

Elisabetta Rea
Università degli Studi dell'Aquila

Una propedeutica della perplessità:
“crisi” e negoziazione della “presenza” nelle novelle di Gianni Celati

Abstract

Starting in the mid-1980s, Gianni Celati returned to narrative with the genre of the short story, which would remain his chosen one for the rest of his narrative production. In the present contribution, Celati's short stories are analysed in synchrony and on the basis of an illuminating comparison with the text by an author dear to Celati, Ernesto De Martino's *Il mondo magico*. The key of psychopathology, with which Celati's characters are usually analysed, may be limiting when compared with the Demartinian notion of the “crisis of presence”, which this study attempts to apply to the world of the author's short stories, highlighting how, in an ideal step-by-step path, from the moment of rupture and crisis one arrives at the renegotiation of one's presence in the world.

1. *Introduzione*

Ascoltare una voce che racconta fa bene, ti toglie dall'astrattezza di quando stai in casa credendo di aver capito qualcosa “in generale”. Si segue una voce, ed è come seguire gli argini di un fiume dove scorre qualcosa che non può essere capito astrattamente. (Celati 1989, 57)

La riconoscibilità della voce di Celati narratore, della cifra affabile ed ironica che la connota, definisce un'esperienza di lettura come affidamento, come disposizione dispersiva, che non può che trovare il suo esito connaturato in una *finis terrae* ben più che geografica.

Ore 20,30. Continuano a guardare il mare come se dovesse succedere qualcosa da un momento all'altro; si direbbe che aspettino la fine del mondo gli etologi tedeschi, qui al *limite estremo* della pianura [...] Noi aspettiamo ma niente ci aspetta, né un'astronave né un destino. (Ibid.: 140)

A partire degli anni Ottanta, il panorama della narrativa celatiana muta sensibilmente rispetto al cosiddetto ‘primo tempo’ – gli anni Settanta dei romanzi e della prima edizione di *Finzioni occidentali* (1975). In mezzo, un silenzio narrativo propedeutico, dove non mancano occasioni per schiarirsi la voce e lo sguardo: riempiono questa cesura le esperienze significative di traduttore (a questi anni risale, tra le altre, la traduzione di *Bartleby lo scrivano* di Melville) e di camminatore. Di queste ultime abbiamo traccia nei diari di viaggio di *Verso la foce* (1989), quattro “racconti d’osservazione” (Celati 1989, 9), come li chiama Celati. Composto a partire dal 1981-1982, in occasione del “viaggio in Italia con venti fotografi” (Celati 2008d, 125-35), questo scarno resoconto di viaggio si muove attraverso “una Padania divelta, senza nostalgie folkloriche – la Padania com’è” (Scabia 2008, 179). È un viaggio che andrà a suggellare l’abitudine di un passeggiatore attento ed affettivo, walseriano,¹ erratico e insieme atletico (come erratica e atletica è la sua parola), e che lo inizia a quella forma di smarrimento propedeutico, del corpo, dello sguardo, per ritrovare il mondo e con esso un’abitabilità.

Negli anni Ottanta si realizza anche il passaggio di consegne a un altro genere, quello “ibrido e *anomalo*” (Celati 2016, 15) della novella: dal momento della pubblicazione, nel 1985, di *Narratori delle pianure*, la forma tradizionale quanto marginale della narrativa italiana resterà per Celati il genere d’elezione, quel narrare antropologicamente primario risultante per progressiva destrutturazione degli statuti delle *finzioni occidentali* (autore e romanzo si annoverano tra gli eroi caduti).

Si accompagna a ciò un mutamento nel panorama psicologico e stilistico: la transizione dai romanzi (che incorporavano linguisticamente l’anomalia, fino a coincidere con il discorso glossolalico di un soggetto schizoide, o diversamente marginale) a una forma testuale polifonica che isola e insieme estende l’anomalia ad ogni *stato di presenza* del mondo. Il “discorso convulso” lascia il posto a “discorsi sommessi, misurati, anche lenti” (Manganelli 2008, 188); al personaggio schizomorfo romanzesco segue quello nevrotico delle novelle, affetto da “tic, idiosincrasie, manierismi” (Celati 2016, 22), monomanie; personaggi monodimensionali, post-psicologici, il cui spessore è quasi sempre concentrato in un tratto manieristico dominante, l’unico che li sospinge, una

1 *Der Spaziergang (La passeggiata)*, Robert Walser, Huber & Co., Frauenfeld, 1917. Per una rassegna sui camminatori cari a Celati, tra cui figura Walser, cfr. Rizzante 2008, 304-9.

“pre-ferenza” bartlebiana (Ibid.: 17). Prende forma un panorama, almeno da *Narratori* a *Cinema Naturale* (cioè, dalla metà degli anni '80 alle soglie del 2000), che si sostanzia di una coerenza di ambientazioni, fenomeni, psicologie, da cui abbiamo tratto lo spunto per l'analisi in sincronia che qui si tenta; alle successive raccolte, unite entro microcosmo narrativo autonomo, sarà dedicata una sezione a parte. I titoli delle sezioni che seguono sono, oltre che i tasselli metaforici ricorrenti, anche le tappe progressive di un percorso epistemologico ideale, che, muovendo dal dato di partenza della crisi, riesce talvolta a restaurare orizzonti di abitabilità.

2. *Tra catatonìa e grazia: la “crisi della presenza” nella novellistica di Celati*

L'inerzia da cui i personaggi delle novelle sono trainati assume nella maggioranza dei casi un rilievo clinico: essi fanno esperienza di stati di negazione e derealizzazione morbosi; una forma di catatonìa li cattura in strani ingorghi del tempo, dove le vite si ingolfano in una posa di contemplazione perplessa. Sono soggettività labili, queste che emergono dai racconti, e difficilmente possono assurgere a identità costituite, né sembrano aspirarvi, sempre sull'orlo della disfazione dell'io, che è ingombro e mai conquista. Non sono neppure coscienze frammentate, perché non c'è rimando ad una originaria unitarietà e i personaggi sono fedeli soltanto alla spinta inerziale che li guida, la potenza di una passività.

