa*, e in generale negli episodi finali) ma anche l'intoppo dell'eccessiva semplificazione che in un romanzo del genere può portare a un generale senso di smarrimento. [...] È con questa lente che Celati trova in *Ulysses* un flusso disordinato di parole all'interno del quale «la musicalità è l'aspetto decisivo»: un partito preso estetico forse opinabile se si considerano la maniacalità di Joyce nella scrittura e le frequenti e ricercate cacofonie, ma che certo lega la traduzione a un uso sensuale della parola. Così la lingua è variegata da voci desuete, regionali, arcaiche (il burro sfrigolante di Bloom «sguilla» invece di scivolare), che ricreano un Joyce spesso perfino più gaddiano e oscuro, e che per questa via provano forse a riportare la difficoltà e l'alterità del testo originale anche nella riscrittura. In questo senso, lo scrittore Celati trova molti punti di contatto con De Angelis e il tentativo toscaneggiante del primo traduttore si rispecchia deformato in una certa padanizzazione di quest'edizione¹³³.

Particolarmente efficace, pur nella sua brevità, è l'analisi di Fabio Pedone, il quale riesce nel piccolo spazio di un articolo online a toccare molti punti-chiave della teoria letteraria di Celati:

Senza l'ausilio di quegli apparati di note che invece distinguevano le altre versioni, rieseguendo la partitura joyciana dotata di un ventaglio lessicale non paragonabile ad 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. Il «disordine delle parole» creato dalla continua mutevolezza del testo ci consegna a una peculiare estraneità, come l'inglese joyciano è per molti versi straniero all'inglese istituzionale. Perché è suscitando nel lettore, anch'egli a suo modo traduttore fantasticante, l'esperienza di quello sfrenato potere liberatorio impresso prima di tutto dal suono, cantilenato nella testa, che Joyce agisce. Il

¹³³ ANNA BALDINI, *James Joyce, "Ulisse", nella traduzione di G. Celati*, in «Allegoria», consultabile online all'indirizzo <https://www.allegoriaonline.it/627-james-joyce-qulisseq-nella-traduzione-di-g-celati>, consultato il 31/10/2023.

lungo ascolto di *Ulysses* da parte di Celati intende perciò sfociare in una forza di reinvenzione che attecchisca in un mondo unico e si esprima in un passo mentale solo suo, facendosi voce volutamente eccentrica, fuori ordinanza rispetto alla non-lingua della romanzeria di mercato odierna¹³⁴.

Soprattutto, poco più avanti, Pedone nota qualcosa che davvero ‘consuona’ con l’idea di letteratura di Celati *tout court*:

Di *Ulysses* Celati insegue insomma anche la qualità incantatoria della parola, coesistente al suo stesso suono, prima e al di là del senso, che sfonda il diaframma tra materia e simbolo e si impadronisce del lettore per precipitarlo in uno spaesamento, in una deriva fantasticante al cospetto della lingua nella sua interezza storica. Tipica di quest’esperienza di lettura è la sospensione tra le due spinte su cui si regge il romanzo: la tentazione del caos e quella dell’ordine, l’abbandono alla corrente e il clic che sveglia connessioni impensate tra dati di realtà lontani, generando un nuovo abito percettivo. Così la celebrazione della meraviglia di un giorno come tanti, dell’eroismo normale dell’essere umani, di astuzie e crolli di un’umanità bonariamente sbilenca non resta confinata nella letteratura¹³⁵.

E infine, Valentino Baldi, che si mostra molto lusinghiero nei confronti di Celati, e cita esplicitamente la componente polifonica dell’*Ulisse*, a suo dire valorizzata dalla traduzione:

Il secondo fattore di rischio, che conferma il coraggio del nuovo traduttore, è stato quello di accettare in pieno la sfida che Joyce lanciava al significante più che al significato. Convinto che l’*Ulisse* fosse «un libro scritto da qualcuno che doveva diventare tenore» (Celati 2013: IX), Celati calca la mano sulle ritmiche del testo, concedendosi licenze a cui né De Angelis né Terrinoni si erano abbandonati. Il risultato complessivo è quello di un testo alleggerito e risuonante di una musicalità che le precedenti traduzioni non riuscivano a riprodurre. [...] Le differenze più marcate, ovviamente, emergono soprattutto nella terza

¹³⁴ FABIO PEDONE, *Celati/Joyce: Ulysses in ascolto*, in «Le parole e le cose», consultabile online all’indirizzo <https://www.leparoleelecose.it/?p=10166>, consultato il 31/10/2023.

¹³⁵ Ibid.

sezione dell'opera, quando l'incontro tra Figlio e Padre è avvenuto e la notte inizia a calare sulle strade di Dublino. La complessità della nuova traduzione viene esaltata nelle scelte relative al visionario episodio *Circe*: in questo contesto notturno di bordelli e prostitute, i fischi e i cori dei personaggi sembrano dare ragione a chi, con estrema cura, ha lavorato molto sul timbro musicale di un romanzo polifonico¹³⁶.

Circe, Nausicaa: si tratta di episodi dell'*Ulisse* dominati dalla polifonia, non dallo *stream of consciousness*. Ciò che a Celati interessa, infatti, è l'usura del linguaggio, non il funzionamento psicologico dei personaggi: il «suono» contro il «senso». La parodia joyciana diventa così una delle macchine letterarie migliori mai messe all'opera nella rappresentazione di questo dualismo. Definendo la parodia, Kiremidjian nota appunto che l'oggetto privilegiato di questo genere è sempre, precipuamente, l'arte stessa, nel nostro caso l'arte letteraria:

Parody will always hold the mirror up to art, not to nature, much in the manner of translation; its critique is primarily one of form, not the ideas, processes or "objects" of nature; its concern is with the form-content relationship of the original, and it will exploit any incongruity between form and content¹³⁷.

In questo senso, spiega più avanti Kiremidjian, l'episodio più rilevante del parodismo joyciano è proprio *Circe*:

"*Circe*" is a culmination and a summation of the public aspect of Stephen's and Bloom's Dublin experience, which tends all through its development towards instability and "formlessness". Joyce contrives "*Circe*" as an absolute of instability. He succeeds in ionizing the work completely, without destroying a sense of progression or focus. What he does destroy is not only the consistent literary formality of the experience, but also the effect of

¹³⁶ VALENTINO BALDI, *Nota di traduzione. Su Gianni Celati e "Ulysses"*, in «La letteratura e noi», consultabile online all'indirizzo <https://laletteraturaenoi.it/2013/05/05/nota-di-traduzione-su-gianni-celati-e-ulysses/>, consultato il 31/10/2023.

¹³⁷ KIREMIDJIAN, *A study of modern parody*, cit., p. 6.

all those things in experience which tend to act as forming influences or as artifices working against the “nature” of experience¹³⁸.

La parodia joyciana, dunque, svuota di significato la formalità letteraria deputata a simboleggiare il funzionamento dell'esperienza umana: come ha scritto Eliot, «l'esperienza dell'uomo comune è caotica, irregolare, frammentaria. Questi s'innamora, o legge Spinoza, e le due esperienze non hanno nulla a che fare l'una con l'altra...»¹³⁹. Questo disordine è rappresentato, nel modernismo inglese ma non solo, dalla poetica del frammento, di matrice eminentemente espressionista: ma bisogna prestare attenzione alla curvatura, da Celati argutamente individuata, dal senso letterale all'espressione sonora, curvatura che in più di un caso diventa, a ben vedere, un divorzio fra i due concetti. Come scrive Moretti, «se i frammenti sono dei sintomi, allora sono ancora pienamente motivati. [Ma nelle opere moderniste, *ndr*] i frammenti diventano sempre più visibili – e il loro perché, sempre meno»¹⁴⁰. È qui che entra in gioco l'oralità:

Eventi – di norma, eventi *linguistici* – che si fissano su uno schermo anonimo: nello *stream* di Bloom affiorano di continuo pezzi di linguaggio indigerito: frammenti di parola altrui. Sono mescolati a tante altre cose – rumori, luoghi comuni, ricordi, onomatopee – e a prima vista non se ne distinguono neanche un gran che. Ma alla lunga avranno tutt'altra importanza, perché è proprio da quei pezzi di «parola altrui» che si sviluppa la polifonia dell'Ulisse. Bloom riattiva dei discorsi formati al di fuori di lui, scrive Topia. Vero: e poi Joyce riattiva quei discorsi riattivati, senza più passare per la mente di Bloom. Li riattiva, cioè, *senza più motivarli*. Come Pound con la *Terra desolata*, Joyce elimina i corpi, e trattiene le voci¹⁴¹.

Ora, nel primo capitolo, abbiamo constatato che l'influenza di Joyce sul principale gruppo neoavanguardista italiano è stata generalmente piuttosto debole¹⁴². Vi sono comunque stati autori più vicini al modello joyciano attivi negli stessi anni di Celati; significativamente, essi

¹³⁸ Ivi, p. 167.

¹³⁹ THOMAS STEARN ELIOT, *The Metaphysical Poets*, in Id., *Selected Prose*, Penguin, Harmondsworth 1951, p. 110.

¹⁴⁰ MORETTI, *Opere mondo*, cit., pp. 175-6.

¹⁴¹ Ivi, pp. 176-7.

¹⁴² *Infra*, cap. 1, par. 5.

costituiscono – esattamente come Celati – un gruppo di scrittori per così dire ‘di confine’ fra la Neoavanguardia e un più generico, diffuso sperimentalismo legato alla stagione degli anni Sessanta: Raffaele La Capria, Oreste Del Buono ed Emilio Tadini. Anche loro, comunque, guardano a Joyce in modo diverso da Celati. Come ha ricostruito di recente Giacomo Raccis¹⁴³, infatti, per questi autori l’*Ulisse* rappresenta un insuperato modello nell’ambito del romanzo incentrato su una singola giornata; essi esibiscono, pur non abbracciandolo completamente, il debito joyciano:

[nei romanzi di questi scrittori, ndr] i tratti derivanti dall’opera di Joyce vengono integrati in un *set* di elementi che prevede anche scelte divergenti rispetto a quel modello. È proprio per questa via, per una rielaborazione autonoma della lezione modernista, che passa la capacità di Del Buono, La Capria e Tadini di trasformare *Ulysses* in «moneta corrente» della loro scrittura¹⁴⁴.

E fra le opere di Joyce, questi autori prediligono l’*Ulisse* proprio perché ancora interpretabile come uno sforzo gnoseologico¹⁴⁵. Varrà da esempio su tutti Tadini, che proprio toccando il tema della dimensione parodica dell’*Ulisse* asserisce di preferirgli la lezione faulkneriana:

Mi sembra che Joyce si sia servito di una parodia intensamente culturalizzata per rendere più folta non solo una *articolazione linguistica* ma anche la *consistenza di un fatto*. Ma credo che questo procedimento sia legato allo specifico carattere della sua narrazione. Tanto è vero che uno scrittore come Faulkner, per esempio, dopo la lettura-rivelazione di Joyce, può anche fare a meno di questo particolare procedimento senza che la complessità del suo racconto ne sia diminuita¹⁴⁶.

¹⁴³ GIACOMO RACCIS, *Ulysses: la «moneta corrente» del romanzo sperimentale italiano anni Sessanta*, in TORTORA-VOLPONE (a cura di), *La funzione Joyce nel romanzo italiano*, cit., pp. 179-201.

¹⁴⁴ Ivi, p. 194.

¹⁴⁵ «Anche in questa circostanza l’opera di Joyce viene citata come esempio di una scrittura che “non ha deformato ma ricostruito le forme della realtà per rendere quella realtà più evidentemente e integralmente significativa”. È lo “sforzo di ricostruire” che, ancora una volta, rende preferibile il modello *Ulysses*» (ivi, p. 195).

¹⁴⁶ EMILIO TADINI, *Quando l’orologio si ferma... scritti 1958-1970*, a cura di Giacomo Raccis, Il Mulino, Bologna 2017, p. 119. Sulle influenze straniere di Tadini è d’obbligo il rimando alla monografia di GIACOMO RACCIS, *Una nuova sintassi per il mondo. L’opera letteraria di Emilio Tadini*, Quodlibet, Macerata 2018; sul tema si è espresso molto recentemente anche Luigi Weber nella relazione dal titolo *Da Brera a Palermo: un’altra via per il romanzo futuro con Faulkner e Simon: Le armi l’amore di Emilio Tadini* tenuta nell’ambito del convegno Il Gruppo 63 sessant’anni

Tadini guarda alla «consistenza di un fatto»; Celati, invece, sembra soffermarsi proprio sul carattere dell'«articolazione linguistica». Le ragioni di questo interesse sono riconducibili a due motivi.

La prima motivazione va rintracciata nella negazione dell'antropocentrismo sottesa all'utilizzo della polifonia parodica. Come ricostruisce Moretti, questa dinamica rimonta addirittura a Sterne, spesso additato come antecedente di Joyce¹⁴⁷, e lavora proprio in direzione di una 'liberazione':

Rivoluzione della forma: in Sterne, e ancor più nel primo Novecento. Ma per quale ragione? Perché, hegelianamente, la storia preme, e nuovi materiali letterari vogliono venire alla luce? Niente affatto. 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*¹⁴⁸.

Alcuni di questi concetti sono perfettamente traslabili nel caso di Celati. «Non un desiderio di novità»: il ripudio del gioco avanguardista che Celati fa proprio tra anni Sessanta e Settanta; «la caduta di un vecchio vincolo»: l'idea che la letteratura possa avere una funzione liberatoria. Si noti poi che l'osservazione di Moretti affonda le radici nella critica formalista, che – come sostenuto in precedenza – è il terreno su cui Celati matura come intellettuale nel corso degli anni Sessanta. Quanto al rifiuto dell'antropocentrismo, è opinione condivisa dalla critica che questo concetto sia una delle stelle polari di Celati nella costituzione del proprio canone

dopo, Università degli studi di Palermo, 26-27 ottobre 2023, di prossima pubblicazione. Ringrazio l'autore per avermi concesso di consultare l'articolo in corso d'opera.

¹⁴⁷ Su questo, ma più in generale sull'eredità novecentesca di Sterne, vedi DAVID PIERCE, PETER DE VOOGD (a cura di), *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1996.

¹⁴⁸ MORETTI, *Opere mondo*, cit., p. 180. Più avanti nella trattazione, Moretti sottolinea un nesso su cui ho insistito più volte in questa tesi, perché caro anche a Celati: il legame tra il modernismo e il Settecento, immaginato rilevando la centralità della critica all'antropocentrismo, «un fenomeno – scrive Moretti – che si mette in moto a fine Settecento. Se questa sequenza tiene, allora il modernismo è davvero solo un capitolo nella storia assai più ampia della modernità occidentale» (ivi, p. 183). Ancora secondo Moretti, è proprio l'avvento del genere romanzesco a fare da «freno» alla modernità: nel Novecento, questa funzione «moderatrice» verrebbe meno, e su questo solco si innestano le riflessioni di Celati (cfr. *ibid.*.)

personale: su questo si è recentemente espresso Michele Farina¹⁴⁹, che ha dimostrato come questo concetto tocchi in Celati il cuore della riflessione su «ciò che la prosa è o dovrebbe essere»¹⁵⁰.

Il secondo motivo dell'interesse di Celati verso la componente parodica dell'opera di Joyce va ricercato invece nelle sue riflessioni sul genere parodico in sé. Nel secondo capitolo¹⁵¹ abbiamo trattato brevemente delle ricerche di Celati sul genere satirico, risalenti alla fine degli anni Sessanta e incentrate su Swift. Si può affermare che, se l'autore dei *Gulliver's Travels* rappresenta appunto un modello *satirico*, Joyce di contro costituisce un modello *parodico*. È Celati stesso a operare una distinzione fra i due generi, nel saggio donchisciottesco *Il tema del doppio parodico*, appartenente ancora una volta a *Finzioni occidentali*¹⁵². Nel paragrafo in cui tratta della questione dello «scoronamento», Celati fa una breve annotazione di metalinguistica («Ogni rimando del testo a se stesso d'altronde è una richiesta d'attenzione per le sue qualità»¹⁵³), simile a quanto asseriva pochi anni prima nella tesi di laurea su Joyce. Lì, infatti, sosteneva che la varietà dei registri impiegata nell'*Ulisse* non ha alcuna funzione psicologica, ma punta a creare effetti comico-parodici, poiché il punto di vista (scrive Celati) rimane quello di Joyce, seppur solo alluso: ciò rimarcherebbe la finzionalità del libro stesso. Proseguendo su questa linea, nel *Tema del doppio parodico*, pochi anni dopo, Celati delinea dunque il concetto di parodia:

Il testo diventa la copia scoronante dei libri amati da Don Chisciotte, il loro elogio per burla, ma tutt'altro della loro satira. Perché l'atteggiamento verso il re per burla è sempre doppio: è di lode e d'ingiuria nello stesso tempo. E questo è anche un modo di definire la parodia distinguendola dalla satira, nel senso che la parodia elegge (come un re) un testo, per poi scoronarlo¹⁵⁴.

Non dissimilmente da Kiremidjian a proposito di Joyce e Mann, Celati sembra dunque asserire che la parodia ha il testo stesso come oggetto; con una grande intuizione critica, però, Celati

¹⁴⁹ MICHELE 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.

¹⁵⁰ Ivi, p. 54.

¹⁵¹ Infra, cap. 2, par. 3.

¹⁵² GIANNI CELATI, *Il tema del doppio parodico*, in ID., *Finzioni occidentali*, cit., pp. 111-163.

¹⁵³ Ivi, p. 136.

¹⁵⁴ Ibid.

propone un nesso tra parodia e oralità: ossia, insiste su un declino *comico* della lettera scritta e della figura dell'autore. Il ragionamento è esposto ancora nel saggio donchisciottesco. Scrive Celati:

Credo si possa dimostrare che in questo universo la scrittura non compare come un sostituto dell'antico sapere trasmesso dalla parola orale, ma all'inverso come una pratica senza un sapere specifico, più o meno un parlare senza oggetto com'è la retorica sofista secondo Platone. Intanto l'implicazione stretta tra scrittura e letteratura mostra che le due cose sono intercambiabili, come sono intercambiabili i ruoli dello scrittore e lettore. [...] La scrittura si impone nella nuova cultura europea come un naturale alleato della passione di verità, perché concepita come il rimedio che evita le finzioni, gli antichi errori mitologici della tradizione orale. Ma qui [nel *Don Chisciotte*, ndr] viene esibita come creatrice di illusioni, diffusore di vuotezza¹⁵⁵.

Il testo è chiaro, come lo è il sottotesto: a una tradizione – quella romanzesca – che basa il proprio principio d'autorità sulla fissità della parola scritta, Celati oppone una tradizione comico-parodica che si fonda sull'aleatorietà del messaggio orale: il *senso* contro il *suono*. Celati sostiene tuttavia che il versante della scrittura sia in vantaggio quasi irrecuperabile su quello dell'oralità; la letteratura scritta costituisce «un itinerario di distanziamento all'infinito dalla verità del sapere e della parola orale»¹⁵⁶. Per questo, le uniche scritture che Celati sente di condividere sono quelle dove «la scrittura introduce un gioco all'infinito di mutamenti, [...] sostituendo il sapere con la follia»¹⁵⁷. Nel *Don Chisciotte*, questa combinazione tra oralità, scrittura e follia è rappresentata dal personaggio di Sancio, il quale si innesta su una solida tradizione risalente al Cinquecento:

A partire dal Rinascimento i personaggi della follia invece cominciano a svelarsi per il modo di parlare: il caso più noto è quello di Ofelia, che quando impazzisce si mette a recitare canzoncine infantili e popolari. La follia si caratterizza dunque come una regressione del parlante dalla retorica letteraria normativa ad un folklore verbale, come

¹⁵⁵ Ivi, p. 145.

¹⁵⁶ Ivi, p. 147.