La demistificazione dell'identità – quella “coincidenza con noi stessi che chiamiamo “io” (Celati 2016, 37) – agisce con la massima evidenza, in virtù dell'essenzialità meccanicistica che li permea, nei trenta racconti di *Narratori delle pianure*, a partire già dalla funzione referenziale: non compaiono personaggi con generalità declinabili, un passato, spinte propulsive di ambizioni, desideri, intenzioni; non nomi, ma generiche designazioni li denotano, a volte collettive in un modo quasi perturbante (“i tre fratelli”, “i bambini”, “i quattro”), a volte essenziali fino all'indeterminatezza designativa (“la donna”), al punto da essere intercambiabili, generalmente riconducibili alla specificazione del mestiere (“il tipografo”, “il barbiere”) o di una funzione, anche nel caso di un personaggio autobiografico (che, aggirando il pronome di prima persona, diviene “il narratore di questa storia”) o storico (il “celebre occupatore di città”, dietro cui sembra riconoscibile il profilo di Italo Balbo). Laddove le novelle si

estendono oltre la misura della reticente sobrietà della prima raccolta, e dunque in *Quattro novelle sulle apparenze* (1987) e *Cinema naturale* (2001), accanto all'uso più diffuso di nomi propri, diventa frequente la designazione tramite epiteti formulari, che assumono via via una funzione straniante, piuttosto che qualificativa: emblematico il caso dello "studente di letteratura" (Celati 1987, 63) che continua ad essere così denominato nonostante il racconto prosegua ben oltre la fine dei suoi studi. Un siffatto modo di trafficare con le individualità implica una concezione puramente strumentale dei processi di individualizzazione e costruzione della soggettività psichica.

L'identità, con i suoi corollari di psicologismo e psicanalisi, è un ingombro, il vizio epistemico per cui non si riesce a "smettere di prendersi per qualcuno" (Celati 1987, 329); i personaggi sono sospesi nell'ambivalenza di stati liminari tra la nevrosi e la santità (come quella cui aspira Bugli in *Il paralitico del deserto*), catatonìa e "grazia" (Celati 2001, 25). Il sintomo manifesto è la tensione ritentiva, la sottrazione dell'agentività, che prende corpo in una rassegna psicopatologica variegata: stati di mutacismo e stupore catatonico (ricordiamo, tra i molti silenzi, quello emblematico di Baratto e lo stato catatonico del modico di *Notizie ai naviganti*); sociopatia (la donna in *Meteorite dal cosmo*); sitofobia (*Idee d'un narratore sul lieto fine*); nevrosi fobica (*Una sera prima della fine del mondo*, dove la fobia si radicalizza nell'incombenza della fine del mondo); stati dissociativi (*Vivenza d'un barbiere dopo la morte*); collassi nervosi (*Fantasmia a Borgoforte, Storia di una modella*); monomanie (l'uomo ossessionato dal funzionamento de *La macchina del moto perpetuo di seconda specie*; Menini che studia le *Condizioni di luce sulla via Emilia*). Non ci inoltreremo maldestramente nella diagnostica da DSM, ma non è operazione pigra, ai nostri fini, esplicitare il rilievo clinico della precarietà strutturale di queste che sono presenze, più che personaggi. La parola "presenza" non è casuale, perché ci immette sulla via di uno studioso caro a Celati, il confronto con la cui opera riesce a fare molta luce sulla questione della soggettività labile. La rivoluzione metodologica di Ernesto De Martino consiste nell'aver compreso che per approcciare la realtà del mondo magico è necessario innanzitutto dismettere quell'assunto storico-culturale, proprio delle società occidentali moderne, che è l'identità salda e garantita, a sua volta alla base di complesse figurazioni morali; al di là di questo particolare assetto, l'identità, la singolarizzazione individuale non è un dato, ma si pone come un problema, un compito storico: quando "l'esserci è una realtà *condenda*", storicamente *in fieri*, costruisce attorno a sé un comples-

so di pratiche e rappresentazioni che costituisce “il mondo magico”; in queste realtà la presenza è in crisi, “l’esserci, l’anima, ‘fugge’, dalla sua sede, può essere ‘rapita’, ‘rubata’, ‘mangiata’ [...] ovvero deve essere ‘riparata’, ‘recuperata’, [...] ‘trattenuta’” (De Martino 1973, 97). Prendiamo in analisi quella che possiamo considerare la ‘novella esemplare’ del canone celatiano, *Baratto*, che apre le *Quattro Novelle* e, nella sua esemplarità, ci permette di mettere a fuoco subito alcuni punti di contatto. L’insorgenza della crisi è così presentata: dopo una partita di calcetto in cui inizia a mostrare segni di instabilità, Baratto torna a casa e “quasi subito si addormenta [...] Dopo di che non ha più parlato per molti mesi e a poco a poco è cominciata la sua *guarigione*” (Celati 1987, 12), che si compirà nel finale del racconto. Come si nota chiaramente nel passaggio citato, la malattia è in qualche modo *l’occasione* che sola permette la guarigione, e ricorda alcune testimonianze esemplari per De Martino, in cui la crisi della presenza, spinta fino al limite del non-essere, della perdita di sé, rende possibile il massimo riscatto: “la vocazione dello sciamano si annunzia nella forma esteriore di uno squilibrio psichico e l’accettazione della vocazione significa *guarigione*”; altrove: “Aua interpreta la sua malattia come un invito a diventare sciamano, come una vocazione: questo è già l’inizio della salvezza” (De Martino 1973, 115-6). Baratto, in quanto colui che giunge alle soglie del non essere e ritorna vittorioso, è un “eroe della presenza” affine allo sciamano, che si porta “deliberatamente al limite della propria presenza, [per] farsi centro e padrone della limitazione” (Ibid.: 121) e ricollocarsi nel mondo: questo è il compito dello sciamano/stregone; e proprio come quest’ultimo, Baratto, nel suo portarsi al limite di se stesso, diviene aggregatore e modello di una piccola comunità di anime perplesse; la sua crisi costituisce cioè dramma sociale, allo stesso modo in cui “la partecipazione della comunità al dramma esistenziale dello sciamano” lo trasforma in “grande dramma soteriologico collettivo” (Ibid.: 120).

La marca della psicopatologia sembra in verità limitante al fine di comprendere quella che ora possiamo riconoscere come “labilità della presenza”, che in maniera diffusa e patente abita le novelle di Celati; nelle quali, se è vero che la presenza si ritira dall’orizzonte culturale, è al tempo stesso quel medesimo orizzonte ad essere a rischio, come per un’insufficienza di realtà: “la crisi della presenza è anche la crisi del mondo nella sua oggettività” (Ibid.: 144) scrive De Martino. Non siamo di fronte ad un esserci garantito, un io calato nella realtà come indipendenza del dato, ma di fronte ad un rapporto io-mondo, soggetto-oggetto problematico, incerto, in cerca di ridefinizione. La condizione, tra

l'altro, è quella per De Martino ideale ai fini un'indagine critica del reale, l'indagine che cioè non coinvolge solo il "soggetto di giudizio" (Ibid.: 22) l'aspetto della realtà che si vuole indagare (i poteri magici, nel caso di De Martino), ma anche la stessa categoria giudicante, cioè il concetto di realtà, che siamo abituati a considerare immune da aporie. Possiamo allora accostare l'approccio culturale del narratore Celati a quello, inedito per apertura di orizzonti, di De Martino: il narratore non fa della realtà una "dogmatica", perché se il nostro concetto storicamente determinato di realtà è la misura di concezioni diverse dalla nostra, allora la realtà diventa una petizione di principio. Sono reali i fantasmi di Borgoforte, le voci dal mare, i miraggi, la "vivenza" del barbiere? Quali coordinate mettiamo in gioco per orientarci in questo affastellamento di eventi? È un'indagine critica, quella che si costruisce attraverso le novelle: una propedeutica della perplessità, che mette a problema non solo il reale (o il non-reale), ma le medesime categorie con cui il cosiddetto reale siamo soliti giudicare. Il tentativo non è tanto di assimilare il "mondo" della novellistica di Celati al mondo magico demartiniano; l'accostamento può piuttosto far luce sul "metodo", su un approccio affine, oltre a far emergere che siamo di fronte a qualcosa di diverso dalla sterile rappresentazione della psicopatologia.

L'errore di una psicopatologia non consapevole dei suoi limiti sta proprio nel fatto che essa tende a fare astrazione proprio da questa storicità, e a tutto agguagliare nella indifferenza storiografica dei concetti di "sintomo", "sindrome", "delirio", "fobia" ecc. Una determinata situazione psichica non è vista nel rapporto storico culturale in cui si trova, e in cui riceve senso e valore, ma viene astratta da quel rapporto. (Ibid.: 183)

Nelle società moderne industrializzate la crisi della presenza è invece esperita al di fuori del "dramma culturale" del mondo magico, dove essa è soltanto il momento negativo di una dialettica collettiva, la quale porta *drammaticamente* alla costruzione di una risposta assertiva di fronte al mondo che incombe come minaccia; si compie cioè un riscatto, che è il dato costante in questo tipo di società, nelle quali d'altronde il parossismo di stati psicotici è "un raro incidente", e "la salvezza si compie per uno sforzo che non è monadistico, dell'individuo isolato"; "la presenza si libera, si concede al mondo, sebbene con tremore e sgomento: e il suo *dramma soteriologico* forma civiltà" (Ibid.: 179-81). Al contrario, ancora per De Martino, la psicopatologia si inasprisce nel non trovare un dispositivo sociale di supporto, una risposta simbolica e collettiva allo stato di crisi, essendo colui che ne è affetto "solo o quasi nella lotta: il filo della tradizione è spezzato [...]"

Appunto perché autistico, isolato, monadistico, antistorico, il compenso che lo schizofrenico cerca al suo rischio attraverso le sue *stereotipie*, i suoi *manierismi*, i suoi amuleti, è un compenso insufficiente” (Ibid.: 180). Egli reagisce con una evasione morbosa dal mondo, oppure, “nei casi di incipiente e fugace *labilità della presenza*, bastano i tenui compensi delle “piccole *manie* quotidiane”, di ciò che chiamiamo *debolezze o superstizioni o stranezze* (Ibid.: 185).

Evasioni, stereotipie, manierismi, manie, superstizioni, stranezze: sembra una panoramica sulla novellistica celatiana. Si tratta, in ogni caso, di forme di compenso che non diventa riscatto.

Se il dramma monadistico della psicopatologia resta privo della controparte restauratrice di orizzonti, ciò dipende dal fatto che nelle società moderne la presenza è storicamente assunta, essa cioè è un dato, “come il mai deciso o (che è poi lo stesso) come il sempre deciso”, cioè ciò che sta a monte di qualunque azione e creazione dell’individuo, per il quale l’esserci non è mai realtà negoziabile, in fieri, “*condenda*”, dunque la sua sottrazione vuol dire caduta, perdita. “L’unità trascendentale dell’autocoscienza” è la realizzazione di quello che è il nostro destino culturale almeno dal fiorire dell’etica greca: “il principio dell’autonomia della persona permea di sé la civiltà occidentale e la individua storicamente fra tutte le altre” (Ibid.: 185-9). La stabilità dei confini io–mondo permette di riformulare il rapporto nei termini incontrovertibili di soggetto–oggetto. Se nelle società del mondo magico l’esserci era salvezza in quanto conquista, esito di un dramma collettivo, nelle società moderne, in particolare, secondo De Martino, in quelle capitalistiche, essendo invece il sempre deciso o mai deciso, esso diventa anche l’inconoscibile per eccellenza, l’irrazionale, il misterioso (da cui il fiorire della psicologia e della psicanalisi), oppure tende ad esperire la propria finitezza come colpa (il peccato cristiano). In un’intervista, nella quale accenna al *Mondo magico* di De Martino, Celati dichiara: “per l’uomo occidentale dei nostri tempi l’anima è qualcosa che sta in permanenza chiusa dentro il corpo, oppure dentro la sua testa (Cartesio), e mi sembra una pura metafora della moderna privatizzazione dell’esperienza” (Celati 2008b, 41).

I personaggi delle novelle celatiane sono attratti per inerzia costitutiva dalle possibilità di dispersione che la realtà offre, si svuotano di sé per riempirsi di altro e di altri: “ha avuto l’impressione che considerassero la propria esistenza come una cosa poco importante. Gli è parso si considerassero soltanto come “strade o percorsi di immagini” [...]: punti attraverso cui passavano immagini” (Celati 1985, 63).