¹⁵⁷ Ivi, p. 148.

quello dei proverbi e di altre forme di discorso popolare ora confluite nei testi a stampa [...]. La follia da allora in poi si esprime così: per mezzo di formulari scaduti e trascritti, materiali che rivelano la loro natura di echi d'una memoria persa nel fondo dell'origine, che non hanno l'articolazione persuasiva della retorica, ma solo la eco ossessiva del ritornello o del tic. Ed infatti sono una eco dell'origine perduta nella forma stampata, e come tali buone metafore della follia sentita come una regressione alle origini preculturali dell'uomo¹⁵⁸.

Torna dunque il tema della regressione, e dovrebbe ora essere evidente come la postura della regressione sia la conseguenza dell'azione del concetto di oralità parodizzante su quello di scrittura: la dicotomia è tra la cultura popolare e quella letteraria; il rapporto che si instaura fra le due è di tipo parodico (l'oralità che parodizza la letteratura), perché viene meno la connessione fra narrativa orale ed esperienza; la conseguenza è una regressione della postura della voce a una situazione pre-culturale. Fra le fonti del saggio su *Don Chisciotte*, Celati cita Benjamin soltanto a proposito del tema della meditazione tragica, e il libro a cui fa riferimento è *Il dramma barocco tedesco*. Eppure, il nesso fra esperienza e oralità, e il suo seguente declino in epoca romanzesca, sono concetti di chiarissima derivazione benjaminiana. Bisogna rivolgersi però al Benjamin del *Narratore*:

L'arte di narrare volge al tramonto perché vien meno il lato epico della verità, la saggezza. Ma si tratta di un processo che ha origini lontane. E nulla potrebbe essere più sciocco che vedere in esso solo un «fenomeno di decadenza», per non dire un fenomeno «moderno»; mentre è solo un fenomeno concomitante di forze produttive storiche, secolari, che a poco a poco ha espulso la narrazione dall'ambito del discorso vivo e insieme fa percepire una nuova bellezza in ciò che svanisce¹⁵⁹.

Questo genere di riflessioni è tipico del Celati degli anni Ottanta; ma proseguendo nella lettura del testo benjaminiano, si colgono riferimenti già presenti nel *Tema del doppio parodico*:

¹⁵⁸ Ivi, p. 150.

¹⁵⁹ BENJAMIN, *Il narratore*, cit., p. 323.

Apertamente o meno, essa [la narrazione, *ndr*] implica un utile, un vantaggio. Tale utile può consistere una volta in una morale, un'altra in un'istruzione di carattere pratico, una terza in un proverbio o in una norma di vita: in ogni caso il narratore è persona di «consiglio» per chi lo ascolta. Se oggi questa espressione ci sembra antiquata, ciò dipende dal fatto che diminuisce la comunicabilità dell'esperienza. Per cui non abbiamo consiglio né per noi né per gli altri¹⁶⁰.

A colpire è la precisa menzione dei proverbi, che Celati fa anche a proposito di Sancio¹⁶¹; più in generale, ad ogni modo, l'idea principale di *Finzioni occidentali* è davvero vicina alle premesse del *Narratore*:

Il primo segno di un processo al cui termine si colloca il declino della narrazione è la nascita del romanzo alle soglie dell'età moderna. Ciò che separa il romanzo dalla narrazione (e in senso più stretto dall'epica) è il suo legame sostanziale con il libro. La diffusione del romanzo diventa possibile solo con l'invenzione della stampa. Ciò che si lascia tramandare oralmente, il patrimonio dell'epica, è di altra natura rispetto a quanto costituisce il fondo del romanzo. Il romanzo si distingue da tutte le altre forme di letteratura in prosa – fiaba, leggenda, e anche dalla novella – per il fatto che non esce da una tradizione orale e non ritorna a confluire in essa. Ma soprattutto dal narrare. Il narratore prende ciò che narra dall'esperienza – dalla propria o da quella che gli è stata riferita -; e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia¹⁶².

Attraverso l'influenza benjaminiana, dunque, alcuni concetti-chiave del secondo Celati si manifestano, in *nuce*, già in *Finzioni occidentali*; nel cambio di postura verso la semplicità, che caratterizza gli anni Ottanta, essi trovano più spazio. E in questo cambio ritroviamo, nuovamente, una consonanza con l'*Ulisse*, osservabile attraverso le parole del già citato Frasca:

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Si ricordi, fra l'altro, la traduzione dei *Proverbi dell'Inferno* di Blake (cfr. *infra*, cap. 2).

¹⁶² Ivi, p. 323-4.

C'è troppo in Bloom della grande macchina sentimentale che ha eletto l'autoascoltazione degli umori a principio empatico universale, per non scorgere in azione, nella sua economia sensuale da perverso, a fronte di quella tutta superfici dell'isterica, qualcosa di paragonabile al risentimento del medium. Come Tristram Shandy, Bloom si sottrae al mondo narrato, per convocare piuttosto una *comunità di narranti*¹⁶³.

Qui ritroviamo non soltanto l'ennesimo riferimento al Settecento, in questo caso a quello umorista di Sterne: la «convocazione di una comunità di narranti» è alla base della postura della semplicità in Celati, operata su base «sensuale»: vale a dire fenomenologica, come abbiamo visto nel secondo capitolo a proposito della visualità.

¹⁶³ FRASCA, *L'uomo con la macchina da prosa*, cit., p. 41.

4. Semplicità e malinconia

Il passaggio di Celati dalla postura della regressione a quella della semplicità è decisivo, perché partendo dal cuore della riflessione concettuale sulla letteratura coinvolge il modo di farla, ossia provoca quella 'svolta' stilistica evocata più volte nel corso di questa tesi. Lo ammette Celati stesso, parlando appunto di questo diverso approccio alla scrittura:

Uno dei passaggi, o cambiamenti, è stato quello di spostarmi all'esterno, verso l'esteriorità, e di abituarci a piccole attenzioni sparse: così c'è stata anche la sostituzione d'un tipo d'ascolto con un altro ascolto, dove c'entra anche il vedere, non più disgiunto dall'ascoltare. Noi vediamo delle voci e ascoltiamo delle cose, non c'è spartizione tra i sensi nel lavoro narrativo¹⁶⁴.

Alla mutevolezza delle voci Celati aggiunge inoltre la visualità, come abbiamo esposto nel secondo capitolo di questa tesi. Si tratta di un'idea 'sensoriale' della letteratura: qualcosa che apparenta Celati a due personaggi-chiave, per molti versi a lui simili anche nella scrittura, quali Susan Sontag e John Berger. I tre si ritrovano accomunati, per mutuare una formula di Sontag, 'sotto il segno di Benjamin', il quale costituisce per questi intellettuali una fondamentale fonte di riflessioni. Per quanto riguarda Sontag, abbiamo già visto come *Sulla fotografia* fosse uno dei testi più vicini alla sensibilità visuale di Celati¹⁶⁵; Berger, invece, è stato suo interlocutore in un momento molto significativo della sua vita, cioè alla morte di Luigi Ghirri, fra il 1992 e il 1997. Frutto della collaborazione tra i due è il documentario diretto da Celati *Case sparse. Visioni di case che crollano*¹⁶⁶, in cui Berger presta la voce narrante. Il carteggio fra i due è stato studiato da Denis Brotto¹⁶⁷, il quale non ha mancato di notare l'importanza di Benjamin per entrambi gli autori:

¹⁶⁴ GIANNI CELATI, *Il narrare come attività pratica*, testo edito a cura di Luigi Rustichelli, in CELATI, *Il transito mite delle parole*, cit., 235-45, a p. 245. Il testo riporta le domande che hanno fatto seguito all'omonima conferenza reggiana di Celati, tenuta nel 1992 nell'ambito del convegno *Seminario sul racconto*, citata nel secondo capitolo. Gli atti del convegno sono raccolti in LUIGI RUSTICHELLI (a cura di), *Seminario sul racconto* (Istituto Antonio Banfi, 1992), Bordighera Inc., Bordighera (Im) 1998.

¹⁶⁵ *Infra*, cap. 2, par. 3.

¹⁶⁶ *Case sparse. Visioni di case che crollano*, dir. GIANNI CELATI, Italia 2002.

¹⁶⁷ DENIS BROTTTO, *Di una medesima grafia. Lo scambio epistolare tra Gianni Celati e John Berger (1992-1997)*, in MARTELLI, SPUNTA (a cura di), *La scrittura dello sguardo*, cit., pp. 189-200.

L'esistenza di una prossimità di pensiero tra Celati e Berger va naturalmente oltre queste lettere ed è riscontrabile sin dalle loro opere. Le assonanze, i richiami comuni, i punti di vista affini mostrano in particolare una comune discendenza del loro pensiero rinvenibile direttamente nelle idee di Walter Benjamin. Il «Bazar archeologico» (1975) di Celati è debitore delle riflessioni di Benjamin tanto quanto lo è *Ways of Seeing* (1972) di Berger. Se nel primo caso il riferimento è più trasversale, rifacendosi ai *Passages* parigini (1927/1940), al *Dramma barocco tedesco* (1928), ai saggi di Benjamin raccolti nell'*Angelus Novus* (1966), nel secondo il termine di confronto è soprattutto con *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), un saggio indispensabile per comprendere appieno la genesi e il significato di *Ways of Seeing*¹⁶⁸.

Come abbiamo esaminato nel secondo capitolo, è vero che Benjamin ricopre un ruolo di primo piano tra le influenze del *Bazar archeologico*¹⁶⁹; ma l'osservazione di Brotto richiede alcune integrazioni che risulteranno utili per delineare il passaggio dalla postura della regressione a quella della semplicità.

Benjamin fa infatti capolino fra le fonti di due saggi di *Finzioni occidentali*. Su uno dei due, *Il tema del doppio parodico*, si è concluso il paragrafo precedente; esamineremo ora l'altro, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*. Il primo nucleo di questo saggio è costituito dal breve testo *Trobadori, giullari, chierici, ovvero la tradizione ideologica del riso* apparso su «Periodo ipotetico»¹⁷⁰ nel 1971; il contesto in cui si collocano questi studi è, per ammissione di Celati, quello di una riflessione sull'«emarginazione della comicità dalla letteratura delle classi alte»¹⁷¹, in dialogo con altri intellettuali come il già citato Lino Gabellone. A lui si aggiungono, fra gli interlocutori di Celati, Guido Neri, Paolo Fossati, Carlo Ginzburg; ma l'autore dichiara che lo stimolo più rilevante è ricavato dal confronto con Piero Camporesi¹⁷². Ora, se gli studi

¹⁶⁸ Ivi, p. 198.

¹⁶⁹ Infra, cap. 2, par. 3.

¹⁷⁰ CELATI, *Trobadori, giullari, chierici*, cit.

¹⁷¹ GIANNI CELATI, *Nota a «Dai giganti buffoni alla coscienza infelice»*, in ID., *Finzioni occidentali*, cit., pp. 108-10, a p. 108.

¹⁷² «Tuttavia è solo dopo la stesura del presente saggio, grazie ad alcune conversazioni con Piero Camporesi, che la faccenda mi si è chiarita meglio e mi sono apparsi anche i limiti della mia discussione» (ibid.). Queste parole non costituiscono tanto un esercizio di modestia di Celati quanto una testimonianza dell'importanza del gruppo intellettuale bolognese nella formazione di Celati. In quegli stessi anni, infatti, Ginzburg e Camporesi lavoravano a saggi appartenenti alla stessa costellazione culturale di *Finzioni occidentali*: vd. CARLO GINZBURG, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del Cinquecento*, Einaudi, Torino 1976; PIERO CAMPORESI, *La maschera di Bertoldo. G. C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Einaudi, Torino 1976.

sulla cultura popolare che fiorivano a Bologna in quegli anni rappresentano senz'ombra di dubbio il più importante spunto di riflessione per questo saggio, il vastissimo tema di cui si occupa – una ricostruzione teorica dell'evoluzione della comicità occidentale dal Cinquecento al Novecento – non può non avere, fra i suoi numerosi agganci, anche il Benjamin del *Dramma barocco tedesco*, che è difatti uno dei testi-guida. Più nel dettaglio, Celati indica questo libro come il principale riferimento nel suo saggio per il passaggio argomentativo riguardante il nesso tra melanconia e *humour noir*¹⁷³; dell'impostazione benjaminiana, in particolare, Celati condivide la riflessione sulle immagini 'terrestri' associate alla melanconia:

È stato Walter Benjamin a ripercorrere la trafila di queste metafore e a mostrare come la nuova metafora della forza di gravità riutilizzi le vecchie nozioni del freddo e asciutto della terra per fondare l'immagine della concentrazione riflessiva. La gravità della pietra è la stessa gravità dello sguardo melanconico che tende al centro della terra, a quel profondo dove la natura si elabora all'origine: «tutta la saggezza del melanconico è figlia della profondità; essa è attinta attraverso una penetrazione meditabonda nella vita delle cose creaturali». La melanconia scruta la profondità della terra e la profondità in generale: profondità del destino che deposita i suoi segni sulla terra e che solo il sapere geometrico può decifrare, o il grande sonno geomantico in cui è immerso il melanconico¹⁷⁴.

Le metafore qui riportate da Celati sono incentrate sull'immaginario terrestre a cui nella teoria degli umori si associa la melanconia, ma a ben vedere sono anche delle metafore spaziali: vi è una 'spazializzazione' della melanconia messa in atto da Benjamin. Con una coincidenza che non dovrebbe ormai più destare stupore, tale spazializzazione è stata notata anche da Sontag in *Sotto il segno di Saturno*:

Se il temperamento malinconico è infedele alle persone, ha un buon motivo per essere fedele alle cose. La fedeltà consiste nell'accumulare cose, che appaiono soprattutto sotto forma di frammenti o di rovine. (Nella letteratura barocca è consuetudine «accumulare continuamente frammenti», scrive Benjamin). Sia il barocco che il surrealismo, due tipi di sensibilità a cui Benjamin si sentiva molto affine, vedono la realtà negli oggetti. Benjamin

¹⁷³ CELATI, *Nota a «Dai giganti buffoni alla coscienza infelice»*, cit., p. 109.

¹⁷⁴ GIANNI CELATI, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, in ID., *Finzioni occidentali*, cit., pp. 53-108, a pp. 82-3.

descrive il barocco come un mondo di oggetti (emblemi, rovine) e idee trasformate in spazio. («Le allegorie sono, nel regno del pensiero, quello che sono le rovine nel regno delle cose»). La genialità del surrealismo è stata di generalizzare con esuberante candore il culto barocco delle rovine; di intuire che le energie nichiliste dell'epoca moderna trasformano tutto in frammenti o rovine, e lo rendono perciò collezionabile. Un mondo in cui il passato è diventato (per definizione) obsoleto, e il cui presente frulla antichità istantanee, stimola i custodi, i deciflatori e i collezionisti¹⁷⁵.

E come in una sorta di trasmissione ereditaria, se è vero, come scrive ancora Sontag, che Benjamin «scovò nell'oscuro e trascurato dramma barocco tedesco elementi della sensibilità moderna»¹⁷⁶, così anche Celati ritrova parte dei suoi pensieri in Benjamin, soprattutto nei primi anni Settanta. Siamo nel periodo del progetto di «Ali Babà», come ricorderà nello scritto che accompagna la pubblicazione dei materiali preparatori di questa rivista nel 1998:

Una di queste fonti d'ispirazione era lo studio di Walter Benjamin sul dramma barocco tedesco, dove la Storia non appare più come il dispiegarsi d'una linea che va sempre avanti, ma come un processo di rovine e decadimenti, di cose sepolte nei detriti del tempo, di cui restano soltanto nuclei emblematici in forma di allegorie [...] Quanto alla caverna di Ali Babà, in cui dovevamo impossessarci dei patrimoni dell'intellettualismo europeo, a un certo punto mi è apparsa in un altro modo. Più che altro come un magazzino di scarti, di vecchi attrezzi inservibili, di avanzi dell'ovvietà quotidiana, di residuati intellettuali destinati a diventare presto banali oggetti di disaffezione, come una lattina della Coca-Cola gettata in un fosso¹⁷⁷.

Celati ha riutilizzato parte di quest'ultimo testo nella premessa alla terza edizione di *Finzioni occidentali* nel 2001, in cui fra le altre cose aggiunge:

¹⁷⁵ SUSAN SONTAG, *Sotto il segno di Saturno*, in ID., *Sotto il segno di Saturno*, Einaudi, Torino 1982, pp. 89-110, a p. 98.

¹⁷⁶ Ivi, p. 99.

¹⁷⁷ GIANNI CELATI, *Il progetto «Ali Babà», trent'anni dopo*, in AA. VV., «Ali Babà». *Progetto di una rivista 1968-1972*, cit., pp. 313-21; a p. 317.

Ma in più a quei tempi pareva ci fosse un baratro tra l'implacabile intellettualismo degli uomini di cultura e la banalità della vita ordinaria. Anzi, l'intellettualismo era basato su un implicito disprezzo della vita ordinaria, sul ripudio di tutto ciò che appariva ovvio. I cosiddetti intellettuali sembravano stranamente ignari del fatto di stare in piedi grazie ad abitudini banali, come tutti, essendo inoltre gente più noiosa della comune umanità¹⁷⁸.

La percezione di questo «baratro» è uno dei segnali del cambio di paradigma dalla regressione alla semplicità; d'altronde, da *La banda dei sospiri* del 1976, comincia a stagliarsi un'ombra di malinconia nella *flânerie* di cui è innervata l'opera di Celati, ravvisabile principalmente in *Lunario del Paradiso*, del 1978. Proprio questo romanzo, che ha dato a Celati più allievi, si pone come un utile strumento di navigazione all'interno di questa grande trasformazione stilistico-concettuale celatiana. Infatti, la scrittura presenta elementi riconducibili al primo modo narrativo di Celati, ma reca in sé anche prefigurazioni del secondo; inoltre, gli interventi autoriali messi in atto specificamente in occasione delle sue riedizioni segnalano a loro volta gli avvenuti mutamenti nella concezione letteraria di Celati. Queste modifiche riguardano la concezione degli spazi narrati nel romanzo e l'uso dell'oralità nel racconto.

4.1 *Lunario del paradiso*: una tappa intermedia fra la regressione e la semplicità

Nell'introduzione al Meridiano che raccoglie la narrativa celatiana, Belpoliti nota che il narratore della *Banda dei sospiri* è «maggiormente palesato» rispetto alle prime prove narrative di Celati, e non è difficile scorgere nella voce narrante la figura di Celati stesso: «la storia scivola progressivamente verso una sorta di autobiografia trasposta»¹⁷⁹. Tale osservazione, tuttavia, è parzialmente applicabile anche alla prima edizione di *Lunario del Paradiso*, che esibisce in maniera esplicita – tematizzandolo nel canale specifico della memoria personale – la divaricazione tra l'io narrante e l'io narrato. Ciò avviene tramite un discorso metatestuale sull'atto stesso della stesura del testo, sovente in forma d'avviso:

¹⁷⁸ GIANNI CELATI, *Premessa alla terza edizione*, in ID., *Finzioni occidentali*, cit., pp. VII-XIII, a pp. X-XI.

¹⁷⁹ BELPOLITI, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. XXXII.

Ah, vi avverto che questo è l'inizio che avevo scritto l'anno scorso, prima di mettermi a raccontarla in giro a tutti questa storia; poi sono successe tante cose che hanno cambiato parecchio l'andamento del racconto e anche del raccontatore; e vedrete voi come cambia, se succedono delle storie nella di lui o di lei vita¹⁸⁰!