Lo spossessamento dell'io, che noi possiamo approcciare culturalmente soltanto dandogli il marchio della psicopatologia, è qualcosa che presso altre società riceve una sua propria codificazione simbolica, religiosa o magica, come nel caso dell'animismo, dello sciamanesimo analizzato da De Martino, oppure dei guaritori *dogon*. Celati, assieme a Jean Talon, va alla ricerca di questi ultimi nel viaggio in Africa sulla scia di Griaule, esito del quale viaggio sono un documentario mancato e i nove taccuini di *Avventure in Africa* (2008a [1998]). Questi guaritori, per curare la pazzia, scrive Celati, necessitano di andare “fuori di sé, trovando i propri demoni” (Celati 2008b, 41), e l'anima presso questi popoli non ha alcuna connotazione psicologica, essendo sempre legata a questioni pratiche, “guarire malattie, permettere una buona caccia, sanare certe disfunzioni della comunità”. “Tutto si svolge come un *fenomeno naturale esterno*” (Celati 1985, 41). L'anima è pensata nel suo potenziale dispersivo.

Il mutacismo di Baratto, che rimane improvvisamente senza pensieri, cioè senza pensieri propri, è inteso da alcuni come una forma di grazia, quella di restare “libero da questa farneticazione continua che ognuno porta dentro di sé”. E quando alla fine riprende parola, a chi gli domanda i suoi pensieri Baratto “dice che non può rispondere [...] si tocca la testa e risponde che lì dentro non c'è niente, nella testa, *succede tutto all'esterno*” (Celati 1987, 25-35).

Rispetto a questo esterno, le soggettività sembrano intercambiabili, sono poco più che membrane che lasciano libero lo scambio tra un fuori e un dentro, e ricordano le “controfigure dell'esistenza” (Celati 1987, 118) che ricorrono nel racconto che chiude *Quattro novelle*; “concatenamenti collettivi d'enunciazione” per dirla con Deleuze e Guattari (2017, 128), come quelli di Baratto, che “ormai sta guarendo, e comincia a pensare solo i pensieri degli altri”.

In quel preciso momento *entrambi si accorgono* che è già l'alba [...] ed *entrambi sperano* ci sia una donna nuda dietro le tapparelle [...] *entrambi pensano* che là fuori tutto funziona [...]. A questo punto però il dottore si accorge di pensare i pensieri di Baratto, anche se in effetti Baratto non ha veri e propri pensieri che siano suoi. Sono piuttosto i pensieri degli altri che gli vengono in mente (Celati 1987, 29-31).

La malattia/guarigione di Baratto lo rende come esposto alle suggestioni intorno, che lui stupefatto segue, contempla o imita. Questa condizione psichica ricorda quella di cui De Martino ci dà testimonianza, chiamata “*latab* dai Malesi, *olon* dai Tungusi”, da cui il nome di *olonismo*, in cui l'indigeno, scosso da un evento improvviso, perde per un certo tempo l'autonomia dell'io, “crol-

la la distinzione fra presenza e mondo [...] la presenza si comporta come una eco del mondo”.

Una persona *latah*, ove la sua attenzione sia attratta dal movimento oscillatorio dei rami scossi dal vento, imiterà passivamente tale movimento; due *latah*, sorpresi da un rumore improvviso, entrarono in uno stato di automatismo mimetico reciproco, nel quale per circa mezz'ora l'uno continuò a imitare i gesti dell'altro; se si fa il gesto di svestirsi, il *latah* si sveste; se si fa il gesto di mettere la mano sulla fiamma, il *latah* la mette senz'altro. (De Martino 1973, 92-3)

Quando Baratto parte in moto insieme a Bertè, i due incontrano una comitiva di turisti giapponesi che cattura l'interesse di Baratto, il quale si ferma di continuo a contemplarli, inizia a seguirli e imitarli nei loro gesti e inchini, addirittura a comprendere i loro discorsi e pensieri. Da quando è muto, Baratto se la cava limitandosi a “sorridere quando l'altro mostra che c'è da sorridere, corruga la fronte se ce n'è bisogno”; un giorno, tornando dal fare la spesa incontra i due anziani vicini di casa e inizia a seguirli, li segue fin sul pianerottolo e poi dentro la loro casa, dove rimane per circa sette mesi. Il dottore che abita sul pianerottolo un giorno gli racconta della sua solitudine e di essere stato abbandonato da una ragazza che gli ha detto “Vivere con te è come essere morti”. Raccontando questa storia il dottore sorride. Baratto, vedendolo sorridere, sorride anche lui e scuote la testa allegramente” (Celati 1987, 29-30).

Questa concezione dell'identità può agguagliare soltanto, restando all'interno del complesso delle nostre rappresentazioni, quella relegata alle periferie delle pratiche culturali della modernità occidentale, nei sottogeneri e microgeneri letterari, ad esempio nelle prassi legate alla comicità – e si pensi alle riflessioni di Celati sul “corpo comico nello spazio” (Celati 2008c, 106-13).

Allora quella strana novella di Sercambi, comica e perturbante, *De simplicitate*, che ha per protagonista il *semplice* Ganfo pellicciaio, oltre ad essere “racconto d'una idiozia misteriosa e assoluta” (Celati 2016, 37), come scrive Celati che la cita in una rassegna sulla novella, può essere intesa come il mascheramento comico di una qualità sostanziale e rimossa dei processi di costruzione soggettività: la precarietà di una condizione che resta, ancora e sempre, *condenda*, un'identità passibile di essere annullata, smarrita, confusa anche, perché non è mai possesso:

Giunto al bagno, andando a veder lui le persone si bagnavano, vedendovi dentro centinaia di omini nudi, disse fra sè medesimo: Or come mi conoscerò tra costoro? per certo io mi smarrirò con costoro, se io non mi segno di qualche segno. Et pensò mettersi in sulla spalla

ritta una croce di paglia, dicendo: Mentre io arò la croce in sulla spalla, io serò desso. (Ser-cambi 1974, 27)

Il movimento iterativo, quasi meccanico, con cui i personaggi celatiani rintracciano e inseguono le potenzialità di smarrimento sono dunque somatizzazione patologica e insieme ricerca di una via di riscatto, un mostrare a dito quello che culturalmente non siamo in grado di fronteggiare: la minaccia al sé costituito.