Come ha notato Giacomo Raccis¹⁸¹, questa peculiarità della narrazione di *Lunario del Paradiso* permane fra una versione e l'altra del testo, ma cambiata di funzione e, nelle edizioni più tarde, ricondotta a un quadro sintattico più ordinato e regolare¹⁸². Se nella stesura del '78, infatti, questo sabotaggio continuo della narrazione è rapportabile alle teorizzazioni sull'interpolazione e il gag che Celati desume da Beckett, nelle versioni successive serve a insistere con più forza sulla natura memorialistica del racconto, sottolineando la sopravvenuta maturità di chi racconta: «Ero così da giovane, mi capite voi che state ascoltando? [...] Vedete come vado avanti a tentoni nel racconto? [...] Voi che mi seguite tenete duro, il meglio della storia deve ancora venire»¹⁸³. Ha ragione Belpoliti nel constatare che *Lunario del paradiso* è un «libro aperto a forbice tra passato e presente, che la voce narrante non riesce più a ricomporre»¹⁸⁴, pertanto questi appelli ai lettori sono destinati a risolversi in un nulla di fatto. La convocazione di chi legge è però uno stratagemma retorico-testuale non estraneo alla rinnovata sensibilità narrativa di Celati, anzi perfettamente aderente alla sua idea di letteratura post-anni Ottanta. Lo stesso autore cita *Lunario del Paradiso* come testo bisognoso di modifiche, proprio alla luce delle riflessioni successive alla prima stesura:

Lunario del paradiso invece è il caso tipico del libro che dopo qualche anno rivela delle magagne che prima non vedevi. [...] avevo scelto un ritmo sincopato come nel jazz, che diventava un parlare a scatti, con la sintassi a salti. Ma dopo quindici anni, quando si è trattato di ripubblicarlo, mi sono accorto che spesso non teneva il ritmo. Poi c'erano scivolote triviale, false e giovanilistiche. Così l'ho corretto sommariamente per inserirlo in

¹⁸⁰ GIANNI CELATI, *Lunario del paradiso*, Einaudi, Torino 1978, p. 7.

¹⁸¹ GIACOMO RACCIS, «*Dei giri in bicicletta tra un capitolo e l'altro*». *Cronotopi del «Lunario»*, in NUNZIA PALMIERI (a cura di), *Laboratorio dell'immaginario. Lunario del Paradiso*, in «Elephant & Castle», n. 19 (2018), pp. 4-11.

¹⁸² «Nel passaggio dall'edizione 1978 a quella 1989 [...], si assiste come noto a un innalzamento del registro linguistico e a un'attenuazione della sbrigiatezza sintattica» (ivi, pp. 6-7).

¹⁸³ GIANNI CELATI, *Parlamenti buffi*, Feltrinelli, Milano 1996, p. 538.

¹⁸⁴ BELPOLITI, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. XLI.

Parlamenti buffi. Quando poi si è trattato di pubblicarlo in edizione tascabile ci ho trovato molti altri difetti, così in un mese l'ho riscritto del tutto [...]»¹⁸⁵.

Il lavoro sulla sintassi sottende una nuova attenzione verso la dimensione collettivo-rituale del racconto, che difficilmente si sposa con una scrittura memorialistica individuale. Così ne parla Celati, in *Memoria su certe letture*:

Detto in breve: tutto quello che raccontiamo appartiene a un campo di argomenti che sono già stati messi in discorso, ossia hanno già una consistenza come temi riconoscibili, e in questo senso danno luogo a rituali di racconto o racconti rituali. [...] Gli argomenti o temi di racconto sono sempre già in sé delle costruzioni culturali: modi di parlare e immaginare che costituiscono campi discorsivi e affettivi già organizzati. [...] Per questo il narrare non è mai una faccenda individuale: è sempre una evocazione di modi collettivi di immaginare¹⁸⁶.

Un'idea di letteratura, dunque, «cerimoniale», che per questo tende naturalmente a un'oralizzazione spiccata del testo, ottenuta non tramite il ricorso a gerghi e registri bassi, ma per mezzo di una 'polverizzazione' della trama sintattica: da qui la prevalenza, tipica del secondo Celati, di imperfetti con valore durativo e di passati prossimi, questi ultimi spesso abbinati a deittici molto basilari e a un'aggettivazione generalmente scarna e semplice. In *Lunario del paradiso*, questa riforma dello stile sortisce però un effetto peculiare sulla rappresentazione degli spazi vissuti dal protagonista, come scrive Raccis:

Ancora una volta, non è la specifica qualità degli spazi ad avere importanza, quanto piuttosto il carattere invariante di ogni ambiente rispetto alla categoria a cui appartiene. In questo senso, la carenza di vere e proprie descrizioni e la moderazione aggettivale fanno sì che di ciascun luogo non emerga che il carattere essenziale, che molto spesso coincide, però, con la versione più convenzionale, o addirittura stereotipata, dei singoli luoghi e delle pratiche che vi sono legate. [...] si potrebbe dire che, nel racconto di Giovanni, a una

¹⁸⁵ CELATI, *Riscrivere, riraccontare, tradurre*, cit., p.

¹⁸⁶ CELATI, *Memoria su certe letture*, in ID., *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata 2011, pp. 96-106, a pp. 103-4.

più tradizionale rappresentazione statica si sostituisce un modello dinamico [...], che visualizza il percorso di chi attraversa i luoghi piuttosto che la descrizione di chi da fermo li osserva [...]»¹⁸⁷.

Questo è il motivo per cui, come ha scritto Iacoli a proposito dello spazio del *Lunario*, «un senso residuale di disagio, un effetto di distorsione permanente»¹⁸⁸; fondamentalmente, come l'Alice del seminario al Dams, il Giovanni del *Lunario* è un «disambientato»:

E adesso io solitario metropolitano in questa città che è un deserto d'estate; muovermi in bicicletta mangiando un pezzo di pane per le strade; trovare questi compagni che gli racconto la storia di quando ero giovane in Germania; me l'ero dimenticata tutta. E poi rifugiarmi in questa casa di Carlo Gajani vuota d'estate, e farmela anch'io la mia storia sentimentale, una buona volta. Ci si mette lì con qualche resto di contentezza o disperazione, o anche niente: il resto di un altro bacio che si avrebbe voglia di dare, di un altro discorso che si avrebbe voglia di fare, e si battono tutte le cose che vengono in mente alla macchina da scrivere¹⁸⁹.

E si noti la vicinanza, quasi per complementarità, di questo passo del *Lunario* con la descrizione degli studenti del Dams di Bologna data dallo stesso Celati nell'introduzione alla riedizione del 2007 di *Alice disambientata*:

La formula «Alice disambientata» è nata dal loro disambientamento [degli studenti, *ndr*]. Il disambientamento dipendeva dal medio strozzinaggio degli affittacamere, dal frequente malservizio delle mense, dalla mancanza di posti per radunarsi senza dover stare sempre per strada. [...] In *Boccalone* Palandri parla d'una città di camminatori, «alti camminatori», dice. Era una città di studenti vaganti, che spesso andavano alle lezioni più che altro per mettersi a sedere. Dato il sovraffollamento delle camere d'affitto, molti avevano il problema di dove ciondolare per tutto il giorno, soprattutto nei mesi freddi. E non è un caso se le proteste studentesche iniziavano puntualmente con la primavera, quando si sta

¹⁸⁷ RACCIS, «*Dei giri in bicicletta tra un capitolo e l'altro*», cit., pp. 12-3.

¹⁸⁸ IACOLI, *La dignità di un mondo buffo*, cit., p. 68.

¹⁸⁹ CELATI, *Lunario del paradiso*, Einaudi, cit., p. 96.

volentieri in giro per le strade. Anche le occupazioni dell'università avevano sempre l'aria d'un rito stagionale¹⁹⁰.

Non è un caso che questo disambientamento persista nel romanzo di *Lunario*, anche in seguito alle modifiche. Si tratta appunto di una qualità specifica nella rappresentazione dello spazio, connaturata al genere del romanzo: a notarlo è Berger, animo quanto mai affine a Celati. Nel suo celebre saggio *Sul guardare*, scrive:

Esiste dunque uno stretto parallelismo fra la rappresentazione pittorica dello spazio e i modi di raccontare le storie. Il romanzo, come ha sottolineato Lukács nella *Teoria*, nasce come anelito verso ciò che sta oltre l'orizzonte: è l'espressione artistica di un senso di sradicamento. Tale sradicamento ha portato con sé una libertà di scelta (i romanzi, in genere, parlano soprattutto di scelte) mai sperimentata prima. Le forme narrative precedenti sono più bidimensionali, ma non per questo meno reali. Al posto della scelta, vi è una necessità pressante. Ogni evento è inevitabile non appena è presente. Le uniche scelte riguardano il modo di trattare, di venire a patti, con ciò che già esiste¹⁹¹.

«Venire a patti con ciò che già esiste» potrebbe essere un ottimo modo di sintetizzare l'anelito della prosa di Celati successiva al *Lunario*. E ancora, il privilegio dello *spazio* sul *tempo* è una derivazione benjaminiana, col filtro della già citata Sontag:

Per il temperamento nato sotto il segno di Saturno, il tempo è un mezzo di coercizione, inadeguatezza, ripetizione, mero adempimento. Nel tempo si può essere soltanto ciò che si è, ciò che si è sempre stati. Nello spazio si può essere diversi. Lo scarso senso di orientamento di Benjamin e la sua incapacità di leggere una cartina stradale si trasformarono in passione per i viaggi e in padronanza dell'arte di smarrirsi. Il tempo non concede molta libertà di azione; preme alle nostre spalle, ci sospinge nello stretto imbuto che conduce dal presente al futuro. Lo spazio, invece, è vasto, brulicante di possibilità, prospettive, incroci, passaggi, deviazioni, inversioni di rotta, vicoli ciechi, strade a senso

¹⁹⁰ GIANNI CELATI, *Alice disambientata*, Le Lettere, Firenze 2007, p. 6.

¹⁹¹ JOHN BERGER, *Sul guardare*, Il Saggiatore, Milano 2017, p. 120.

unico. Troppe possibilità, a dire il vero. E, poiché è lento, incline all'indecisione, il temperamento saturnino a volte deve aprirsi la strada a colpi di coltello¹⁹².

«Troppe possibilità, a dire il vero»: questa osservazione si addice allo spazio metropolitano, in cui si muove il Benjamin parigino (e in cui si muove il dublinese Bloom). La «capacità di smarrirsi», appresa anche da Celati, viene invece da quest'ultimo investita nello spazio della provincia, in funzione di aperto contrasto con la dimensione spaziale modernista. E passando sul piano della scrittura, se ha ragione Anna Maria Chierici nell'attribuire a questo atto una funzione terapeutica¹⁹³, essa non può essere assolta dalla forma-romanzo. Per questo Celati si rivolge alle forme brevi o, tornando alla postura di cui stiamo discutendo, 'semplici'.

4.2 L'abbandono del romanzo e «Il Semplice»

Molti anni dopo il *Lunario*, negli anni Novanta, Celati, come abbiamo avuto modo di esporre, dirige «Il Semplice», in cui il nesso tra la semplicità e la cura è palese fin dal titolo e dall'impianto della rivista. Come ha scritto Rebecca West,

Specifically, in his involvement in the creation of the 'almanac of prose/ Semplice', and in his 1996 performance piece, *Recita dell'attore Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto* (Performance of the actor Vecchiatto in the theater of Rio Saliceto), we see that the material body, as the seat of speech, emotions, ailments, and inevitable aging and death, is highlighted. In the almanac, the title of which refers to the ancient *medicamentum simplex* or medicinal herbs grown in il *Giardino dei semplici* (the garden of herbs), the underlying metaphor is that of writing and reading as 'cure'¹⁹⁴.

Cecilia Monina e Gabriele Gimmelli¹⁹⁵ hanno ricostruito la storia di questa rivista. «Il Semplice» è il punto d'arrivo di una serie di reiterati tentativi di intromettere nel discorso

¹⁹² SONTAG, *Sotto il segno di Saturno*, cit., p. 121.

¹⁹³ CHIERICI, *La scrittura terapeutica*, cit.

¹⁹⁴ WEST, *The Craft of Everyday Storytelling*, cit., p. 181.

¹⁹⁵ CECILIA MONINA, GABRIELE GIMMELLI, *Dal volo di Astolfo al giardino dei Semplici*, in MENETTI (a cura di), *Il Semplice. Vita e voci di una rivista*, cit., pp. 63-75.

editoriale una letteratura basata sulle forme brevi, tentativi partiti già con *Narratori delle riserve*, la rubrica domenicale tenuta da Celati sul «manifesto», e proseguiti con un progetto di rivista mai nata, «L'Astolfo dei narratori», dalle cui ceneri nacque appunto «Il Semplice». Nonostante il gran numero di collaboratori, lo spirito di questa rivista è indubitabilmente e inconfondibilmente celatiano, e ha ragione Elisabetta Menetti¹⁹⁶ nel riconoscere in questo passo delle *Posizioni narrative rispetto all'altro* una sorta di manifesto del «Semplice»:

Ascoltare il variare delle voci d'una lingua, come un'acqua che scorre senza nessun momento di fissità, a me sembra il punto di avvio d'un apprendimento narrativo. Quando io racconto le vicende di un personaggio, la mia narrazione è precisamente un apprendimento a seguire la mobilità infinita dell'altro, non solo per me che racconto ma anche per chi mi ascolta. E la mia intesa con chi mi ascolta si fonda su questa capacità di percepire una mobilità infinita negli altri: si fonda sulla nostra comune capacità di aderire immaginativamente a quella mobilità infinita, senza bisogno di definizioni, spiegazioni o altre ostentazioni di competenza¹⁹⁷.

In questa ricerca di una «mobilità infinita» priva di «ostentazioni di competenza» si situa dunque il passaggio dalla postura della regressione parodica a quella della semplicità oraleggiante; anzi, le strategie retoriche per 'oralizzare' il testo, nel Celati post-*Narratori delle pianure*, rispondono esattamente a questa necessità, come ha ben precisato Silvana Tamiozzo Goldmann nel saggio *Le parole che leggiamo*:

Nell'«orrore delle frasi che passano per la sua bocca» e nella consapevolezza che «quando uno parla non è mai se stesso» si manifestano le conseguenze di scollamento tra la pronuncia e il senso delle frasi che si dicono: in un bellissimo dialogo filosofico di Celati troviamo l'approfondimento teorico di questo disagio nell'esplicitazione della necessità di liberarsi dall'assoggettamento all'astratto¹⁹⁸.

¹⁹⁶ «In un bellissimo saggio dal titolo *Le posizioni narrative rispetto all'altro* troviamo lo spirito della rivista» (ELISABETTA MENETTI, *Premessa*, in *ivi*, pp. II-V, a p. IV).

¹⁹⁷ GIANNI CELATI, *Le posizioni narrative rispetto all'altro*, in BELPOLITI, SIRONI, STEFI (a cura di), *Gianni Celati*, cit., p. 217. Il saggio era originariamente uscito nel 1996 nella rivista «Nuova corrente».

¹⁹⁸ SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, *Le parole che leggiamo: strategie di oralizzazione nell'opera di Gianni Celati*, in LAURA RORATO, MARINA SPUNTA (a cura di), *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, Edwin Mellen Press, Lewiston 2009, pp. 261-78, a p. 261.

Questa liberazione «dall'assoggettamento all'astratto» è resa possibile tramite una letteratura che si rifà alle forme orali, e segnatamente a quelle brevi: come ha ricostruito Elisabetta Menetti nella monografia *Gianni Celati e i classici italiani*¹⁹⁹, le forme semplici e brevi di Celati si richiamano alla tradizione novellistica italiana:

Alla base di *Narratori delle pianure* c'è il recupero di questa narrativa di motivi intrecciati e di echi dispersi di voci dove ogni racconto proviene da una memoria collettiva. Tenendosi fedele a questo modello antico, [Celati] cerca di resistere alla standardizzazione del linguaggio contemporaneo e di opporsi alle tentazioni del racconto realistico-naturalistico in cui chi scrive (come Pirandello o Moravia) tenta di amministrare il pensiero degli altri per riuscire a condurli a una «completa razionalizzazione della cosiddetta realtà». Il suo percorso, come abbiamo visto, è un altro ed è la novellistica antica a indicargli la strada: «con *Narratori delle pianure* a un certo punto mi sono accorto che un modo di cavarmela era tornare alla forma delle novelle. Non aver quasi niente da dire, tranne quel poco che ti pare di aver sentito come echi dispersi»²⁰⁰.

Oltre a manifestare il proprio debito verso la novella, il continuo riferimento a questa forma narrativa denota una padronanza dei mezzi letterari di gusto più artigianale che teorico, basata sulla «naturalzza», per citare un altro autore vicino alla sensibilità di Celati, ossia Giuliano Scabia²⁰¹. È il recupero dell'esperienza narrativa, della cui perdita lamentava Benjamin nel *Narratore*, ed è anche una rivendicazione del ruolo sociale, collettivizzante delle narrazioni:

Dai vecchi narratori Celati vuole ricavare un narrare naturale che si è perduto e che si basa sulla collaborazione tra chi narra una storia ad alta voce e chi la sta ascoltando. Ogni

¹⁹⁹ ELISABETTA MENETTI, *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e riscritture*, Franco Angeli Editore, Milano 2020.

²⁰⁰ Ivi, p. 124.

²⁰¹ «Non so bene la differenza fra testo teatrale, racconto, poesia, romanzo. Ma so quando funzionano [...] Ho cercato – per radure e scompartimenti di treno, bar di periferia e paesi in crisi, scrittura e colloquio – se riesco a vedere la naturalezza della lingua (il Graal?) non calando verso una letteratura popolare, o il dialetto (il mio), o un progetto di lingua: ma cercando di ascoltare la visione e descriverla quando si fa dentro le parole che ho» (GIULIANO SCABIA, *Il tremito. Che cos'è la poesia?* Casagrande, Bellinzona 2006, p. 42).

aspetto dell'esperienza viva e concreta del narrare viene sfruttato da chi narra una storia ad alta voce ad un pubblico che ascolta. *Nella comunicazione orale gli aspetti sensoriali ed emotivi svolgono un ruolo fondamentale nel creare una empatia immaginativa con i lettori, che si basa su aspetti sonori e musicali (tonalità, timbro e ritmo), ma anche visivi (colori e immagini) della narrazione*²⁰².

È la commistione tra oralità e percezione sensoriale di cui parla Celati, quando discute del «vedere non più disgiunto dall'ascoltare»; ma soprattutto è ancora una volta il carattere di rito collettivo a essere rilevante, perché in un altro scritto, con uno dei suoi tipici balzi cronologici all'interno della tradizione letteraria, Celati si 'smarca' dall'influenza novellistica e rivendica questi aspetti anche alla letteratura moderna:

Le narrazioni scritte non presentano evidenti interazioni intermedie col lettore, e per questo si suppone siano attività monologanti, in cui il narratore non fa che 'esprimere se stesso'. In realtà anche nelle narrazioni scritte il processo immaginario decisivo consiste nel negoziare col lettore gli aspetti interessanti di una storia, il che si trasforma in strategie non diverse da quelle con cui ci si conquista un lungo turno di parola nelle conversazioni. Un tal processo immaginario è spesso evocato da preamboli, indirizzi al lettore, oppure da conversazioni che fanno da cornice al racconto, come succede dal *Decamerone* a *The Turn of the Screw* di Henry James, a *Heart of Darkness* di Conrad²⁰³.

Il concetto di cornice, di cui si è occupata Cecilia Monina²⁰⁴, diventa dunque fondamentale proprio per la sua duplice valenza: da un lato, è un termine che richiama immediatamente la componente visuale; dall'altro, in letteratura, fa riferimento al contesto in cui una narrazione avviene, e dunque rimanda alla presa di parola: all'oralità, intesa più come posizione ontologica che come tecnica letteraria²⁰⁵.

²⁰² MENETTI, *Gianni Celati e i classici italiani*, cit., p. 117.

²⁰³ CELATI, *Frase per narratori*, in BELPOLITI, SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, cit., p. 138.

²⁰⁴ MONINA, *Doppio framing, indugi e soglie narrative*, cit.

²⁰⁵ Marco Codebò ha giustamente notato che «l'oralità è rappresentata nei Narratori delle pianure con strumenti che rifuggono da qualsiasi mimesi della voce» (MARCO CODEBÒ, *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*, Franco Cesati Editore, Firenze 2002, pp. 93-102, a p. 98).

Ora, nonostante l'oralità sia, com'è noto e come esposto nel primo capitolo²⁰⁶, uno degli aspetti principali dell'*Ulisse*, è proprio nella predilezione celatiana per le forme brevi che le strade di Joyce e Celati si dividono. In particolare, è come se Celati, dopo il passaggio di *Lunario del paradiso* e con il «congedo» dalla forma-romanzo, avesse percorso una traiettoria *inversa* a quella di Joyce. Non che la tradizione orale legata alle narrazioni brevi sia estranea alla cultura irlandese: come scrive Enrico Terrinoni nella sua monografia joyciana,

assieme all'oralità e alla nobilissima tradizione dei cantastorie che in Irlanda veniva portata avanti dagli *séanchai*, un altro momento fondamentale nella strutturazione del genere romanzo è, soprattutto per uno scrittore che lo dimostrò coi fatti, l'universo del racconto breve [...]. È stato affermato, e non senza ragione, che le culture tendenzialmente orali – e tra queste vanno annoverate tante tradizioni coloniali – abbiano visto un fiorire della *short story* di gran lunga superiore rispetto a quello sperimentato da culture più egemoniche, tramandate principalmente attraverso la scrittura²⁰⁷.

L'«universo del racconto breve» irlandese è, fra l'altro, parte integrante del panorama culturale del 'secondo tempo' di Celati, grazie all'interesse verso questa produzione da parte di Daniele Benati, altro collaboratore del «Semplice». In particolare, Benati e Celati si concentrano su storie che parlano di personaggi solitari, 'disambientati', radicalmente fuori dalla società²⁰⁸; sono gli stessi personaggi, d'altronde, di Celati, nelle cui novelle l'oralità ben si sposa con una folla di figure stralunate e disadattate:

Le sue storie nel tempo che si muove procedono per scatti impercettibili, sono cronache stralunate di troppa normalità quotidiana [...]. Nel suo percorso di narratore resta centrale la rivisitazione dei propri miti della giovinezza (il nomadismo, il ribellismo, la follia, gli aperti spazi di paesaggi che nessuno sa più guardare, popolati da case che crollano, l'amore

²⁰⁶ Infra, cap. 1, par. 5.

²⁰⁷ TERRINONI, *James Joyce e la fine del romanzo*, cit., p. 55.

²⁰⁸ È una tradizione radicalmente 'disambientata' quella consegnata alle traduzioni dei *Solitari americani*, dalle cui pagine introduttive spira un'aria quasi apocalittica. [...] l'ultimo racconto, *Non è facile trovare un brav'uomo* (1953) di Flannery O'Connor, [...] ritrae una forma di solitudine estrema e feroce, ormai del tutto aliena all'etica del vivere associato (GIACOMO MICHELETTI, *Poetica, politica, 'simplicitas' di due traduttori solitari*, in MENETTI (a cura di), «*Il Semplice*», cit., pp. 53-62, a p. 61).

per la fotografia, il cinema muto, i documentari) ripresentati talora con pratica di palinsesto, basti pensare alle tipologie dei suoi personaggi²⁰⁹.

Se Joyce *emerge* dalle *short stories* irlandesi, ricucendole nella narrazione abnorme dell'*Ulisse*, Celati, in un riuscito cambio di direzione, si *immerge* nel mondo dei racconti: per questo, non tornerà più alla forma del romanzo.

²⁰⁹ TAMIOZZO GOLDMANN, *Le parole che leggiamo*, cit., p. 277.

5. Appendice. I «discorsi del sentito»: il personaggio distratto

C'è un passo di *Verso la foce* con cui avviarci alla conclusione di questo lavoro. È un passo fortemente visivo, in cui Celati descrive il paesaggio padano poco dopo l'alba:

Al mattino presto in queste pianure la luce è tutta assorbita dai colori del suolo. C'è un vapore azzurrino che fa svanire le distanze, e oltre un certo raggio si capisce soltanto che le cose sono là, disperse nello spazio. È col sole alto e la luce netta che cominciano a vedersi grandi separazioni. I tagli di luce e ombra fanno apparire forme desolate su tutti i muri, pezzi d'asfalto, siepi o cartelli ai margini d'un movimento generale di traffici e vendite. Le cose che non indicano vendite o direzioni di marcia sono tutte in abbandono. Dove c'è traffico le ombre hanno sempre l'aria di aspetti inutili, troppo immobili per questo mondo. E se passa un camion sollevando un pezzo di giornale sull'asfalto, subito ci si accorge che da queste parti ogni esitazione o indugio è fuori posto²¹⁰.

Il brano può essere suddiviso in due parti. La prima parte è ricca di elementi concreti e naturali: la «luce», i «colori», il «suolo»; le «cose [...] disperse nello spazio». Con l'alzarsi del sole, la veduta si apre pian piano a una miriade di messaggi, e i termini diventano referenti più precisi e legati alla sfera dell'attività umana sul mondo: i «muri», i «pezzi d'asfalto», «traffici e vendite». Allo svelarsi del paesaggio post-industriale, il mondo 'accelera', e «ogni esitazione o indugio è fuori posto»²¹¹.

È un mondo, quello che Celati osserva nella pianura padana, dove – a fronte di una rivendicazione della facoltà dell'esitazione da parte dell'autore – non c'è posto per le distrazioni, le quali, però sono quello che ricerca Celati, come si evince in più luoghi testuali

²¹⁰ CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 1046.

²¹¹ In uno dei saggi che accompagnano l'edizione critica in inglese di *Verso la foce*, Serenella Iovino pone questa tematica in correlazione con la trasformazione della pianura padana da *living landscape* a luogo produttivo: «A place is a space where one can imagine living, a home to which values, in ethical and aesthetic terms, are attached. What happened to the Po Valley is exactly the reverse. From a place, this country has been turned back to mere space – a space for real estate, for intensive farming and agriculture, for energy production, for industrial developments: a space for “growth”» (SERENELLA IOVINO, *Restoring the imagination of place. Narrative reinhabitation and the Po Valley*, in GIANNI CELATI, *Towards the River's Mouth*, a cura di Patrick Barron, Lexington, Londra 2019, pp. 126-142, a pp. 127-8).

della sua riflessione²¹². La distrazione costituisce anche uno dei motori narrativi dell'*Ulisse*. È, infatti, una delle caratteristiche principali di Bloom, come ha acutamente sottolineato Philip Fisher:

Bloom, per parte sua, avrebbe potuto passare l'intera giornata ad aspettare il momento dell'adulterio; avrebbe potuto rimanere chiuso claustrofobicamente in se stesso come Otello: invece si lascia distrarre e disturbare dal mondo, e in questo modo si riscatta. A volte, quando per strada si trova vicino a Blazes, il bisogno di distrarsi diventa impellente e disperato: un bisogno di non pensare più a nulla²¹³.

Anche Celati nota questa caratteristica di Bloom, nel suo diario traduttivo per «il Sole-24 Ore»:

Bloom è l'uomo moderno, senza dogmi, con molta curiosità per tutto quello che ci avvolge, e inoltre uomo sensuale che si concede volentieri alle pulsioni voluttuose. La sua presenza altera la meccanicità iniziale, rendendola incerta, per le continue variazioni d'argomento dei suoi pensieri, fino a confondere i giudizi del lettore²¹⁴.

Bloom, il «personaggio più distratto della letteratura mondiale»²¹⁵, come l'ha definito Moretti, è nelle parole di Celati il prototipo dell'«uomo moderno»: la sua modernità consiste proprio nella sua capacità di distrarsi, e dunque di perdersi, seguendo la sua «curiosità». Sono tratti

²¹² Irene Cecchini ha parlato a tal proposito di «poetica del riscatto» (cfr. IRENE CECCHINI, *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). Ellen Patat ha invece inserito *Verso la foce* nell'ambito della letteratura incentrata sullo slow travel; ipotesi credibile per questo testo, ma che cade allargando l'orizzonte al resto dell'opera di Celati, laddove la lentezza e la distrazione diventano qualità strutturali del racconto, indipendentemente dalla presenza o meno di un viaggio nella storia (cfr. ELLEN PATAT, *I 'bellicosi' paesaggi italiani anni '80: le cronache di viaggio di Gianni Celati e Guido Ceronetti*, in «Quaderns d'Italia», n. 24, 2019, pp. 113-126).

²¹³ PHILIP FISHER, *Giornale strada racconto. Lo spazio discontinuo dell'«Ulisse»*, in MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, vol. II, *Le forme*, cit., pp. 599-613, a p. 601.

²¹⁴ CELATI, *Stephen, bardo in miseria*, cit.

²¹⁵ MORETTI, *Opere mondo*, cit., p. 128.

che lo accomunano ai personaggi di Celati. Si pensi in particolare ai protagonisti di *Costumi degli italiani*: come nota Epifanio Ajello²¹⁶,

Gli eroi celatiani [...] sono tutti autodidatti, e la città è per loro davvero un bosco, e sembrano essere come lupi allo sbando, irrequieti, feroci talvolta nelle loro abulie e nel non sapere cosa volere, cosa cercare. Preferiscono gli interstizi nelle strade così nei vicoli del pensare, nelle sconessioni delle cose ed anche nella sconessione delle parole, e lì si smarriscono. Anche le parole, assieme ai personaggi, sembrano andare a zonzo²¹⁷.

Ajello individua l'ascendenza benjaminiana di tale atteggiamento²¹⁸; a proposito del filosofo, qualche pagina fa, riportavamo le parole di Sontag: «lo spazio, invece, è vasto, brulicante di possibilità, prospettive, incroci, passaggi, deviazioni, inversioni di rotta, vicoli ciechi, strade a senso unico. *Troppe possibilità, a dire il vero*». Lo spazio urbano dove si muove Bloom diventa 'affrontabile' – e il personaggio joyciano diventa in grado di gestire questa abbondanza di possibilità – proprio in virtù della capacità di smarrirsi, di lasciarsi distrarre:

Nelle intenzioni originarie, Bloom è una conclusione: l'ultima storia dei *Dublinesi* – l'apice, si può ben pensare, della «paralisi» della raccolta giovanile. Ma in un drammatico cambio di funzione, Joyce mette Bloom sotto il microscopio, e scopre che nella sua passività non c'è solo *in-attività* e *manca* di azione: ci sono anche delle quantità positive: ricettività, varietà, apertura al mondo. In Bloom, lo abbiamo visto, persino la distrazione è una forza mobile, attiva: se pure non «produce» alcunché in senso stretto, permette però di districarsi in una situazione molto complessa, e di organizzarla²¹⁹.

Se la capacità orientativa di Bloom viene appunto dalla raccolta giovanile di Joyce, e ne rappresenta un cambio di funzione, è perché l'*Ulisse* – nella dinamica evidenziata alla fine del

²¹⁶ EPIFANIO AJELLO, *Elogio del personaggio strambo. Per Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni*, in «Studi novecenteschi», vol. 38, n. 81 (2011), pp. 185-198.

²¹⁷ Ivi, p. 193.

²¹⁸ «E viene in mente quanto suggeriva Walter Benjamin: “Non sapersi orientare in una città non vuol dire molto. Ma smarrirsi in essa, come ci si smarrisce in una foresta, è una cosa tutta da imparare”» (ibid.).

²¹⁹ MORETTI, *Opere mondo*, cit., p. 133.

precedente paragrafo – è costruito proprio per emergere dalle *short stories*, e dunque dall'oralità. Scrive Celati, a proposito dell'episodio di *Ciclope*:

E ora, giunti a un episodio memorabile, comico-folkloristico, la vicenda è narrata da un anonimo personaggio, che parla con tipico gergo da ghenga maschile, tracotante e triviale. È un personaggio da pub, che ha come unico ideale ciò che una ballata popolare chiamava “il boccale traboccante” (*cruiskeen lawn*), ossia una pinta di birra irlandese. Ma la figura centrale in questo episodio è un'altra, molto più burbanzosa: è il reduce di vecchi scontri con gli invasori britannici, ora chiamato “il cittadino”; titolo d'un eroe nazionalista, cultore del mito d'una Irlanda antica e paradisiaca, a cui vorrebbe tornare. All'inizio del brano c'è un bellissimo passaggio, quando l'ignoto narratore e un amico si avviano verso il pub per incontrare il “cittadino”. D'un tratto si passa a un linguaggio antico, che esalta il primitivo paesaggio irlandese (chiamato *Inisifald*), come un paradiso terrestre pieno di pesci e alberi e di leggiadre fanciulle e di eroi che vanno là in cerca di dolcissime spose. Tale nostalgia di un'Irlanda arcaica e incantata porta con sé l'idea che la patria irlandese sia decaduta per colpa degli stranieri che l'hanno invasa, tra cui ci sono anche gli ebrei (chiamati “giudei” o “circoncisi”). È per questo che il pacifico Mr Bloom, capitato per caso nello stesso pub, andrà incontro alle furie del “cittadino”; il quale lo accuserà di aver messo Cristo nella schiera degli odiosi israeliti. Tutto ciò è raccontato con un fine tono parodico, e molte deviazioni su vari argomenti, con discorsi del sentito, pettegolezzi e scemenze che animano la chiacchiera da pub²²⁰.

Se da un lato questo episodio è definito «comico-folkloristico», con un'attenzione alla dimensione di chiacchiericcio da pub che Celati ha già avuto modo di evidenziare con la sua prova di traduzione del *Finnegans Wake* negli anni Settanta, dall'altro i «discorsi del sentito» sono uno dei cuori pulsanti della novellistica celatiana: credo sia chiaro come l'affinità iniziale tra Joyce e Celati si tramuti nel suo opposto, cioè in una divergenza a partire dalla questione del racconto orale. Le ‘ovvietà’ dell'*Ulisse*, però, non sono ripudiate da Celati, che trova interessante tutto ciò che agli altri appare ‘banale’; ciò si riversa anche sul piano linguistico, o, nelle parole di Celati, nel «gioco del linguaggio». Così testimonia a un convegno in memoria di Calvino:

²²⁰ CELATI, *Stephen, bardo in miseria*, cit.

[...] è tutta la faccenda d'essere garantiti dal gioco dei linguaggi che non mi piace [...]. Fare del gioco dei linguaggi una teoria mi sembra un modo di guardare all'altra parte dell'umanità, che vive nell'ovvio e non controlla il gioco del linguaggio, come perduta. Per me l'altra umanità non è affatto perduta²²¹.

Infatti, i testi della 'trilogia padana' (*Narratori delle pianure, Quattro novelle sulle apparenze e Verso la foce*) sono pieni di discorsi riportati e di attenzione all'«umanità che vive nell'ovvio». Una rapida rassegna di alcuni incipit delle due raccolte di novelle lo segnalerà appropriatamente:

In un piccolo paese in provincia di Parma, non lontano dal Po, mi è stata raccontata la storia d'un vecchio tipografo che s'era ritirato dal lavoro perché voleva finalmente scrivere un memoriale a cui pensava da tanto tempo. Il suo memoriale avrebbe dovuto trattare questo argomento: come fa il mondo ad andare avanti (*Come fa il mondo ad andare avanti*).

Ho sentito raccontare la storia d'una donna che lavorava come segretaria in una ditta di trasporti, vicino a Taglio di Po (*Una sera prima della fine del mondo*).

Racconterò la storia di come Baratto, tornando a casa una sera, sia rimasto senza pensieri, e poi le conseguenze del suo vivere da muto per un lungo periodo (*Baratto*).

Io e Luciano Capelli abbiamo incontrato molte volte il dipintore d'insegne Emanuele Menini, e molte volte abbiamo ascoltato i suoi pensieri sulla condizione delle cose lungo la strada dove abitava, la via Emilia (*Condizioni di luce sulla via Emilia*)²²².

²²¹ GIANNI CELATI, intervento in BEPPE COTTAFANI e MAURIZIO MAGRI (a cura di), *Narratori dell'invisibile. Simposio in memoria di Italo Calvino*, Mucchi Editore, Modena 1987, a p. 147.

²²² CELATI, *Romanzi, cronache e racconti*, cit., alle seguenti pagine: 774, 846, 869, 899.

È soprattutto *Verso la foce* a pullulare di luoghi pubblici che ricordano i pub della Dublino joyciana. Ecco un esempio tratto dalla sezione *Un paesaggio con centrale nucleare*, in cui Celati e un insegnante parlano con alcuni anziani:

In un circolo ricreativo per anziani sulla riva del Po, ho parlato con un paio di vecchietti arzilli che avevano la loro idea sulle centrali nucleari: la gente consuma troppa luce elettrica per star sveglia di sera, secondo loro il guaio è quello. Anche qui l'insegnante a disagio, non riusciva ad ascoltare quei vecchietti ed è andato a fare un giro per conto suo; a lui piacerebbe parlare con me solo di letteratura, cioè dei «nuovi scrittori italiani», e la banalità ordinaria non riesce a digerirla²²³.

Celati presta l'orecchio a questi «vecchietti» e rimane ad ascoltarli in un atteggiamento che coniuga etica ed estetica; di contro, il personaggio del professore di matematica, arroccato nel suo intellettualismo, rifiuta la «banalità ordinaria». Il giudizio etico su questo personaggio non è esplicito in questo passo; peraltro Celati, introducendolo poche pagine prima, lo definisce «gentile e simpatico, buono»²²⁴; ma questa scena si somma a una serie di incomprensioni fra lui e Celati che lo ridicolizzano in maniera crescente²²⁵. Come nota Peter Kuon, questa «critica non si limita al fatto estetico, ma mira all'atteggiamento etico, di superbia intellettuale, che determina le scelte poetologiche di una certa letteratura contemporanea, ossia "postmoderna"»²²⁶; ancora una volta, torna il rifiuto di posizionarsi al di sopra del proprio interlocutore (e in ciò, Celati si smarca nuovamente dalle etichette postmoderne). Nel reportage di *Verso la foce*, viene adottata una consapevole volontà di smarrimento e distrazione, che si presenta come apertura verso l'esterno. Ciò caratterizza specialmente la sezione *Tre giorni nelle zone della grande bonifica*:

²²³ CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 1000.

²²⁴ Ivi, p. 998.

²²⁵ È la posa intellettuale che Celati prende di mira, con esplicita metafora sartoriale: «Quando gli consiglio di leggere Ariosto rimane perplesso, come se Ariosto non s'intonasse al vestito che porta; il suo nascondimento va in crisi, rispuntano i timori d'essere "rimasto indietro", una svista che l'intelligenza non può più permettersi, a quanto pare» (ibid.).

²²⁶ PETER KUON, *La poetica del «Semplice»: Gianni Celati & Co.*, in *Voci delle pianure. Atti del Convegno di Salisburgo 23-25 marzo 2000*, a cura di id., Franco Cesati Editore, Firenze 2002, pp. 149-68, a p. 158.

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. Ma devo smetterla con le diffidenze, osservare ciò che si ripete giorno dopo giorno senza motivo, il più inappariscnte degli spettacoli. [...] Non si è mai estranei a niente di ciò che accade intorno, e quando si è soli ancora meno. Il corpo è un organo per affondare nell'esterno, come pietra, lichene, foglia²²⁷.

«Affondare nell'esterno» attraverso il «corpo»: un richiamo alla corporalità dell'esperienza umana, ma anche un appello alla ricettività, che Celati, come abbiamo visto, ha riconosciuto in Bloom. Se in *Verso la foce*, però, il personaggio è Celati stesso e pertanto vi è una naturale, grande consapevolezza di questa necessità di smarrimento, in altri racconti celatiani essa è messa in scena tramite i personaggi inventati dalla fantasia dell'autore. In particolare, *Vite di pascolanti*, contenuto in *Costumi degli italiani*, offre un ottimo esempio di come questa concezione dello smarrimento umano interagisca con il 'terzo tempo' di Celati, ovvero la fase in cui all'oralità e alla visività si aggiunge nuovamente l'elemento comico. Così il narratore presenta il protagonista Pucci, studente liceale particolarmente svogliato, attratto solo dalle lunghe passeggiate in città:

L'unica cosa che gli piaceva era andare in giro tutto il giorno per le strade a caso, trascinando i piedi lentamente e fermandosi ogni tanto a guardare la facciata di una casa a testa in su. Girando per la città in quel modo, capitava in una strada con un portico fatto a U ribaltate, dove abitava la compagna Veratti²²⁸.