3. La crisi dell'oggettività: Radicalizzazione dell'inappartenenza e destino di fuga

Italo Calvino per primo sottolineava, nell'articolo su "*L'espresso*" che era una breve biografia poetica di Celati, il "rovesciamento dell'interno sull'esterno" (Calvino 2008, 175) come movimento caratterizzante la sua scrittura. Per comprendere questa disposizione, può essere d'aiuto qualche riflessione di Celati incentrata sul "problema dell'effusione", che riguarda anche il punto di inconciliabilità con il suo recensore:

Insomma [...] per tutta la cultura di sinistra uno dei più grossi spauracchi era quello di certe parole, come "ispirazione", "contemplazione", etc. sempre sinonimi di perdita di coscienza [...] In Calvino c'era poi sempre anche il problema, assillante, direi, di dove trovare l'ispirazione, standosene chiuso in casa. [...] Ecco dunque qualcosa su cui sono venuto staccandomi da Calvino, e che io direi *il problema dell'effusione*. Ecco che il mio testo è un tentativo di avviarmi verso l'effusione, se così posso dire. L'effusione è quella della madre verso il figlio. L'effusione è quella di Leopardi verso la luna. [...]. (Cottafavi e Magri 1986, 165-6)

L'effusione, un movimento che definiremmo, anch'esso, "pre-ferenziale", è anche ciò che dà vita a questi racconti; nei quali non c'è quasi mai azione, e quando c'è, è azione sconclusionata da *romance* e non teleologica da *novel*; c'è, molto più spesso, un'esteriorità catalizzatrice della perplessità umana. Gli accadimenti sono esterni, molte volte meramente meteorologici, atmosferici in senso lato: c'è la nebbia che passa da un racconto all'altro e arriva spesso a sommergerlo fino a diventarne l'epilogo; c'è la "luce scoppiata in disfazione", che fa sembrare tutto "vacillante" (Celati 1987, 41-2) e rende le persone come ubriache; c'è il meteorite dal cosmo, che è, viene da dire, il massimamente oggettiv(at) o, che ritorna in forma di minaccia (*Meteorite dal cosmo*); c'è il presentimento dell'incombere di un'imminente fine del mondo, che determina le scelte di due

donne sole (*Una sera prima della fine del mondo*); ci sono i miraggi desertici di *Il paralitico nel deserto* e *Ridolfi e Cevenini*; c'è la misteriosa storia del medico che in *Notizie ai naviganti* insegue una voce udita in aperto mare (delirio? Fenomeno fisico? Destino?), di cui riportiamo l'emblematica conclusione: "tutto quel buio e quel grigio della foschia sui canali sembra un incanto [...] Ma può anche produrre *deliri malinconici*, oppure altri deliri che qui è inutile definire. Forse è stata *quell'atmosfera* a influire sul nostro dottore, bloccandolo nella fabbrica di cemento abbandonata" (Celati 2001, 142).

A volte ancora sono eventi paradossali, che chiamano in causa apparenze paranormali (*Fantasmi a Borgoforte*) oppure in bilico sul filo della verosimiglianza, come Jack, "la voce dei momenti vuoti" in *Come sono sbarcato in America*:

Poniamo che la voce sentita da Giovanni si chiamasse Jack. Ebbene, Jack gli stava parlando proprio di questo, e del fatto che i momenti vuoti, senza nessuna esperienza interessante, sono cose eterne che non si può neanche sapere se siano mai esistite. Infatti non le scrivono mai nei racconti [...]. (Ibid.: 18)

I momenti vuoti sembrano il correlativo temporale di questo sentimento perplesso dello spazio; si forma cioè un cronotopo. I racconti attingono a un serbatoio senza fondo di banalità, poco più che "tempo che passa" (Celati 1985, 46), a volte, come nel racconto che così si intitola, anche in sordina. Passa inosservato, senza significato, senza senso, e così ci viene consegnato, esattamente come i personaggi lo esperiscono. Coerentemente, non c'è quasi mai conclusione, piuttosto, spesso, inconcludenza; tutto semplicemente sfuma in zone di trascendenza o si disperde o è soltanto aderenza alla lettera, impossibilità spiazzante di interpretazione, banalità senza riscatto.

Proprio la banalità, quella "palude che paralizza il pensiero" (Celati 2008d, 131), i momenti vuoti della vita (un'immagine tra tutte: il "silenzio residenziale" (Celati 1985, 47) che circonda le villette geometrili lungo la Via Emilia) sono come delle brevi epifanie, che ci spingono un po' più verso l'orlo del mondo addomesticato, al confine con i *deserti* dell'insignificanza. Banalità è tutto ciò che da questa insignificanza non è riscattabile, e in virtù di ciò attrae a sé le anime in disfazione. Sarebbe interessante fare una rassegna dei moltissimi e multiformi deserti celatiani; c'è un'altissima ricorrenza nel lessico delle parole "deserto", appunto, "vuoto", "silenzio", "nebbia", che definiscono un campo metaforico trasversale e riconoscibile. Il deserto è il *luogo della disaffezione* per

eccellenza, tra i molti altri che incontriamo negli spazi post-paesaggistici che fanno da scenario ai racconti di Celati, come ampiamente messo in luce dagli studi di Giulio Iacoli (2002). Esiste una ricorsività con cui Celati uomo, prima che scrittore, gli si muove incontro: i deserti della pianura padana e delle sue cortine di nebbia in cui va perdendosi, i deserti africani di Mali, Senegal e Mauritania al tempo del viaggio alla ricerca dei guaritori *dogon* sono quelli che poi ritroviamo nelle pagine dei racconti, nei movimenti iterativi e dispersivi dei personaggi, nei loro viaggi, nei loro silenzi, nelle visioni, persino nei loro sogni. Così l'explicit della fumosa vicenda compresa in *Notizie ai naviganti*:

Intorno è come un deserto, ma un *deserto* grigio d'asfalto tra sfilate di villette per le vacanze, alberghi per le vacanze, negozi per le vacanze [...] Si ha l'impressione di un *pianeta disabitato* con insegne commerciali che ci guardano passare, scosse dal vento. Dalla radio una voce, che sembra l'ultima voce da terra, sta trasmettendo notizie ai naviganti. (Celati 2001, 143)

In questi paesaggi insidiati dal desertico gli umani sono poco più che *naviganti* perenni, senza appartenenza ai luoghi che si sforzano di familiarizzare, dietro ai quali si cela sempre la minaccia di una ribellione, (l'improvvisa mareggiata, il diluvio ultimo, il deserto che divora i luoghi), la quale costringa ad abbandonare la terra ferma. Leggiamo ancora nel racconto appena citato:

Indica degli uomini là sul molo vicino al frangiflutti [...] In distanza sembrano *sfollati*, forse disoccupati, forse solo sfaccendati girovaghi [...] Non si capisce cosa stiano lì a fare, intruppati nella bufera. Sembra che aspettino la fine di tutto, pazientemente, tra gli spruzzi delle onde, esposti alla tempesta che non smette d'infuriare. (Ibid.: 142)

In un brevissimo articolo scritto in occasione di una mareggiata che nel 1986 ha investito il litorale adriatico, *Traversata del deserto*, ritroviamo in tre pagine l'accordo di sottofondo che lega assieme tanti moventi di questa narrativa:

un filo di pensiero che [...] ci porta a vedere il deserto sulla soglia d'ogni luogo abitato, d'ogni nostra casa, e alla fine ci porta anche a vedere il carattere illusorio d'ogni addomesticamento del pianeta. Questo filo di pensiero dice anche che noi non siamo i padroni del pianeta [...], che la nostra dimora è sempre precaria, benché lo sforzo della civiltà moderna consista nel far scordare agli uomini la precarietà della loro esistenza. (Celati 2011, 13-4)

L'immagine dei naviganti si sovrappone a quella dei "turisti perpetui" in *Dagli aeroporti*, folle di "sfollati che si decidevano ad affrontare il viaggio solo perché

da quest'altra parte [...] non restava loro più niente da fare o da dire" (Celati 1985, 69-70).

Sembrano quasi *sfollati dei momenti vuoti*, quelli di questa umanità in fuga perenne; la banalità della noia è come il deserto: spiazzante vuoto di segni. Ecco allora lo sguardo sempre meno ironico e più affettivo, lungo il corso di *Avventure in Africa*, con cui Celati osserva i turisti; che saranno alla fine, oltretutto, l'unico reale oggetto d'osservazione in termini etnografici, al posto dei *dogon*, per incontrare i quali il viaggio era stato intrapreso, sulla scorta del *Dio d'acqua* di Griaule: "Quando torno devo dire che di questi villaggi non ho visto quasi niente, tutto quello che posso dire l'ho letto nei libri di Griaule" (Celati 2008a [1998], 86). Il turista, invece, diventa figura di un'antropologia che va delineandosi:

sono sani, parlano quasi tutti inglese, sono un popolo in crescita vertiginosa. Inoltre hanno già elaborato un proprio sistema di credenze, una mitologia molto complessa, [...] sono ormai un vero popolo. Ed ecco improvvisamente un amore fraterno per tutti i turisti, perché forse è l'unico popolo a cui si può appartenere ormai, in quanto viaggiatori o *sbandati perpetui*. (Ibid.: 163)

È questa un'umanità in spaesamento, mai di casa nel mondo; uomini che sono soltanto "domiciliati" della vita, come il viandante di *Verso la foce* appunta sul suo taccuino, nella consapevolezza di una perdita consuetudine edenica con i luoghi; scrive infatti a proposito degli abitanti di quei paesi attraversati:

Si conoscono e si salutano, si parlano da un capo all'altro della strada, si chiamano dai bar. Non sembrano sentire questa necessità che abbiamo noi di spostarci sempre nel grande spazio, tentando così (invano) di risolvere la nostra inadeguatezza alla vita. Questi abitano i luoghi, il piccolo spazio, e non sono dei *domiciliati* che potrebbero essere dovunque, come noi che non abbiamo un luogo d'appartenenza: si vede da come si muovono per strada. (Celati 1989, 64)

Nel racconto autobiografico in prima persona di *Narratori, Il Ritorno del viaggiatore*, Celati torna in cerca del luogo di nascita della madre e, giunto di fronte ad un cartello abbandonato, in vista delle rovine di un campanile immerso nelle paludi, si ferma sulla soglia e si guarda intorno; poi torna indietro. Questo spaesamento è all'origine del movimento erratico della *fuga*, motivo così caro alla narrativa celatiana (si pensi a *Narrative in fuga*, titolo sotto cui

raccoglie numerosi scritti sui suoi autori stranieri d'affezione). La fuga sembra non aver smesso di essere il destino dell'umanità, destino rimosso e sempre più incombente e massivo, che assume le sembianze di un abbandono planetario, radicalizzazione dell'inappartenenza: pensiamo alla donna che in *Una sera prima della fine del mondo* "pensa sempre alla catastrofe" (Cealti 1985, 129) imminente, da cui spera di fuggire nel Nord Europa, e nel finale si uccide dopo essersi avvolta in teli di nylon ed aver sigillato ogni orifizio del proprio corpo con del nastro adesivo. Di nuovo sentimento di catastrofe, di nuovo fuga, di nuovo barricamento dell'io. Scrive De Martino: "attraverso gli orifizi naturali (narici, bocca, orecchie, ecc.) la forza della persona può fuggir via, così come può entrare qualche influenza maligna" e più avanti: "Il rischio magico della irruzione caotica del mondo nell'io o del deflusso incontrollato dell'io nel mondo implica necessariamente un rischio anche per la oggettività del mondo" (De Martino 1973, 142-4). "Molte stelle sono precipitate, una parte del sistema planetario è in frantumi, poiché il mio corpo è così lacerato" (Ibid.: 178) dice una malata di Storch ricordata da De Martino: catastrofe della presenza *come* catastrofe cosmica.

La nevrosi sembra piuttosto, in un panorama così post-psicologico, una nevrosi spaziale, massimizzata fino al punto che non è solo l'essere umano a non essere di casa nel mondo, bensì l'intero pianeta, se non l'universo, è labile presenza. Il movimento di fuga è incorporato dai racconti, che spesso si sostanziano delle fughe dei personaggi, che scappano in ogni direzione e per le ragioni più disparate; i nove racconti di *Cinema naturale* contengono tutti una fuga verso un altrove: chi scappa di casa, chi nel deserto, chi in America, chi in un poema o in campagna, o dentro l'intrico di una metropoli, chi in una fabbrica abbandonata; tutti con una vaga, più spesso nessuna, idea di cosa cercare. Stesso destino per molti personaggi di *Narratori*, che si chiude proprio con il viaggio "senza nessuna direzione" (Celati 1985, 144) dei *Giovani umani in fuga* verso la foce. Attraverso un paesaggio di campagne disabitate, luoghi scomparsi, zone militarizzate, carcasse e fumi industriali, filo spinato e baracche, fiumi di rifiuti, luci stranamente intermittenti, i quattro fuggono follemente portandosi dietro la carcassa dell'amico morto, pur essendo innocenti, anzi forse proprio per questo, perché "così succede in questo mondo e non ce n'è un altro, non può esserci altro, non c'è da sperare altro" (Ibid.). Più scappano più ogni segnale, ogni ordinario scenario della normalità diventa minaccioso e allora tornare indietro è impossibile. La terra ha rivelato la sua natura inospitale.