Il narratore ci informa che era solito accompagnare Pucci in questi giri per la città, assieme ad un altro loro compagno, Bordignoni. Pucci e Bordignoni possono ricordare entrambi alcuni aspetti di Bloom: Pucci è infatti tutto preso, da buon *flâneur*, dal rimuginare su ciò che vede:

Appena per strada Pucci camminava lento. Guardava le falene che andavano a sbattere contro un lampione, là a girare a vuoto intorno a un barlume fioco, trattenute da qualcosa

²²⁷ CELATI, *Verso la foce*, cit., pp. 1060-1.

²²⁸ CELATI, *Vite di pascolanti*, in ID., *Costumi degli italiani*, raccolto in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. 1658-94, a p. 1660.

che sembrava un delirio come quello casalingo. Lui si faceva delle domande e si dava delle risposte come poteva, con le idee che gli stavano spuntando poco a poco, tipo germogli in un campo disaistrato²²⁹.

Bordignoni, invece, rappresenta l'attrazione sessuale, la dimensione corporale del desiderio che si esprime nel sentimento dello stupore, e i due personaggi risultano complementari, come una coppia comica:

Nei pomeriggi Pucci e Bordignoni pascolavano per le strade, ma non sapevano mai dove andare. Andavano dove li portavano le scarpe e Pucci stava sempre zitto. Invece Bordignoni apriva la bocca, ma solo per ripetere la sua esclamazione preferita: cacchioli qui e cacchioli là, per tutto quello che vedeva in giro [...]. Nelle loro camminate estive non avevano mai niente da dirsi, ma Bordignoni ogni tanto si metteva a borbogliare²³⁰.

Le «camminate estive», di fatto, non avevano alcuna funzione se non quella di perdere tempo, di distrarsi, arrivare sfiniti a fine giornata:

Pucci e Bordignoni avevano degli itinerari che sembravano uno scarabocchio: dalla piazza centrale alla stazione e dalla stazione ai giardinetti dietro il municipio, dai giardinetti dietro il municipio al campo sportivo, dal campo sportivo al quartiere Doro e poi indietro alla stazione e alla piazza centrale. Cinque o sei ore di quel pascolo con i riflessi del sole sul selciato e il tepore dell'aria che faceva venire sonno, alla fine non avevano neanche la spinta per dirsi ciao²³¹.

²²⁹ Ivi, p. 1668. Sulla componente flaneuristica della scrittura di Celati, vedi ANNA MAŁGORZATA BRYSIK, *Un flâneur al pascolo. Gianni Celati e l'esperienza dell'ambiente*, in «Studia Romanica Posnaniensia», n. 49/3 (2022), pp. 93-104: «Tale caratteristica implica, o almeno permette a un interlocutore più attento, aperto, 'esteriorizzato', meno concentrazione sul destino del viaggio, lasciando invece maggiore spazio ad una più ampia e cosciente apertura verso la percezione sensoriale dell'ambiente attraversato» (p. 99).

²³⁰ Ivi, p. 1662. Il tema del doppio parodico è peraltro un classico celatiano, come abbiamo visto esaminando *Finzioni occidentali*.

²³¹ Ivi, p. 1663.

Il racconto si conclude con «un piccolo aneddoto», incentrato sul soddisfacimento del desiderio sessuale di Bordignoni con una prostituta, in cui però si svela come la natura stessa dei desideri, quando non vissuta liberamente, è fallace, e muta a ogni momento in base alle percezioni e le voglie di chi li prova:

Si sa come vanno queste cose. Timoroso è il desiderio che s'affaccia assieme ad ansia e disagio. Estranei si va pascolando per luoghi in cerca di pastura, ma se i piaceri potessero parlare direbbero com'è deserto il mondo. Tornando a casa Bordignoni pensava a certe donne con grosse mammelle che aveva adocchiato per strada, ma gli si svaporava tutto il richiamo del loro fascino, dopo aver svolto le funzioni della natura dietro la fontana di certi giardinetti, là dove ci si inoltrava in una specie di grotta piena di sterpaglie e merde e pattume di molte stagioni²³².

Come *Lunario del paradiso* di trent'anni prima, anche *Vite di pascolanti* è condotto attraverso il filtro dei ricordi del narratore, e anche questa volta vi è un continuo gioco di rimandi tra l'atto della scrittura e gli eventi narrati²³³; questo stratagemma consente al Celati-narratore di rivelare, a metà del racconto, la fine di Pucci, a cui guarda con nostalgia e senza giudizio, anzi partecipando emotivamente al suo destino, e dandogli ascolto:

Dopo è andato a finire all'ospedale psichiatrico, dove stava sempre zitto e si ripassava questi ricordi uno a uno, e io sono andato a trovarlo qualche volta. Ma stasera me lo rivedo come camminava per strada, tenendosi nel suo rimuginamento, sempre fedele alla consegna, avvolto anche lui in uno stralunato riverbero come le falene che andavano a sbattere contro il lampione²³⁴.

²³² Ivi, p. 1679.

²³³ Un esempio: «Sento che l'ispirazione mi sorge nella penna soprattutto se penso alla città quasi vuota, all'aria che tremola sul selciato, ai cani che vagano fiutando i muri, e alle passeggiate estive con Pucci e Bordignoni» (ivi, p. 1671). Si noti come il ricordo assume una dimensione estiva, la stessa stagione in cui si ambienta la stesura di *Lunario del paradiso*. Così ha scritto Fabio Camilletti a proposito del romanzo del '78: «[...] nel *Lunario* di Celati l'io del tempo della narrazione, adulto e disincantato, si specchia in quello del passato, sorprendendosi egli stesso dei ricordi che sovengono – quasi una scrittura automatica – nell'atto stesso di vergarli. Di conseguenza, i confini fra realtà e finzione si volatilizzano: perché il ricordo è labile, certo, ma anche perché la macchina da scrivere non può che tramutare in letteratura tutto ciò che tocca, e la letteratura è forse, paradossalmente, la forma più autentica di fedeltà al reale» (FABIO CAMILLETTI, *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, a pp. 96-7).

²³⁴ Ivi, p. 1669.

Rientra quindi in scena l'elemento della follia, stavolta mediato: non si tratta più di dare voce a un matto, ma di farlo rivivere nei ricordi, accostandosi alla sua storia. Sottrarsi ai giudizi e mettersi in sintonia con la voce degli altri è a pieno titolo la posizione etica della narrativa e della teoria di Celati, come ha notato a suo tempo Rebecca West²³⁵; si riaffaccia in questo modo quanto espresso nel *Bazar archeologico*, vero centro nevralgico del suo pensiero:

[...] l'archeologia, se mai è una scienza, è la scienza dei margini. È la scienza di ciò che è rimasto fuori dalla città, o sepolto nella città, dietro le grandi facciate, o sui lati oscuri delle prospettive. [...] il riflusso viene fuori dove e quando più l'ordine domina, dove più appariscente è la serialità dei segni del potere, negli agglomerati della Grande Organizzazione. Il riflusso di emergenze eterogenee è proporzionale alla omogeneità imposta dalla Grande Organizzazione, perché è lo scarto sempre più grande di tutto ciò che è sorpassato dal processo produttivo²³⁶.

I personaggi di Celati, e Celati stesso quando documenta i suoi cammini, sono pertanto 'distratti' perché riassorbono nel proprio discorso ciò che è stato lasciato indietro dallo spiegamento delle forze produttive del capitalismo contemporaneo²³⁷; soprattutto, ciò avviene a livello collettivo. Ancora una volta, lo spirito della comunità dei narranti convocata da Celati – specialmente in un'opera come *Narratori delle pianure* – può essere interpretato alla luce del *Narratore* di Benjamin:

²³⁵ «Celati identifies narration with orality, in the same way that he identifies the very acquisition of speech with listening to the voices of others» (WEST, *Gianni Celati*, cit., p. 184).

²³⁶ CELATI, *Il bazar archeologico*, cit., pp. 222-3.

²³⁷ «Ora, lo strambo celatiano esibisce nel tempo diverse valenze funzionali, e diverse incarnazioni; quanto alla sua origine, ci esorta a intuirlo come rizomatico, pronto a riprodurre, a diverse altezze, sempre nuove figurazioni della dabbenaggine beata, della vaghezza o follia sognante, consegnandoci impressioni miste, finanche paradossali. Da un lato, difatti, la figura, o figurina, sembra aderire mimeticamente ai dichiarati modelli di celluloidi, riprendendone il guizzo caratteristico, dall'altro tesaurizza l'esperienza di un certo personaggio della narrativa modernista, avviato al disseccamento e alla passività (così nella concezione del «personaggio relativo» novecentesco); accoglie la richiesta al lettore, formulata dai "brutti" debenedettiani, di riconoscersi in loro; costeggia, per finire, il territorio dell'inefficienza per tenersene al di qua, privilegiando, di contro, la suggestione del moto dissipativo impresso ai propri personaggi da Beckett» (GIULIO IACOLI, *Caratteri infiammabili. Matrici cineletterarie per i mattoidi celatiani*, in «Sinestesie», n. 19 (2020), pp. 121-142, a p. 127).

Se il sonno è il culmine della distensione fisica, la noia è quello della distensione spirituale. La noia è l'uccello incantato che cova l'uovo dell'esperienza. Il minimo rumore nelle frasche lo mette in fuga. I suoi nidi – le attività intimamente collegate alla noia – sono già scomparsi nelle città, e decadono anche in campagna. Così si perde la facoltà di ascoltare, e svanisce la comunità degli ascoltatori. L'arte di narrare storie è sempre quella di saperle rinarrare agli altri, ed essa si perde se le storie non sono più ricordate. Essa si perde, poiché non si tesse e non si fila più ascoltandole. Quanto più dimentico di sé l'ascoltatore, tanto più a fondo s'imprime in lui ciò che ascolta. Se è occupato dal ritmo del lavoro, porge ascolto alle storie in modo che la facoltà di rinarrarle a sua volta gli si trasmette quasi naturalmente. Questa è la rete in cui si fonda l'arte di narrare²³⁸.

Secondo Benjamin, è la «noia» a suscitare negli ascoltatori la volontà di rinarrare le storie; la sparizione delle attività legate a tale sentimento porta alla perdita dell'arte di narrare. Si tratta di concetti che Celati ha ripreso più volte, utilizzando in luogo di noia il termine 'banale'. È un *leitmotiv* dell'autore che torna più volte a partire dagli anni Ottanta; uno dei luoghi testuali in cui lo espone con maggior chiarezza è il saggio *Fellini e il maschio italiano*, scritto dedicato appunto al grande regista. È opportuno citarlo perché *Costumi degli italiani*, di cui abbiamo trattato poche righe fa, può essere riletto come il personale *Amarcord* di Celati; a tal proposito contiene infatti un'importante riflessione celatiana, costruita riprendendo Vico, su come la fantasia permette la rivisitazione dei propri ricordi²³⁹.

Fellini e il maschio italiano affronta il tema della sessualità maschile nella filmografia felliniana. L'idea di fondo è che Fellini ritragga diversi aspetti di questa tematica nelle sue varie pellicole; soprattutto, secondo Celati, il regista riminese è stato in grado di rovesciare i dettami dello spettacolo cinematografico americano, mostrando corpi meno legati agli standard di bellezza razionalizzati della cultura dell'intrattenimento novecentesco. Per far

²³⁸ BENJAMIN, *Il narratore*, cit., p. 327.

²³⁹ «A fianco del sistema astratto della scienza cartesiana, Vico propone una scienza del sensibile: una scienza della comprensione narrativa o immaginativa ottenuta grazie alle fantasie della mente. Nella sua *Scienza Nuova* dice: "La fantasia non è nient'altro che una serie di ricordi che si manifestano", intendendo con questo che la memoria è sempre attivata da finzioni immaginative come quelle che si trovano nella poesia. È per questo motivo che leggiamo in Omero che la memoria è la madre delle Muse, dice Vico. E aggiunge: "queste facoltà appartengono alla mente ma sono radicate nel corpo e traggono vigore dal corpo. Perciò la memoria è lo stesso che la fantasia". Per questa ragione, ogni memoria dal passato assume un carattere immaginativo e perciò poetico. [...] Fellini era certamente consapevole del pensiero di Vico e nulla è più vicino alla sua presa di posizione poetica. Nelle interviste, tutti i suoi ricordi d'infanzia e adolescenza trascorse in un piccolo paese meta di vacanze balneari coincidono con quella sorta di "vigorosa immaginazione" descritta da Vico» (GIANNI CELATI, *Fellini e il maschio italiano* /1, in «Zibaldoni», consultabile al link <https://www.zibaldoni.it/2009/05/29/fellini-1/>, data ultima visita 18 dicembre 2023).

questo, ha dovuto, scrive Celati, recuperare il banale, e mostrarlo agli spettatori nella sua natura sorprendente:

Il banale è ciò che ognuno conosce e fa senza pensarci: un luogo di raccolta collettivo di idee e modelli di comportamento sui quali non è necessario accordarsi. Alla sua base, non è nulla più che senso comune, qualcosa che circola tra di noi come una specie di inconscio legame. Senza di esso, non ci potremmo mai comprendere gli uni con gli altri e l'umorismo, per esempio, non potrebbe esistere. La grandezza di Fellini consiste nell'aver resuscitato il *theatrum mundi* dei gesti e dei modi di comportamento "banali", trasformandoli in qualcosa che prende continuamente di sorpresa la nostra percezione. Usato in questo modo, il cosiddetto "banale" dimostra che non c'è nulla di "significante" nel mondo perché ogni cosa è ugualmente significativa²⁴⁰.

Ciò che colpisce Celati è la capacità di Fellini di ridare significato ai gesti banali nell'ambito del corteggiamento amoroso o sessuale; d'altronde, è un aspetto a cui presta attenzione Celati stesso, non solo nel già citato *Costumi degli italiani* (il più felliniano dei suoi libri), ma anche nei racconti di osservazione di *Verso la foce*:

Tutto continua come ogni sera in qualsiasi posto, ci sono i cerimoniali del tramonto e dopo spunterà la luna. In un ultimo giro serale per le campagne capitiamo davanti ad un grandissimo locale da ballo, che si chiama KONTIKI MUSIC HALL, circondato da palmizi illuminati, in mezzo al buio dei campi. Sotto i palmizi sciami di ragazzi e ragazze in cerca di qualcuno con cui accoppiarsi, ci ispiravano simpatia²⁴¹.

La narrativa di Celati si affolla dunque di personaggi stravaganti e dei loro impulsi; ancor più precisamente, della loro capacità di allucinarsi di fronte alla banalità del mondo: come si lega tutto questo a Joyce? Un primo aspetto è proprio il funzionamento stesso della sua tecnica più famosa, lo *stream of consciousness*. Celati scrive che il banale dimostra che «non c'è nulla di "significante" nel mondo perché ogni cosa è ugualmente significativa»: allo stesso modo, non

²⁴⁰ GIANNI CELATI, *Fellini e il maschio italiano* /2, in «Zibaldoni», consultabile al link <https://www.zibaldoni.it/2009/07/05/fellini-2/>, data ultima visita 18 dicembre 2023).

²⁴¹ CELATI, *Verso la foce*, cit. p. 1046.

c'è gerarchia fra i pensieri di Bloom²⁴². C'è poi un altro tratto che unisce Bloom ai personaggi celatiani. Nel saggio beckettiano che abbiamo citato più volte, Celati illustra, fra le altre cose, l'ascendenza keatoniana dei personaggi di Beckett. In particolare, fra i temi che individua, vi è quello dell'«espulsione»:

Molto spesso Keaton viene espulso o buttato fuori da vari posti, ma soprattutto da una casa; se poi si estende la nozione di espulsione a quella di bando, di abbandono (da parte d'una fidanzata), di esclusione ecc., si constata che il tema non è solo ricorrente ma centrale. [...] Ossia: l'eroe non viene da nessuna parte, non è diretto da nessuna parte, ma viene cacciato fuori da qualche parte²⁴³.

A ben vedere, questa è anche la natura di Bloom: espulso dalla sua casa (affinché Molly possa tradirlo con Boylan), è pure escluso dalla società dublinese in quanto ebreo²⁴⁴. Tuttavia, è proprio questo suo statuto di *outsider* a farlo interessare al banale, a renderlo partecipe della quotidianità dublinese, e a trasformarlo in uomo capace di cogliere le banalità su base empatica. Così nota Frasca a proposito dell'episodio *Sirene*:

Tutti cantano in questo episodio, tranne il nostro piazzista, magari anche stonato oltre che astemio, che sta lì, «gentleman opposite» (per tornare a dirla con Gerty), e ascolta. E tutti si commuovono per le solite canzoni d'amore, d'abbandono e di tradimento, sia pure quello politico. E giù lacrime... e qualche erezioncella fra i più sensibili, e Bloom è uno di quelli. Un mondo d'incantati: che è esattamente quello che troviamo nell'*Ulisse* [...] ²⁴⁵.

²⁴² «Lo sguardo corre sempre in orizzontale, senza nulla che si levi in volo, come nella grande visione del Ritratto, verso una realtà superiore. E come nello spazio, così nel tempo. La paratassi offre una griglia affidabile e meccanica, dove a ogni presente ne segue subito un altro, diverso, ma non più importante. Nessun istante si staglia mai sugli altri, irripetibile» (MORETTI, *Opere mondo*, cit., p. 143).

²⁴³ CELATI, *Su Beckett*, cit., p. 185.

²⁴⁴ «Anonimo, alla fine del capitolo, dove difatti il suo cognome smetterà del tutto di risuonare, diverrà pure lo stesso malcapitato Bloom, che di suo fra l'altro inalbera dati anagrafici non del tutto trasparenti, come sono pronti a ricordare gli antisemiti presenti in sala, e che alla bisogna lo sappiamo firma le sue lettere con un nome posticcio» (FRASCA, *L'uomo con la macchina da prosa*, cit., p. 93).

²⁴⁵ Ivi, p. 90.

I personaggi di Joyce sono incantati, un po' come Pucci davanti al lampione in *Vite di pascolanti*. A che scopo narrare questo incantamento? Torniamo a Celati, a Keaton, e alla *slapstick comedy*:

Guido Fink ha mostrato come la costruzione spaziale keatoniana tenda sempre a riferirsi alla dimensione onirica. [...] C'è insomma nella *slapstick comedy* una decisa scelta della dimensione mentale, o del sogno come metafora della mentalizzazione del vissuto, una sospensione della realtà di veglia ed un processo di derealizzazione del dato quotidiano²⁴⁶.

Nel secondo capitolo abbiamo esposto come la dimensione comica del cinema delle origini rivestisse un ruolo di primo piano nell'episodio ulissiano di *Circe*. A questo episodio si può tornare ora nuovamente, parlando di questa tipologia di personaggio distratto e ricettivo insieme. Le allucinazioni di *Circe*, infatti, sono interpretate da Frasca come un tentativo di Joyce di 'saltare' al di fuori della pagina: esattamente lo stesso scopo di Celati. Così scrive Frasca a proposito dell'utilizzo dello *stream of consciousness* in questo capitolo:

Lo *stream of consciousness*, legato comunque all'idea tipografica di un personaggio da approfondire sul posto, diviene allora, come esplicherà poi nella sua produzione Beckett [...], uno *stream of perceptions*. La coscienza difatti non è dei personaggi ma fluttua dall'autore, in una ridda di percezioni, a tutti gli eventuali interconnessi. [...] Il flusso di percezioni, badate bene, non è la desolazione narrativa di stimoli percettivi messi in sequenza: il flusso non scorre nella pagina, neanche quello di coscienza [...], ma salta su dal foglio alla ricerca di una presa, di un contatto. Né tantomeno lo *stream* è una sorta di luminoso cinema mentale; il flusso è sempre «una voce», come avrebbe spiegato una volta per tutte il solito Beckett nella tarda *Company*, e deve giungere a «qualcuno» [...]²⁴⁷.

Proprio questo è, forse, il vero grande tratto unificatore di tutta l'attività di Celati: a cui si aggiunge, rispetto a Joyce, l'elemento della follia, desunto dai suoi due altri grandi maestri modernisti, Beckett e Céline. Ascoltare e percepire, guardare e osservare, riraccontare e

²⁴⁶ CELATI, *Su Beckett*, cit., p. 186.

²⁴⁷ FRASCA, *L'uomo con la macchina da prosa*, cit., p. 106.

riscrivere: l'opera di Celati, nei suoi continui sforzi di evadere dalla pagina e raggiungere il lettore, appare infine svolta (come egli stesso ha scritto a proposito di Flann O'Brien) nella convinzione che «l'ascolto di una tradizione e l'ascolto di una forma di pazzia siano la stessa cosa»²⁴⁸.

²⁴⁸ GIANNI CELATI, *Omaggio a Flann O'Brien*, in ID., *Narrative in fuga*, cit., pp. 297-318, a p. 309.

Conclusioni

In questo lavoro si è cercato di ricostruire l'interesse critico di Gianni Celati verso l'opera di James Joyce, con particolare riferimento all'*Ulisse*. Questa operazione si è inserita in una generale ricognizione critica sull'autore. Sono emerse diverse nuove questioni che si spera possano entrare a far parte del dibattito critico su questo scrittore.

Dal punto di vista metodologico, ci si è posti un obiettivo inevitabile, ovvero indagare la vasta opera di Celati in modo unitario superando la tradizionale suddivisione tra la prima e la seconda fase della sua produzione letteraria, sempre più messa in discussione dalla critica. Inoltre, si è analizzata la figura di Celati tenendo conto dei molteplici aspetti della sua attività, tutti interconnessi (narratore, saggista, traduttore, cineasta), al fine di fornire un'indagine completa e articolata della sua vita intellettuale a tutto tondo. Dunque, la tesi si è inserita nel dibattito tra le più recenti e proficue tendenze della critica celatiana, poggiando sulle più stimolanti ipotesi interpretative degli ultimi anni (come Belpoliti, Gimmelli, Iacoli, Micheletti, Morra, Nardon, Palmieri, Rondini).

Per analizzare l'opera celatiana ci si è basati sulla riflessione critica di Celati in merito agli autori prediletti tra gli anni Sessanta e Settanta, in particolare su Joyce (da segnalare i saggi confluiti nel volume *Finzioni occidentali* del 1975 ma non solo); oltre a ciò, ci si è serviti della vasta bibliografia critica relativa al dibattito sulle categorie di modernismo, neomodernismo, tardomodernismo (*late modernism*) e postmodernismo nel XX secolo (in particolare Greenberg, Kermode, Adorno, Fiedler, Sontag, Eco e Barilli). Inoltre, si è proposto di utilizzare la categoria di "modernismo popolare", desunta dal teorico inglese Mark Fisher all'inizio del Nuovo Millennio, per indagare una particolare declinazione del tardo o neomodernismo letterario che prende le mosse dalla multiforme opera joyciana e si sviluppa a metà del Novecento. Grazie alla sua "obliquità", tale categoria risulta particolarmente proficua per riconsiderare l'operazione artistico-letteraria compiuta negli anni Sessanta dal neomodernismo italiano, in particolare dalla Neovanguardia, che continua a sfuggire alle definizioni più rigide. Attraverso questa prospettiva teorica di ampio respiro, si è cercato di superare la convenzionale contrapposizione tra modernismo e postmodernismo a favore di una complessità critica più efficace per analizzare la varietà dell'opera di Celati. Accanto a questo, nell'analisi della saggistica risalente agli anni Sessanta e Settanta si è potuto evidenziare anche un'importante fonte filosofica, ossia l'opera di Walter Benjamin: sebbene questo fosse un dato

già presente nella critica su Celati, in questa tesi si è avuto modo di approfondire con più chiarezza il legame concettuale fra il filosofo tedesco e lo scrittore italiano.

Il lavoro si è dunque articolato in tre parti. Nella prima parte si è ricostruito il contesto teorico e culturale degli anni Sessanta, in cui Celati è maturato come intellettuale. In questo ambito, Celati studia e recupera alcune delle influenze teoriche che sono già note agli studiosi, come quelle tratte dalla cultura popolare da un lato, e dal modernismo dall'altro. Si è evidenziato, in particolare, come le numerose e diverse riletture del modernismo europeo avanzate in quegli anni si ricolleghino all'esperienza della Neoavanguardia o Gruppo 63. Celati recepisce e declina questi stimoli culturali e creativi concentrandosi inizialmente sull'opera di Joyce, grazie alla quale coltiva le sue personali linee di ricerca connesse sia alla questione della visualità sia alla questione dell'oralità.

Nel secondo capitolo, attraverso le categorie tratte dai più recenti saggi nell'ambito dei *Visual Studies*, viene proposta una sistematizzazione del complesso sistema di pensiero celatiano sulla visualità, in cui si riconosce l'importanza di Joyce attraverso elementi che Celati riprende in particolar modo dall'episodio di *Circe* nell'*Ulisse*. Nel terzo capitolo, viene delineato il modo in cui Celati ha messo a punto la propria poetica integrando visività e oralità. In particolare, viene proposta una ipotesi interpretativa, in base alla quale la scrittura di Celati è caratterizzata da due elementi distintivi che riguardano non solo la prima fase ma anche la seconda fase della sua opera: "regressione" e "semplicità". Nella tesi viene rilevato e indagato quanto sul primo dei due elementi incida fortemente l'influenza joyciana, soprattutto per il concetto di ribaltamento parodico individuabile nell'*Ulisse* e anche in *Finnegans Wake*.

Nel primo capitolo si è dunque esposto, basandosi su recenti studi critici e di categorizzazione storica, le modalità con cui la cultura letteraria italiana degli anni Sessanta ha recepito il modernismo e incubato il postmodernismo. Si è discusso del concetto di modernismo popolare, utile a evidenziare una ripresa di stilemi modernisti, in un'ottica però non più elitaria ma, appunto, popolare. In questo clima, Celati si colloca come uno degli autori principali, e uno dei suoi testi di riferimento risulta essere per l'appunto l'*Ulisse* di Joyce. Nell'apprendistato svolto su questo romanzo, infatti, Celati comincia a padroneggiare i concetti di parodia e letteratura oraleggiante. Inoltre, la comicità dell'*Ulisse* è, secondo Celati, prettamente visiva: ciò porta alla sua attenzione anche questo elemento.

Nel secondo capitolo si sviscera l'attenzione di Celati verso la visualità. Si è dimostrato inizialmente come ritenerlo un autore postmoderno sia una posizione quantomeno da

rivalutare, proprio perché Celati è estraneo alla temperie postmoderna che caratterizza la letteratura italiana degli anni Ottanta. I suoi teorici di riferimento sono di natura internazionale, e giustificano invece la sua cura per la componente visuale nella sua opera. Si è perciò analizzata la sua opera sulla base del concetto di regime scopico. Si è potuta dunque delineare una tripartizione di questi interessi incentrata sui concetti di sguardo, visione e dispositivo. Per quanto riguarda lo sguardo, si è delineata un'evoluzione da un atteggiamento più vicino alle avanguardie di inizio Novecento verso un posizionamento più legato alla filosofia fenomenologica, che caratterizza invece la parte di produzione celatiana degli anni Ottanta. Tale dualismo si ripete anche nel campo della visione, laddove però le influenze non risultano essere solo avanguardistiche (si pensi al surrealismo) ma anche legate al Settecento inglese (in particolare Swift e Blake). Per quanto riguarda il tema del dispositivo, invece, il tratto comune è sempre l'attenzione verso il concetto di montaggio, particolarmente caro a Celati. Il ruolo di Joyce si colloca proprio su quest'ultimo versante della riflessione celatiana.

Una maggiore vicinanza ai dettami delle avanguardie e degli sperimentalismi di inizio Novecento è il tratto principale della riflessione sull'oralità, di cui si è trattato nel terzo capitolo. Come detto, anche qui si è individuata una dicotomia, i cui poli sono rappresentati dai concetti di regressione e semplicità. Anche in questo caso la presenza di Joyce è riscontrabile solo in una di queste fasi, ovvero nella prima, dove la regressione si attua per mezzo di strumenti parodici che Celati studia su Joyce, ma anche su altri autori. Infine, una piccola riflessione è dedicata alla vicinanza concettuale fra alcuni personaggi del tardo Celati e il personaggio di Bloom, sulla base della capacità di distrarsi. Si è trattato di un tentativo di sistematizzare e trovare una sorta di "funzione-Joyce" a livello non più stilistico ma narratologico, laddove in verità le divergenze tra Celati e Joyce sono chiare agli studiosi.

In conclusione, la tesi ha cercato di lavorare su più aspetti della critica contemporanea su Celati. Si è dimostrato come la sua appartenenza al postmodernismo sia problematica e da revisionare profondamente; si è messa in discussione la tradizionale suddivisione tra i due tempi della carriera di Celati; si è offerta una panoramica e una sistemazione teorica complessiva degli interessi visuali dell'autore, i quali - complice la recente fioritura in ambito italiano del campo dei *visual studies* - rappresentano uno degli aspetti più studiati dell'opera di questo scrittore.

Al tempo stesso, il focus sul ruolo di Joyce in queste riflessioni apre quello che è un possibile terreno critico inesplorato, ovvero il dialogo di Celati con il modernismo europeo. Pure in questo caso non si tratta di osservazioni prive di fondamento: il dibattito su modernismo,

neomodernismo e tardo modernismo in Italia è particolarmente vivace da qualche anno a questa parte, come si è potuto analizzare nel primo capitolo. La presenza di Celati in questi studi, tuttavia, è molto scarsa, nonostante l'importanza dell'autore nel portare in Italia l'opera di Céline o, appunto, il suo duraturo rapporto con l'opera joyciana. La tesi ha voluto così offrire quantomeno degli spunti per avviare una possibile ricerca in questo settore, e restituire Celati al contesto storico-culturale degli anni Sessanta e Settanta, senza negare la peculiarità della sua posizione.

Occorre però sottolineare come talvolta gli inquadramenti che si sono resi necessari hanno allontanato la trattazione dalla figura di Joyce. Ciò è dovuto anche alla relativa assenza di fonti dirette celatiane sull'autore irlandese. Fatti salvi il diario di traduzione e alcuni saggi, puntualmente citati in questo lavoro, non vi è traccia di Joyce, ad esempio, nei taccuini conservati nel Fondo Celati a Reggio Emilia, che costituiscono ad oggi la principale fonte archivistica sull'autore. Allargare il discorso al modernismo è stato dunque necessario perché probabilmente Celati stesso interpretava Joyce in questo modo. Ciò giustifica anche le osservazioni sulla natura dell'influenza joyciana, che rimangono più che altro a livello di spunto, suggestione o reinterpretazione critica, e non di citazione intertestuale diretta. Celati partecipa, cioè, di un clima culturale – quello del modernismo popolare – in cui si è cercato di prendere Joyce a modello dal punto di vista teorico, ma non di imitarlo in modo diretto. In questo senso, si rinnova una volta di più l'originalità dell'opera di Celati, che si rivela scrittore in grado di missare voci letterarie diverse e restituirle nella sua opera con una individualità ben precisa.

Il gran numero di questioni introdotte nel corso di questa tesi hanno infine aperto nuove possibili strade interpretative su Celati, o fornito rafforzamenti di quelle già esistenti. Studiare il suo rapporto col regime scopico, in particolare nella declinazione dei mezzi cinematografici, ha permesso di corroborare la tesi già avanzata da Giulio Iacoli sulla centralità della *Banda dei sospiri* nella produzione degli anni Settanta, e aggiungere un tassello alle ricerche di questo studioso e di Gabriele Gimmelli; nello stesso secondo capitolo, si propone inoltre una rilettura di *Avventure in Africa* attraverso il tema del montaggio comico, risalente alla prima stagione celatiana, che può far da spunto per evidenziare come la presunta seconda stagione celatiana abbia in realtà elementi comici che la pongono in continuità con la prima; nel terzo capitolo, *Lunario del paradiso* viene interpretato come momento di passaggio dalla prima alla seconda fase, e costituisce un grande esempio di romanzo modernista popolare. A ciò, si aggiunge il

continuo confronto col pensiero di Walter Benjamin, che emerge da questa tesi come uno dei riferimenti filosofici principali di Celati.

Questi punti segnalano che l'opera di questo autore offre ancora ampi margini di ricerca; d'altronde, molti dei temi toccati in questa tesi sembrano promettenti in vista di studi futuri. Si può lavorare a un approfondimento del modernismo popolare, esaminandolo non solo in relazione a Celati ma anche ad altri autori; si può cercare di completare in modo sistematico il 'canone privato' di Celati, soprattutto in rapporto al modernismo; la sistemazione teorica della visualità celatiana ha senza dubbio ampi spazi di miglioramento, dal momento che si è voluto qui avanzare solo una prima proposta, che facesse da mappatura; in particolare, su questo aspetto ci si può affidare senz'altro a un panorama di studi quantomai in fermento negli ultimi anni. In questo lavoro si è pertanto cercato di affrontare le tematiche fin qui esposte in modo esauriente, ma avendo cura di disporre spunti su cui tornare in ricerche future – o da riprendere per altri studiosi, cercando di instaurare un dialogo con la comunità critica e di proseguire quello avviato nel corso dei tre anni di dottorato.

Bibliografia

Gianni Celati

Narrativa:

Nel corso della stesura della tesi, si è fatto riferimento all'edizione critica nei Meridiani dell'opera di Gianni Celati: *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di Marco Belpoliti e Nunzia Palmieri, Mondadori, Milano 2016. Vi sono raccolti integralmente i seguenti testi, di cui si forniscono gli estremi bibliografici della prima apparizione:

Comiche, prima edizione Einaudi, Torino 1971;

Le avventure di Guizzardi, prima ed. Einaudi, Torino 1973;

La banda dei sospiri, prima ed. Einaudi, Torino 1976;

Lunario del paradiso, prima ed. Einaudi, Torino 1978;

Narratori delle pianure, prima ed. Feltrinelli, Milano 1985;

Quattro novelle sulle apparenze, prima ed. Feltrinelli, Milano 1987;

Verso la foce, prima ed. Feltrinelli, Milano 1989;

Avventure in Africa, prima ed. Feltrinelli, Milano 1998;

Cinema naturale, prima ed. Feltrinelli, Milano 2001;

Fata Morgana, prima ed. Feltrinelli, Milano 2005.

Oltre a questi testi, vi sono inclusi due racconti intitolati *Vite di pascolanti* e *Sogno della classe scolastica*. Questi ultimi due titoli, assieme ad altri racconti, si leggono in *Costumi degli italiani*, Quodlibet, Macerata 2020.

Ho consultato altre opere di Celati non raccolte nel Meridiano, non tutte direttamente ascrivibili al genere del romanzo o della novellistica:

Il chiodo in testa, Nuova Foglio, Macerata 1974;

La bottega dei mimi, Nuova Foglio, Macerata 1977;

La farsa dei tre clandestini. Un adattamento dai Marx Brothers, Baskerville, Bologna 1987 (sceneggiatura);

Parlamenti buffi, Feltrinelli, Milano 1989 (include i tre romanzi *Le avventure di Guizzardi*, *La banda dei sospiri*, *Lunario del paradiso*);

Recita dell'attore Attilio Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto, Feltrinelli, Milano 1996 (opera teatrale);

Sonetti del Badalucco nell'Italia odierna, Feltrinelli, Milano 2010 (poesia);

Passar la vita a Diol Kadd. Diari 2003-2006, Feltrinelli, Milano 2011 (diari);

Selve d'amore, Quodlibet, Macerata 2013.

Saggistica edita:

Finzioni occidentali. Fabulazione comicità scrittura, Einaudi, Torino 2001 (prima ed. 1975, seconda ed. 1986);

Conversazioni del vento volatore, Quodlibet, Macerata 2011;

Studi d'affezione, Quodlibet, Macerata 2016;

Narrative in fuga, a cura di Jean Talon, Quodlibet, Macerata 2019.

A questi titoli si aggiunge il recente volume che raccoglie diverse interviste:

Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014, a cura di Marco Belpoliti e Anna Stefi, Quodlibet, Macerata 2023.

Vi è inoltre la curatela del volume:

Alice disambientata, Le Lettere, Firenze 2007 (prima ed. 1978).

Infine, nel 2017 è apparsa, curata da Nunzia Palmieri, una miscellanea di testi narrativi e saggistici:

Animazioni e incantamenti, a cura di Nunzia Palmieri, L'orma Editore, Roma 2017.

Saggi e interventi su riviste e quotidiani:

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, febbraio-marzo 1969, n. 1;

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), «Il Sole-24 Ore», 5 agosto 2012;

Prima colazione con Leopold (secondo episodio della tr. dell'Ulisse di Joyce), «Il Sole-24 Ore», 5 agosto 2012;

Le fantasie erotiche di Molly (quinto episodio della tr. dell'Ulisse di Joyce), «Il Sole-24 Ore», 2 settembre 2012;

L'acrobata letterario (considerazioni conclusive), «Il Sole-24 Ore», 9 settembre 2012.

A questi testi, si aggiunge la consultazione dei sei numeri della rivista «Il Semplice», editi per Feltrinelli dal 1996 al 1998.

Saggi in miscellanee, introduzioni, prefazioni, postfazioni:

Swift l'antenato, in JONATHAN SWIFT, *La favola della botte*, Sampietro, Bologna 1966;

Situazioni esotiche sul territorio, in LICARI, MACCAGNANI, ZECCHI, *Letteratura esotismo colonialismo*, Cappelli Editore, Bologna 1978, pp. 7-26;

Intervento s.t. in BEPPE COTTAFANI e MAURIZIO MAGRI (a cura di), *Narratori dell'invisibile. Simposio in memoria di Italo Calvino*, Mucchi Editore, Modena 1987;

La nostra carne e il suo macellaio. Teatro con visioni, destino e linguaggio grosso, postfazione a GIULIANO SCABIA, *Fantastica visione*, Feltrinelli, Milano 1988;

Con JEAN TALON, *Presentazione di Henri Michaux*, in HENRI MICHAUX, *Altrove*, Quodlibet, Macerata 2005;

Ricordo di Luigi, fotografia e amicizia, in LUIGI GHIRRI, *Lezioni di fotografia*, Quodlibet, Macerata 2010;

La libertà della narrazione, in WALTER NARDON e CARLO TIRINANZI DE' MEDICI (a cura di), *Pro e contro la trama*, Trento University Press, Trento 2012.

Filmografia:

Celati ha scritto e diretto i seguenti lungometraggi:

Strada provinciale delle anime, Italia 1991;

Il mondo di Luigi Ghirri, Italia 1999;

Case sparse. Visioni di case che crollano, Italia 2002;

Diol Kadd. Vita, diari e riprese di un viaggio in Senegal, Italia/Senegal 2010.

Interventi pubblicati online:

Caro Calvino, non sono d'accordo, in «doppiozero» (<https://www.doppiozero.com/carocalvino-non-sono-daccordo>), consultato il 5 agosto 2022;

Fellini e il maschio italiano /1, in «Zibaldoni», consultabile al link <https://www.zibaldoni.it/2009/05/29/fellini-1/>, data ultima visita 18 dicembre 2023;

Fellini e il maschio italiano /2, in «Zibaldoni», consultabile al link <https://www.zibaldoni.it/2009/07/05/fellini-2/>, data ultima visita 18 dicembre 2023.

Critica su Gianni Celati

Monografie:

CHIERICI ANNA MARIA, *La scrittura terapeutica. Saggio su Gianni Celati*, Archetipolibri, Bologna 2011;

GIMMELLI GABRIELE, *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema*, Quodlibet, Macerata 2021;

IACOLI GIULIO, *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Diabasis, Reggio Emilia 2002;

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

MENETTI ELISABETTA, *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e riscritture*, Franco Angeli Editore, Milano 2020;

MICHELETTI GIACOMO, *Celati 70. Regressione Fabulazione Machere del sottosuolo*, Firenze, Franco Cesati Editore 2021;

NARDON WALTER, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, Università degli studi di Trento, Trento 2007;

PALMIERI NUNZIA (a cura di), *Documentari imprevedibili come sogni. Il cinema di Gianni Celati*, Fandango, Roma 2011;

RIZZANTE MASSIMO, *Il geografo e il viaggiatore. Variazioni su Italo Calvino e Gianni Celati*, Metauro, Fossombrone (PU) 1993;

RONDINI ANDREA, *Gianni Celati e la teoria letteraria del vento volatore*, Edizioni Università di Macerata, Macerata 2013;

SIRONI MARCO, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Diabasis, Reggio Emilia 2004;

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

Miscellanee, atti di convegni, numeri di rivista dedicati:

AA. VV., *Gianni Celati. Riga 40*, a cura di Marco Belpoliti, Marco Sironi e Anna Stefi, Quodlibet, Macerata 2019;

KUON PETER (a cura di), *Voci delle pianure. Atti del Convegno di Salisburgo del 23-25 marzo 2000*, Franco Cesati Editore, Firenze 2002;

MARTELLI MATTEO, SPUNTA MARINA (a cura di), *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, «Recherches», n. 24 (2020);

MENETTI ELISABETTA, (a cura di), «*Il Semplice*». *Vite e voci di una rivista*, «Griseldaonline» n. 1 (2023);

MORRA ELOISA, RACCIS GIACOMO (a cura di), *Prisma Celati. Testi contesti immagini ricordi*, Mimesis, Milano 2023;

PALMIERI NUNZIA (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;

RONCHI STEFANATI MICHELE (a cura di), *Gianni Celati. Traduzione, tradizione e riscrittura*, Aracne Editrice, Roma 2019;

RORATO LAURA, SPUNTA MARINA (a cura di), *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, Edwin Melles Press, Lewiston 2009.

Articoli su rivista, saggi in miscellanee, capitoli di libro:

AMIGONI FERDINANDO, *Guardando la prosa del mondo: Luigi Ghirri e Gianni Celati*, in «Intersezioni», n. 1, aprile 2008, pp. 81-109;

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»*, Il Mulino, Bologna 1995, pp. 189-192;

BRYSIK ANNA MAŁGORZATA, *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;

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*, Franco Cesati Editore, Firenze 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 “Ali Baba”: Celati, Calvino, and the Debate on Literature in the 1970s*, in «Italian Studies», n. 1 (2009), pp. 105-119;
- IACOLI GIULIO, *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;
- IOVINO SERENELLA, *Restoring the imagination of place. Narrative reinhabitation and the Po Valley*, in GIANNI CELATI, *Towards the River's Mouth*, a cura di Patrick Barron, Lexington, Londra 2019, pp. 126-142;
- KLOPP CHARLES, *Buster Keaton goes to Africa: Gianni Celati's Avventure in Africa*, in Matteo Sante (a cura di), *ItaliAfrica. Bridging Continents and Cultures*, «Forum Italicum», XXXI, New York 2001, pp. 337-347;
- 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*, Bulzoni, Roma, 1992;
- MENETTI ELISABETTA, *Gianni Celati*, in GIANCARLO ALFANO, FRANCESCO DE CRISTOFARO (a cura di), *Il romanzo in Italia. Il secondo Novecento*, 4 voll., Carocci, Roma 2018, pp. 391-406;
- 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> (data ultima consultazione: 4 dicembre 2023);
- PALMIERI NUNZIA, postfazione a GIANNI CELATI, *Comiche*, Quodlibet, Macerata 2012;
- EAD., Postfazione a GIANNI CELATI, *Animazioni e incantamenti*, L'orma editore, Roma 2017;
- 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;
- 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*, Carocci, Roma 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;

REIMANN DANIEL, *La poetica di Gianni Celati tra archeologia e differenza*, in «Poetiche», n. 2 (2007), pp. 223-267;

RONCHI STEFANATI MICHELE, *'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;

RORATO LAURA, *«Casi esemplari di turismo africano»: la figura del turista in Avventure in Africa di Gianni Celati*, in «Italica», vol. 84, nn. 2-3 (2007), pp. 262-274;

SASSO LUIGI, *Inquiete percezioni. Celati e i linguaggi della critica*, in «Italianistica», nn. 2-3, 2019, pp. 183-192;

SPUNTA MARINA, *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;

EAD., *Ghirri, Celati e lo "spazio d'affezione"*, in 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, pp. 27-39;

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, *Celati e l'Africa*, in «Bollettino '900», nn. 1-2, 2007.

Opere e critica su James Joyce

Opere di Joyce

L'edizione dell'*Ulisse* cui faccio riferimento principalmente è quella tradotta da Celati:

JOYCE JAMES, *Ulisse*, Einaudi, Torino 2013.

Finnegans Wake è stato consultato nelle seguenti edizioni:

Finnegans wake. Libro primo, 1-4, a cura di Luigi Schenoni, con introduzione di Giorgio Melchiori e bibliografia di Rosa Maria Bosinelli, Mondadori, Milano 1982;

Finnegans wake. Libro primo, 5-8, a cura di Luigi Schenoni, con un saggio di Edmund Wilson, Mondadori, Milano 2001;

Finnegans wake. Libro secondo, 1-2, a cura di Luigi Schenoni, Mondadori, Milano 2004;

Finnegans wake. Libro secondo, 3-4, a cura di Luigi Schenoni, Mondadori, Milano 2011;

Finnegans Wake. Libro terzo, capitoli 1 e 2, a cura di Enrico Terrinoni e Fabio Pedone, Mondadori, Milano 2017;

Finnegans Wake. Libro terzo, capitoli 3 e 4, Libro quarto, a cura di Enrico Terrinoni e Fabio Pedone, Mondadori, Milano 2019;

Anna Livia Plurabelle, traduzione francese di Samuel Beckett e altri, versione italiana dell'autore con la collaborazione di Nino Frank, a cura e con un saggio di Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, introduzione di Umberto Eco, in appendice versione italiana integrale di Luigi Schenoni, Einaudi, Torino 1995.

Critica su Joyce

BOLLETTIERI BOSINELLI ROSA MARIA, *A proposito di Anna Livia Plurabelle*, in JAMES JOYCE, *Anna Livia Plurabelle*, Einaudi, Torino 1996, pp. 31-87;

BOWEN ZACK, «*Circe*» as a pantomime, in CLIVE HART et alii (a cura di), *Images of Joyce*, volume II, Oxford University Press, Oxford 1998, pp. 484-490;

BRIGGS AUSTIN, «*Roll away, roll away the reel world*». *Circe and Cinema*, in MORRIS BEJA, SHARI BENSTOCK (a cura di), *Coping with Joyce. Essays from the Copenhagen Symposium*, Ohio University Press, Columbus 1989, pp. 145-156;

BURKDALL THOMAS, *Joycean Frames. Film and the Fiction of James Joyce*, Routledge, New York 2001;

- BUTOR MICHEL, *Introduzione* in JAMES JOYCE, *Finnegans Wake. Fragments adaptés par André du Bouchet*, Gallimard, Parigi 1962 ;
- CAMERANI MARCO, *Joyce e il cinema delle origini: Circe*, Edizioni Cadmo, Fiesole (Fi) 2008;
- CIANCI GIOVANNI, *La fortuna di Joyce in Italia: saggio e bibliografia (1971-1972)*, Adriatica, Bari 1974;
- ECO UMBERTO, *Ostrigotta, ora capesco*, in JAMES JOYCE, *Anna Livia Plurabelle*, Einaudi, Torino 1996, pp. V-XXIX;
- ELLMANN RICHARD, *James Joyce*, Feltrinelli, Milano 1982;
- FISHER PHILIP, *Giornale strada racconto. Lo spazio discontinuo dell'«Ulisse»*, in MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, vol. II, *Le forme*, cit., pp. 599-613;
- FRASCA GABRIELE, *L'uomo con la macchina da prosa*, Luca Sossella Editore, Roma 2022;
- GIBSON ANDREW, *Joyce's revenge: History, Politics, and Aesthetics in «Ulysses»*, Oxford University Press, Oxford 2002;
- LEVIN HARRY, *James Joyce. A Critical Introduction*, Faber & Faber, Londra 1943;
- MELCHIORI GIORGIO, *Introduzione*, in JAMES JOYCE, *Finnegans Wake H.C.E.*, Mondadori, Milano 1982;
- MERCIER VIVIEN, *James Joyce and the macharonic tradition*, in JACK P. DALTON, CLIVE HART, *Twelve and a tilly. Essays on the occasion of the 25th Anniversary of Finnegans Wake*, Faber, Londra 1966, pp. 28-29;
- MCCOURT JAMES, *Ulisse di James Joyce. Guida alla lettura*, Carocci, Roma 2021;
- PERLMUTTER RUTH, *James Joyce and Cinema*, in «Boundary», vol. 6, n. 2 (1978);
- TERRINONI ENRICO, *James Joyce e la fine del romanzo*, Carocci, Roma 2015;
- ID., *Su tutti i vivi e i morti. Joyce a Roma*, Feltrinelli, Milano 2022.

Opere letterarie di altri autori e autrici

Nella tesi faccio riferimento diretto o indiretto ad alcune opere. Riporto di seguito i titoli, con l'indicazione dell'edizione consultata:

BALESTRINI NANNI, *Vogliamo tutto*, Derive Approdi, Bologna 2013;

BECKETT SAMUEL, *Quad*, Einaudi, Torino 1984;

ID., *Trilogia (Molloy, Malone muore, L'innominabile)*, Einaudi, Torino 1996;

BLAKE WILLIAM, *Opere*, Guanda Editore, Parma 1984;

BRETON ANDRÉ, *Nadja*, Einaudi, Torino 2007;

CALVINO ITALO, *Le città invisibili*, in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, vol. II, Mondadori, Milano 1995, pp. 357-498;

ID., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *ivi*, pp. 611-870;

ID., *Serpenti e teschi*, in ID., *Palomar*, *ivi*, pp. 954-957;

CAVAZZONI ERMANNINO, *Il poema dei lunatici*, Bollati Boringhieri, Torino 1987;

CÉLINE LOUIS-FERDINAND, *Colloqui con il professor Y*, Quodlibet, Macerata 2020;

D'ARRIGO STEFANO, *Horcynus Orca*, Rizzoli, Milano 2017;

DEL GIUDICE DANIELE, *Del narrare*, Einaudi, Torino 2023;

DÖBLIN ALFRED, *Berlin Alexanderplatz*, Rizzoli, Milano 2008;

ECO UMBERTO, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1980;

MALERBA LUIGI, *Il serpente*, Bompiani, Milano 1966;

ID., *Salto mortale*, Bompiani, Milano 1968;

MICHAUX HENRI, *Altrove*, Quodlibet, Macerata 2005;

MORANTE ELSA, *La Storia*, Einaudi, Torino 2014;

SANGUINETI EDOARDO, *Capriccio italiano*; Feltrinelli, Milano 2021;

ID., *Il giuoco dell'oca*, Feltrinelli, Milano 2023;

TONDELLI PIER VITTORIO, *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano 2013;

VASSALLI SEBASTIANO, *Tempo di massacro. Romanzo di centramento e di sterminio*, Einaudi, Torino 1970;

VOLPONI PAOLO, *Corporale*, Einaudi, Torino 1974.

Primo capitolo

Saggi, monografie, raccolte:

ANCESCHI LUCIANO, *Da Bacone a Kant*, Il Mulino, Bologna 1972;

ASOR ROSA ALBERTO, *Scrittori e popolo*, Einaudi, Torino 1988;

BALESTRINI NANNI (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Seguito da Col senno di poi*, L'orma editore, Roma 2013;

BALICCO DANIELE, *Nietzsche a Wall Street. Letteratura, teoria e capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2018;

BARILLI RENATO, *La barriera del naturalismo*, Mursia, Milano 1980;

ID., *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, Il Mulino, Bologna 1995;

BARTEZZAGHI STEFANO, *Scrittori giocatori*, Einaudi, Torino 2010;

BENUSSI CRISTINA, *L'età del neorealismo*, Palumbo, Palermo 1981;

BERTENS HANS, *The postmodern Weltanschauung and its relation with modernism: an introductory survey*, in DOUWE WESSEL FOKKEMA e HANS BERTENS (a cura di), *Approaching postmodernism*, Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1986, pp. 9-51;

BO CARLO (a cura di), *Inchiesta sul neorealismo*, Edizioni radio italiana, Torino 1951;

BOLZONI LINA, *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*, Einaudi, Torino 2019;

BORTOLOTTO FRANCESCO et alii (a cura di), *Sistema periodico. Il secolo interminabile delle riviste*, Pendragon, Bologna 2018;

- BOTTIROLI GIOVANNI, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino, 2006;
- BOURDIEU PIERRE, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, il Saggiatore, Milano 2007;
- BÜRGER PETER, *Theory of the avant-garde*, Manchester University Press, Manchester 1984;
- ID., *Prosa der Moderne*, Suhrkamp, Francoforte 1988;
- CADIOLI ALBERTO, *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, il Saggiatore, Milano 2021;
- CALABRESE STEFANO, *Wertherfieber, bovarismo e altre patologie della lettura romanzesca*, in FRANCO MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, vol. 1 *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 567-600;
- CALINESCU MATEI, *Five faces of modernity. Modernism, avant-garde, decadence, kitsch postmodernism*, Indiana University Press, Londra 1977;
- CALVESI MAURIZIO, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978;
- CALVINO ITALO et alii, *“Alì Babà”. Progetto di una rivista 1968-1972. Riga 14*, a cura di Mario Barenghi e Marco Belpoliti, Marcos y Marcos, Milano 1998;
- CAPOFERRO RICCARDO, *Novel. La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*, Carocci, Roma 2017;
- CASTELLANA RICCARDO, *Lo spazio dei vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Carocci, Roma 2022;
- CIANCI GIOVANNI (a cura di), *Modernismo/modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Principato, Milano 1991
- CONNOLLY CYRIL, *The Modern Movement. One Hundred Key Books from England, France and America 1880-1950*, Hamish Hamilton, Londra 1965;
- CONTU ROBERTO, *Anni di piombo, penne di latta. 1963-1980: gli scrittori dentro gli anni complicati*, Aguaplano, Perugia 2015;
- CORTELLESA ANDREA, *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Le lettere, Firenze 2008;

- CORTI MARIA, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino 1978;
- CURI FAUSTO, *La poesia italiana d'avanguardia*, Liguori, Napoli 2001;
- DARNTON ROBERT, *Libri proibiti. Pornografia, satira e utopia all'origine della Rivoluzione francese*, Mondadori, Milano 1997;
- DELLA GALA BENIAMINO, *Una macchina mitologica del '68. Nanni Balestrini e il rituale della Grande Rivolta*, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna 2020;
- ID., *Dopo il carnevale. Corpo e linguaggio in una trilogia comica di Sebastiano Vassalli*, Pendragon, Bologna 2021;
- DONATI RICCARDO, *I veleni delle coscienze. Letture novecentesche del secolo dei lumi*, Bulzoni, Roma 2010;
- DORFLES GILLO, *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino 1959;
- ECO UMBERTO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962;
- ID., *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968;
- ID., *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano 1983;
- EYSTEINSSON ASTRADUR, *The concept of modernism*, Cornell University Press, Ithaca-Londra 1990;
- ELLMANN RICHARD, FEIDELSON CHARLES JR. (a cura di), *The modern tradition. Background of modern literature*, Oxford University Press, New York 1965;
- FALCETTO BRUNO, *Storia della narrativa neorealista*, Mursia, Milano 1992;
- FERRETTI GIAN CARLO, *Introduzione al neorealismo*, Editori Riuniti, Roma 1974;
- ID., *Perché tante storie dopo la neoavanguardia*, «Rinascita», 9 maggio 1975, raccolto in ANGELA BORGHESI, *L'anno della Storia, 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e antologia della critica*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 811-816;
- ID., *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino 2004;
- FIEDLER LESLIE, *The collected essays of Leslie Fiedler*, vol. II, Stein & Day, New York 1971;

- FISHER MARK, *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, minimum fax, Roma, 2019;
- FORTINI FRANCO, *Introduzione a LANFRANCO BINNI (a cura di), Il movimento surrealista*, Garzanti, Milano 1977;
- FRAZER JAMES, *The golden bough. A study in magic and religion*, The MacMillan Company, New York 1940;
- GAMBARO FABIO, *Invito a conoscere la Neoavanguardia*, Mursia, Milano 1993;
- GENTER ROBERT, *Late Modernism. Art, culture and politics in Cold War America*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia-Oxford 2010;
- GNOLI ANTONIO, SANGUINETI EDOARDO, *Sanguineti's song: conversazioni immorali*, Feltrinelli, Milano 2006;
- GREENBERG CLEMENT, *Art and culture. Critical essays*, [1961], Beacon Press, Boston 1965;
- GUGLIELMI ANGELO, *La letteratura del risparmio*, Bompiani, Milano 1973;
- HAMILTON LYTLE MARK, *America's uncivil wars. The Sixties era from Elvis to the fall of Richard Nixon*, Oxford University Press, New York 2006;
- HAMMER ESPEN, *Adorno's modernism. Art, experience and catastrophe*, Cambridge University Press, Cambridge 2015;
- HASSAN IHAB, *Postface 1982: Toward a concept of Modernism*, in ID., *The dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, University of Wisconsin Press, Madison 1982;
- HOBBSAWM ERIC, *Il secolo breve*, Rizzoli, Milano 1995;
- HOWE IRVING, *The culture of modernism*, in ID., *Decline of the new*, Victor Gollancz, Londra 1971, pp. 3-33;
- JAMESON FREDRIC, *The prison-house of language. A critical account of structuralism and Russian formalism*, Princeton University Press, Princeton 1972;
- ID., *Postmodernism or the cultural logic of capitalism*, Verso, Londra-New York 1992;
- ID., *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente* [2002], Sansoni, Milano 2003;

- JENCKS CHARLES, *Postmodern vs Late-Modern*, in INGEBORG HOESTEREY (a cura di), *Zeitgest in Babel. The postmodern controversy*, Indiana University Press, Indianapolis, 1991, pp. 4-21;
- JONES CAROLINE A., *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra 2005;
- KERMODE FRANK, *Continuities*, Random House, New York 1968;
- KRAUSS ROSALIND, *L'inconscio ottico* [1993], Bruno Mondadori, Milano 2008;
- LEVATO VINCENZINA, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la Neoavanguardia (1955-1965)*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz) 2002;
- LEVIN HARRY, *Refractions. Essays in comparative literature*, Oxford University Press, New York 1966;
- LEWIS WYNDHAM, *Blasting and bombardiering*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1967;
- LORANDINI FRANCESCA, *Au-delà du formalisme. La critique des écrivains en pendant la seconde moitié du XXe siècle (France-Italie)*, Classiques Garnier, Parigi 2019 ;
- LUPERINI ROMANO, *Modernismo, avanguardia, antimodernismo*, in ID. (a cura di), *Alla ricerca di forme nuove. Il modernismo nelle letterature del primo '900*, Pacini Editore, Pisa 2018, pp. 23-39;
- LUPERINI ROMANO, TORTORA MASSIMILIANO (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Liguori Editore, Napoli 2018;
- LUTI GIORGIO, VERBARO CATERINA, *Dal Neorealismo alla Neoavanguardia (1945-1969)*, Le Lettere, Firenze 2007;
- LYOTARD JEAN-FRANÇOIS , *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1979 ;
- MAZZONI GUIDO, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2005;
- MCLUHAN MARSHALL, *Gli strumenti del comunicare*, il Saggiatore, Milano 1967;
- MCHALE BRIAN, *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge 1987;
- MILANINI CLAUDIO (a cura di), *Neorealismo: poetiche e polemiche*, il Saggiatore, Milano 1980;

- MILLER TYRUS, *The continuities of late modernism: before and after Beckett*, in PETER BOXALL, BRYAN CHEYETTE, *British and Irish fiction since 1940*, Oxford University Press, Oxford, 2016, pp. 146-160;
- MITRANO MENA, *La critica sconfinata. Introduzione al pensiero di Susan Sontag*, Quodlibet, Macerata 2022;
- MORAWSKI STEFAN, *The troubles with postmodernism*, Routledge, Londra 1996;
- MORETTI FRANCO, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994;
- ID., *Il borghese*, Einaudi, Torino 2018;
- ID., *Segni e stili del moderno*, Del Vecchio Editore, Roma 2020;
- ONOFRI MASSIMO, *La modernità infelice. Saggi sulla letteratura siciliana del Novecento*, Avagliano, Napoli 2003;
- PELLINI PIERLUIGI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016;
- PEDULLÀ WALTER, *Nanni Balestrini a cavallo della contestazione*, in ID., *Il morbo di Basedow*, Lerici, Milano 1975;
- POGGIOLI RENATO, *Teoria dell'avanguardia*, Il Mulino, Bologna 1962;
- RAGONE GIOVANNI, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Einaudi, Torino 1999;
- SANGUINETI EDOARDO, *Alcune ipotesi di sociologia della letteratura*, in ID., *Cultura e realtà*, a cura di Erminio Riso, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 179-187;
- SANGUINETI EDOARDO, BURGOS JEAN, *Per una critica dell'avanguardia poetica in Italia e in Francia*, Bollati Boringhieri, Torino 1995;
- SARRAUTE NATHALIE, *L'età del sospetto. Saggi sul romanzo*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1959;
- SIMONETTI GIANLUIGI, *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*, edizioni nottetempo, Milano 2023;
- SONTAG SUSAN, *Against interpretation* [1966], Vintage, Londra 1994;

- SPINAZZOLA VITTORIO, *Letteratura e popolo borghese*, Edizioni Unicopli, Milano 2000;
- THIBAUDET ALBERT, *Il lettore di romanzi*, a cura di F. Bertoni, Liguori Editore, Napoli 2000 [1925];
- TIRINANZI DE' MEDICI CARLO, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma 2018;
- TORACCA TIZIANO, *Late Modernism and Italian Neo-Modernism: some critical remarks*, in MASSIMILIANO TORTORA, ANNALISA VOLPONE (a cura di), *Borders of Modernism*, Morlacchi Editore, Perugia 2019, pp. 499-528;
- ID., *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palumbo editore, Palermo 2022;
- TORTORA MASSIMILIANO, VOLPONE ANNALISA (a cura di), *La funzione Joyce nel romanzo italiano*, Ledizioni, Milano 2022;
- TURI NICOLA, *Il romanzo neorealista*, in GIANCARLO ALFANO, FRANCESCO DE CRISTOFARO, *Il romanzo in Italia. Il primo Novecento*, vol. III, Carocci, Roma 2018, pp. 375-384;
- VERBARO CATERINA, *Memoria dell'avanguardia. La revisione dei modelli letterari negli anni Cinquanta e Sessanta*, in CLARA BORRELLI, ELENA CANDELA, ANGELO PUPINO, *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, Atti del Convegno Internazionale della MOD, 7-10 giugno 2011, ETS, Pisa 2013, pp. 179-194;
- WEBER LUIGI, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo novecento italiano*, Il Mulino, Bologna 2007;
- WILSON EDMUND, *Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, C. Scribner's Sons, Londra-New York 1931;
- WHITWORTH MICHAEL (a cura di), *Modernism*, Blackwell, Oxford 2007.

Articoli in riviste e quotidiani:

- ALFANO GIANCARLO, *Ulisse al sepolcro. Per un'analisi comparativa di due Odissee del Novecento*, in «L'illuminista», n. 25-26 (2009), pp. 81-102;
- BALESTRINI NANNI et alii, *Contro il «romanzone» della Morante*, «il manifesto», 18 luglio 1974;
- BÀRBERI SQUAROTTI GIORGIO, *Dopo che è sorta l'alba*, in «il Verri», n. 1, IV (1960), pp. 28-56;

BARILLI RENATO, *Gadda e la fine del naturalismo*, in «Marcatré», nn. 6-7, maggio-giugno 1964;

BERTONI FEDERICO, *L'angelo delle tenebre: Debenedetti modernista*, in «Ermeneutica letteraria», XIII, 2017, pp. 17-28;

BÜRGER PETER, *Avant-Garde and Neo-Avant-Garde. An Attempt to Answer Certain Critics of «Theory of the Avant-Garde»*, in «New Literary History», XLI, 4, 2010, pp. 695-715;

CAMBON GLAUCO, recensione a *Opera aperta*, in «Fiera letteraria», 16 settembre 1962;

D'ERME ELISABETTA, *Joyce, James. 2013. Ulisse, trans. Gianni Celati. Torino: Einaudi*, in «Joyce Studies in Italy», vol. 14, pp. 127-134;

GOZZI LUIGI, intervento in *Inchiesta sulle nuove tecniche narrative*, in «il Verri», n. 1, IV (1960), pp. 76-79;

GREENBERG CLEMENT, *Modernist painting*, in «Art and literature» n. 4, 1964, pp. 193-201;

GUGLIELMI ANGELO, *La narrativa italiana contemporanea*, in «il Verri», n. 1, IV (1960), pp. 14-27;

JAMESON FREDRIC, *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*, in «New Left Review», n. 146, luglio-agosto 1984, pp. 59-92;

LAROCCA GIUSEPPINA, *Ancora sulla ricezione della teoria letteraria russa in Italia*, in «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», n. 5 (2016), pp. 623-643;

MARRONI FRANCESCO, «*Horcynus Orca*» and «*Ulysses*»: *Stefano D'Arrigo's Dialogic Vortex*, in «Joyce Studies in Italy», 1/14 (2013), pp. 49-66;

PASOLINI PIER PAOLO, s. t., in «Vie Nuove», 3 dicembre 1960, n. 48;

SISTO MICHELE, *Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, in «Allegoria», n. 55, anno 2007, pp. 86-109;

SOMIGLI LUCA, *Dagli "uomini del 1914" alla "planetarietà". Quadri per una storia del concetto di modernismo*, in «Allegoria» n. 63, anno XXIII (gennaio-giugno 2011), pp. 7-29;

SULLAM SARA, *Le traduzioni di letteratura inglese in Italia dal 1943 ai primi anni Sessanta. Una ricognizione preliminare*, in «Enthymema», VII (2012), pp. 121-150;

ID., *Le peripezie di Ulisse nell'Italia del secondo Dopoguerra*, in «Letteratura e letterature», n. 7 (2013), pp. 69-86;

TORACCA TIZIANO, *Debenedetti, il romanzo moderno e il modernismo*, in «Allegoria», n. 77, 2018, pp. 68-93.

Secondo capitolo

Saggi, monografie, raccolte:

AGAMBEN GIORGIO, *Che cos'è un dispositivo?*, nottetempo, Roma 2006;

ALBERTAZZI SILVIA, *Letteratura e fotografia*, Carocci, Roma 2017;

ALBERTAZZI SILVIA, AMIGONI FERDINANDO (a cura di), *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Booklet Milano, Milano 2008;

ALETTO ILARIA, «L'Urphänomen del cinema... fuori dai confini del cinema»: *James Joyce e Sergej Ėjzenštejn*, tesi di dottorato del XXVIII ciclo discussa presso l'Università di Roma Tre, A.A. 2016-17 (disponibile online);

ALMANSI GUIDO, *La ragion comica*, Feltrinelli, Milano 1986;

BACHELARD GASTON, *La poetica dello spazio*, Dedalo Libri, Bari 1975;

BENJAMIN WALTER, *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in ID., *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Einaudi, Torino 1973, pp. 11-26;

ID., *Breve storia della fotografia*, in ID., *Opere complete*, vol. IV, *Scritti 1930-1931*, Einaudi, Torino 2002, pp. 476-491;

ID., *Crisi del romanzo*, ivi, pp. 159-164;

ID., *I «passages» di Parigi*, in ID., *Opere complete*, vol. IX, Einaudi, Torino 2002;

BERTONI FEDERICO, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2001;

BREDEKAMP HORST, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015;

BRETON ANDRÉ, *Manifesto del surrealismo*, in ID., *Manifesti del surrealismo*, Torino, Einaudi 2003;

BRYANT MARSHA (a cura di), *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*, University of Delaware Press, Newark 1996;

BROOKS PETER, *Lo sguardo realista*, Carocci, Roma 2017;

CALÈ LUISA, *The Reception of Blake in Italy*, in SIBYLLE ERLE e MORTON D. PALEY (a cura di), *The Reception of William Blake in Europe*, 2 vols. Bloomsbury, Londra 2019, pp. 125-154;

- CALVINO ITALO, *L'utopia pulviscolare*, da *Una pietra sopra*, oggi in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1995;
- ID., *Mondo scritto e mondo non scritto*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori 1995;
- CESERANI REMO, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 2011;
- CLAYTON OWEN, *Literature and Photography in Transition. 1850-1915*; Palgrave Macmillan, Londra 2015;
- COHEN KEITH, *Film & Fiction. The Dynamics of Exchange*, Yale University Press, New Haven-Londra, 1979;
- COMETA MICHELE, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Pellegrini Editore, Cosenza 2016;
- ID., *Cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2020;
- DOLFI ANNA (a cura di), *Letteratura e fotografia*, 2 voll., Bulzoni, Roma 2005-2007;
- DONNARUMMA RAFFAELE, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014;
- ID., *Gli anni Novanta: mutazioni del postmoderno, realismo, neomodernismo*, in GIANCARLO ALFANO, FRANCESCO DE CRISTOFARO (a cura di), *Il romanzo in Italia. Il secondo Novecento*, 4 voll., Carocci, Roma 2018, pp. 419-434;
- ECO UMBERTO, *Un'apocalisse critica*, in ENRICO BAJ, *Apocalisse*, a cura di Umberto Eco, Mazzotta, Milano 1979, pp. 7-8;
- ĀJZENŠTEJN SERGEJ MICHAJLOVIČ, *Un approccio materialistico alla forma cinematografica*, in PAOLO BERTETTO (a cura di), *Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni Venti in URSS. Ājzenštejn FEKS Vertov*, Feltrinelli, Milano 1975;
- ELIOT THOMAS STEARN, *Il bosco sacro*, Muggiani, Milano 1946;
- FAHLE OLIVER, *Teorie del film documentario*, Einaudi, Torino 2023;
- GHIRRI LUIGI, *Mondi senza fine*, in ID., *Niente di antico sotto il sole*, Macerata, Quodlibet 2020;
- JAY MARTIN, *Scopic Regimes of Modernity*, in ID., *Force Fields. Between Intellectual History and Cultural Politique*, Chapman and Hall, Routledge 1993, pp. 114-133;

KERMODE FRANK, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Rizzoli, Milano 1972;

LANGEN AUGUST, *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1965;

LINO MIRKO, *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Le Lettere, Firenze 2014;

MARFÈ LUIGI, «Un altro modo di raccontare». *Poetiche e percorsi della fotoletteratura*, Olschki, Firenze 2021;

MARZOCCHINI VINCENZO, *Letteratura & fotografia. Scrittori poeti fotografi*, CLUEB, Bologna 2005;

METZ CHRISTIAN, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 1997;

MORMORIO DIEGO, *Gli scrittori e la fotografia*, Editori Riuniti, Roma 1988;

MURRAY EDWARD, *Cinematic Imagination. Writers and the Motion Picture*, Frederick Ungar, New York 1972;

ORLANDO FRANCESCO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 2015;

PROGUIDIS LAKIS, *I misteri del romanzo. Da Kundera a Rabelais*, a cura di Simona Carretta, Mimesis, Milano 2021;

RICHARDSON ROBERT, *Literature and Film*, Indiana University Press, Bloomington-Londra 1969;

RIZZARELLI MARIA, *Scritture per gli anni Ottanta*, in MARCO ANTONIO BAZZOCCHI (a cura di), *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*, Einaudi, Torino 2021, pp. 403-441;

ROSA HARTMUT, *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*, Einaudi, Torino 2015;

SOMAINI ANTONIO, *Ějzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011;

SONTAG SUSAN, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2004;

SPIEGEL ALAN, *Fiction and the Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1976;

THELOT JEROME, *Les inventions littéraires de la photographie*, Presses Universitaires de France, Parigi 2003 ;

TORACCA TIZIANO, *Il romanzo degli anni Settanta*, in BEATRICE MANETTI, MASSIMILIANO TORTORA (a cura di), *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, Carocci, Roma 2022, pp. 165-186;

TORTI LAVINIA, *Doppie esposizioni. Forme dell'iconotesto italiano contemporaneo*, Biblion Edizioni, Milano 2023;

UNGARETTI GIUSEPPE, *Visioni di William Blake*, Mondadori, Milano 1965;

ID., *Per Allen Ginsberg*, in ID., *Saggi e interventi*, Mondadori, Milano 1974, pp. 718-719;

VERTOV DZIGA, *I «Kinoki». Un rivolgimento*, in ID., *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, a cura di Pietro Montani, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1975, pp. 33-44;

VRYDAGHS DAVID, *Michaux l'insaisissable. Socioanalyse d'une entrée en littérature*, Droz, Ginevra 2008.

Articoli in riviste e quotidiani:

CALÈ LUISA, *Reading revolutions: Corrado Costa's William Blake in Beulah, a visionary cartoon essay in 1977 Italy*, in «Blake/An Illustrated Quarterly» vol. 55, no. 3, inverno 2021-2022, s.i.p.;

CALVINO ITALO, *Da Buster Keaton a Peter Handke*, in «L'Espresso», 30 giugno 1985, ora in ITALO CALVINO, GIANNI CELATI, CARLO GINZBURG et al., *Riga 14. «Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, a cura di MARIO BARENGHI e MARCO BELPOLITI, Milano, Marcos y Marcos 1998, pp. 310-311;

ID., *Di più*, in «Il Caffè», XV, n. 1 (1968);

CIMINARI SABINA, *Gli “eredi” di Calvino negli anni Ottanta: Andrea De Carlo e Daniele Del Giudice*, in «Cahiers d'études italiennes», n. 14 (2012), pp. 163-181;

FUNARI FERNANDO, *Michaux dystopiste. La violence dans l'imaginaire social du Voyage en Grande Garabagne*, in «Textyles», 48, 2016, pp. 39-50 ;

LIBASCI FABIO, *Politica editoriale e cultura del dissenso. Due esempi in casa Einaudi e Feltrinelli tra il 1964 e il 1968*, in «Between», vol. X, n. 19 (maggio 2020), pp. 248-271;

SOMAINI ANTONIO, «L'oggetto attualmente più importante dell'estetica». *Benjamin, il cinema e il «Medium della percezione»*, in «Fata Morgana», n. 20 (2013), pp. 117-146;

TAGLIACOZZO TAMARA, *Conoscenza e temporalità messianica in Benjamin*, in AA. VV., *Europa e Messia. Paure e speranze del XX secolo in eredità*, «B@belonline», n. 4 (2008), pp. 139-150

TRICOMI ANTONIO, *Crisi delle testualità, esplosione della biblioteca. La nascita del postmoderno in Italia*, in «Allegoria» n. 44 (2003), pp. 35-60;

Terzo capitolo

Saggi, monografie, raccolte:

AGOSTI STEFANO, *Discorso, parola analitica, linguaggio poetico*, in ID., *Cinque analisi*, Feltrinelli, Milano 1982;

BARILLI RENATO, GUGLIELMI ANGELO (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Feltrinelli, Milano 1976;

BENJAMIN WALTER, *Il narratore*, in Id., *Opere complete*, vol. VI *Scritti 1934-1937*, cit., pp. 320-345;

BERGER JOHN, *Sul guardare*, Il Saggiatore, Milano 2017;

CAMPOFREDA OLGA, *Dalla generazione all'individuo. Giovinezza, identità, impegno nell'opera di Pier Vittorio Tondelli. Con due inediti tondelliani*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2020;

CAMPORESI PIERO, *La maschera di Bertoldo. G. C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Einaudi, Torino 1976;

CHATMAN SEYMOUR, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Il Saggiatore, Milano, 2010;

ELIOT THOMAS STEARN, *The Metaphysical Poets*, in Id., *Selected Prose*, Penguin, Harmondsworth 1951;

GINZBURG CARLO, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del Cinquecento*, Einaudi, Torino 1976;

KIREMIDJIAN DAVID, *A study of modern parody*, Garland Publishing, Londra-New York 1985;

LA PORTA FILIPPO, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, nuova edizione ampliata, Bollati Boringhieri, Torino 1999;

LUKÁCS GYORGY, *Il significato attuale del realismo critico*, in ID., *Scritti sul realismo*, vol. I, Einaudi, Torino 1978;

MUZZIOLI FRANCESCO, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta*, Istituto della enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1982;

PIAZZA ISOTTA, «*Canonici si diventa*». *Mediazione culturale e canonizzazione nel e del Novecento*, Raffaele Palumbo Editore, Palermo 2022;

PIERCE DAVID, DE VOOGD PETER (a cura di), *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1996;

RABATÉ JEAN-MICHEL, *Una lingua straniata*, in FRANCO MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, vol. 1 *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 747-773;

RACCIS GIACOMO, *Una nuova sintassi per il mondo. L'opera letteraria di Emilio Tadini*, Quodlibet, Macerata 2018;

SCABIA GIULIANO, *Il tremito. Che cos'è la poesia?* Casagrande, Bellinzona 2006;

SONTAG SUSAN, *Sotto il segno di Saturno*, in ID., *Sotto il segno di Saturno*, Einaudi, Torino 1982, pp. 89-110;

SPUNTA MARINA, *Voicing the world. Writing orality in contemporary Italian fiction*, Peter Lang, Berna 2004;

TADINI EMILIO, *Quando l'orologio si ferma... scritti 1958-1970*, a cura di Giacomo Raccis, Il Mulino, Bologna 2017;

TONDELLI PIER VITTORIO, *Colpo d'oppio*, in ID., *Opere*, a cura di Fulvio Panzeri, 2 voll., Milano, Bompiani 2000-1, pp. 779-782;

WOOLF VIRGINIA, *A writer's diary*, Harcourt Brace, New York 1954.

Articoli in riviste e quotidiani:

BALDI VALENTINO, *Nota di traduzione. Su Gianni Celati e "Ulysses"*, in «La letteratura e noi», consultabile online all'indirizzo <https://laletteraturaenoi.it/2013/05/05/nota-di-traduzione-su-gianni-celati-e-ulysses/>, consultato il 31/10/2023;

BALDINI ANNA, *James Joyce, "Ulisse", nella traduzione di G. Celati*, in «Allegoria», consultabile online all'indirizzo <https://www.allegoriaonline.it/627-james-joyce-qulisseq-nella-traduzione-di-g-celati>, consultato il 31/10/2023;

MEIZOZ JÉRÔME, *Postura e campo letterario*, in «Allegoria», n. 56, luglio-dicembre 2007, pp. 128-137;

PEDONE FABIO, *Celati/Joyce: Ulysses in ascolto*, in «Le parole e le cose», consultabile online all'indirizzo <https://www.leparoleelecose.it/?p=10166>, consultato il 31/10/2023;

PEROLINO UGO, *Gli anni Ottanta allo specchio. Un percorso bibliografico*, in «Cahiers d'études italiennes», n. 14, 2012, pp. 289-299;

WEBER LUIGI, *La genesi della voce narrativa di Edoardo Sanguineti*, in «Poetiche», vol. 15, n. 39, (2013), pp. 225-239.