Fuggendo dalle pianure i quattro arrivano infine alla foce, dove su una barca si spingono in alto mare, con soltanto “l’idea che, continuando a remare, sarebbero arrivati da qualche parte” (Ibid.: 146). Sospeso il fanale tra un’angosciante fuga senza speranza di approdo e la vaga suggestione di un aldilà sconcertante in uno smarrimento marino, la condizione di naviganti in perpetuo sembra ipostatizzarsi oltre la vita.

4. *L’ipertrofismo dei segni e la riscoperta delle apparenze*

L’ospitalità è la natura rimossa del mondo, a cui i segni rimandano attraverso il loro rovescio perturbante: mentre ce ne serviamo per addomesticare lo spazio, strapparli ai deserti con la creazione di linguaggio, essi mostrano spesso una sfasatura inquietante, rimandando a qualcosa che non c’è più o che resta a noi estraneo. È un motivo ritornante nelle esplorazioni dello spazio in un testo come *Verso la foce* (e così frequente anche nelle novelle), dove ricorrono passi come i seguenti:

le campagne qui erano tutte più o meno disabitate; *cartelli stradali indicavano località inesistenti*, ossia posti dove le case erano state abbandonate o abbattute. (Celati 1989, 142)

appoggiato per terra, un piccolissimo *cartello* diceva SONDOLO. In quel paese è nata mia madre. Mi sono seduto su un pilastrino chilometrico a cercare di immaginarmelo [...] Al di là del bivio *non vedevo niente, solo campagne vuote e quel campanile* molto basso; non riuscivo a immaginare niente d’alti tempi e d’altre situazioni [...] Allora sono tornato indietro verso Ostellato. (Ibid.: 111)

I segni sono anche quello che resta quando muta il rapporto col referente e questo si estingue, e dunque non sono più segni ma sarcofagi, *indici*,² mere tracce archeologiche che non rimandano a nulla, solo segnalano la precarietà insita del nostro stare al mondo. Restano come degli irrelati, che servono soltanto a denunciare il nostro sforzo inane di sovrapporre linguaggio allo spazio inumano. Oltretutto, la nostra esperienza del reale è viziata, distorta, e alla percezione, al sentimento dello spazio si sostituisce immancabilmente il suo concetto:

2 Per la classificazione dei rapporti possibili tra i due *relata del* significato e del significante, cfr. Barthes 2002, 26-31.

mi avviavo per un largo stradone che non sapevo dove portasse. Un cartello mi ha informato che di lì passava il 45° parallelo, ero a metà strada tra il polo nord e l'equatore. (Ibid.: 110)

Ca' Venier più che un paese vero e proprio è una zona di case sparse lungo il Po di Venezia [...] In quel posto ciò che si vede all'intorno, più o meno da ogni punto dello spazio, sono solo distese di campi coltivati soprattutto a grano [...] dovunque strade dritte a perdita d'occhio attraversano terreni piatti e sempre identici che sono vecchie lagune ora interrate. Niente di meno fotografabile di questo paesaggio. (Ibid.: 131)

L'estraneità dello spazio si traduce nella patologizzazione dello smarrimento nell'ordinarietà delle piccole nevrosi quotidiane. È in verità proprio l'ipertrofia dei segni a generare smarrimento. Se osserviamo con attenzione le "trame" di questi racconti, da *Narratori* a *Cinema naturale*, notiamo che prima o poi i personaggi si trovano di fronte ad un *vacillamento* (esemplare, ancora una volta, quello di Baratto), che è come il rivelarsi improvviso di un'estraneità nelle cose intorno, qualcosa che crea una sospensione nel tempo; spesso il movente tramite cui si svela l'estraneità del mondo è puramente percettivo, un'illusione ottica, la vertigine di un inganno prospettico:

lì c'è un casone grigio abbandonato [...] *Lo spigolo sinistro del casone ha un'aria strana*, perché dietro si apre una piccola scarpata [...] che *vista dalla strada* in controluce sembra un vuoto cosmico.

Passando di lì, Baratto s'è fermato ad osservare quello spigolo.

Chiude un occhio per *osservarlo* meglio. [...] resta così in bilico a *vacillare* con aria meditativa e un occhio chiuso. (Celati 1987, 14-5)

Era una domenica mattina e *mi sono accorto* che non c'era più niente da fare [...] Appena a casa ho incominciato a stendere questo memoriale chiedendomi cosa mai può essere accaduto. (Ibid.: 99-100)

All'altezza del bar dove Menini andava ogni giorno, *la visuale* si apre verso la prospettiva d'un lungo stradone [...] il dipintore d'insegne *vedeva* là in fondo una bianca nebbia su un dosso, dove un imponente cedro del Libano domina il traffico [...] Una volta Menini aveva camminato fino a quel dosso, perché il grande cedro del Libano gli aveva fatto pensare a Dio; e lì gli era venuto in mente un *pensiero*. (Ibid.: 42)

Una volta il grande Bugli [...] uscendo nell'alba *ha udito* i propri passi risuonare nel vuoto. Allora gli sono venuti *strani pensieri*. (Celati 2001, 25)

Tutto andava bene, era una bella giornata, ma a un tratto *lei si è accorta* che il suo tempo s'era fermato, non passava più neanche un secondo, anche l'acqua del fiume era immobile. (Ibid.: 92)

In questi luoghi, e in molti altri qui non riportati, c'è la percezione di un'alterazione – o un'alterazione nella percezione? – che innesca nei personaggi una sospensione, insieme momento epifanico e svelamento di un'inquietudine, come uno spasmo nella segnicità, che sembra rimandare sempre inspiegabilmente ad un'alterità che starebbe dietro, un significato altro:

Un'ora dopo passeggiava per una strada piena di vetrine, e si accorgeva che anche le parole della pubblicità, sui muri, nei cartelloni, nei negozi, le facevano sempre richieste d'attenzione. Sembrava che tutte *ammicassero* [...] Erano lì soltanto per dire: 'Tu mi capisci, eh?'. A questo punto s'è resa conto che i passanti si votavano a guardarla, perché lei *stava parlando da sola* ad alta voce. (Celati 1987, 86-7)

In tutti i passi qui citati, i personaggi hanno un *pensiero* o *si rendono conto* di qualcosa, come di un fondo perturbante delle cose, e questo spesso segna l'inizio o, quando è già in atto, l'inasprimento della manifestazione di comportamenti nevrotici. L'inquinamento segnico fa ammiccare le cose, come se tutte le apparenze, così come le conosciamo e *interpretiamo*, non facessero che rimandare ad altro, *stessero per* qualcos'altro o fossero solo il rovescio di qualcosa. Nei *Postulati di linguistica* deleuze-guattariani leggiamo: "Il regime significante del segno ha una formula assai semplice: il segno rinvia al segno e rinvia soltanto al segno, all'infinito [...] Il paranoico partecipa a questa impotenza del segno deterritorializzato che lo assale da ogni lato" (Deleuze e Guattari 2017, 176-7).

È significativo che questo baluginio o mormorio delle cose non riguardi nulla in particolare ma indistintamente ogni tipo di presenza, non importa se naturale antropica o linguistica.

Prima di uscire certi giorni faceva un discorso alle cose, soprattutto alle piastrelle del pavimento in cucina, che sembrava fossero lì solo per confermare un'idea che lui aveva di se stesso. Diceva alle piastrelle: "io non sono il vostro padrone [...] Ed è inutile che vi presentiate *scodinzolando* ogni mattina come oggetti familiari". (Celati 1985, 66-7)

La familiarità con un mondo antropomorfizzato, ogni angolo del quale proietta specularmente su di noi le nostre immagini e i nostri significati, presenta piccole

sacche che rivelano l'estraneità della presenza, anomala perché irriducibile, che si trova dietro la veste di segni tramite cui interagiamo con essa. Queste soggettività destrutturate sono forse il risultato di un'interazione mutila col mondo, che sembra aver sostituito al mondo le sue rappresentazioni, lasciandoci con un pugno di significati e immagini irrelati. E dunque, parole, oggetti, persone, tutto indistintamente *ammicca* alla giovane donna già ricordata di *I lettori di libri sono sempre più falsi*, il racconto dove più di tutti il rapporto con la segnicità si fa manifestamente nevrotico. Tutto diventa linguaggio per coprire l'insopportabile visione del "muto apparire contro cui le parole si agitavano" (Celati 1987, 87).

Per questo, ci sembra, l'astensione di Baratto investe qualunque forma di rappresentazione in senso lato (rinuncia al linguaggio, all'abito, alle soglie dello spazio, con il rifiuto di chiudere le porte), una inibizione semiotica o pratica igienica, con la quale nega a stesso di farsi latore di segni e di rappresentazioni che antropomorfizzano lo spazio e ne privatizzano l'esperienza.

Uno sconcerto affine è presente nella vicenda dispersiva e inquietante dei *Bambini pendolari*, che iniziano la loro ricerca di un adulto interessante mossi dalla "malinconia" che causano loro tutti quelli che incontrano:

Gli automobilisti che suonano il claxon per far vedere che loro hanno fretta; [...] quelli nei bar che discutono di cose che non interessano a nessuno, solo per far vedere come sanno parlare; quelli che ridono quando non c'è niente da ridere, solo per far vedere che hanno capito tutto; quelli dei negozi che guardano da un'altra parte, per far vedere che loro non hanno tempo; le donne che guardano da un'altra parte per far vedere che si lasciano ammirare, ecc. (Celati 1985, 22)

Dietro l'apparato di segni e intenzioni, il volto delle cose è *muto apparire*, superficie sostanziale del mondo che non può *essere per noi se non apparenza*. Questo sembra essere dunque il senso ultimo del *Leitmotiv* celatiano, che tiene unite in qualità di tema le *Quattro novelle* ma che si dirama in verità attraverso tutte le raccolte – altro tassello del panorama metaforico di questo scrittore. Il mondo viene riscattato dall'aporia moderna di una verità nascosta dietro di esso.

E dunque le nebbie, i miraggi desertici, i paesaggi di cui sono piene le pagine di Celati rivelano la loro consustanzialità: tutto è soltanto apparenza, la quale è la realtà ultima delle cose per noi, la parte convessa di una maschera dietro la quale c'è il concavo nulla – o al massimo un mistero inattingibile. L'apparenza, cioè, non diviene mai *apparizione* (e Menini muore prima di poter rivelare cosa è riuscito a cogliere nella presenza di una casa sulla strada provinciale).

Quindi il movimento ossessivo con cui ci si getta nei deserti semantici lascia intuire la ricerca d'una riconciliazione con la muta apparenza delle cose, giacché è in essa “che sta il giusto senso della realtà, che è solo apparenza. In questo modo la follia come cedimento ai fantasmi delle apparenze diviene la cognizione profonda della finzione e della morte” (Celati 1986, 132). Così è possibile alla fine riscoprire che il vero volto del mondo è la sua maschera e solo allora si riesce a fruire della realtà, che è poi non diversa dalla sua *messinscena*:

entrambi pensano che la *commedia delle apparenze* continua sempre là fuori [...] Grazie a tanta gente che pensa le stesse cose, la frase ‘È l'alba’ vuol proprio dire che è l'alba con tutte le sue apparenze. E grazie a Baratto che guarendo comincia ad avere solo pensieri di altri, adesso anche al dottore appare *vera tutta questa messinscena* dell'alba. (Celati 1987, 32)

5. *Sull'orlo del deserto: il cerimoniale della vita*

Di fronte alla datità sempre assunta dell'identità, il deserto, in quanto assenza di segno, rivela il potenziale inumano e astorico del mondo. Deserto è un richiamo insensato, un canto del gallo; qui soltanto si ritrova la visione, come nel silenzio, la parola. Il rapporto tra parola e silenzio, luogo e deserto, è una tensione che va ridiscussa e rinegoziata sempre, mai assunta come dato, e ritorna continuamente nelle narrazioni.

Quando miseria e immaginazione, deserto e pienezza, parole e silenzio, vengono forzatamente separati [...] allora inizia la devastazione senza ripari, nei terreni, nell'aria, nelle acque e nella mente. La miseria incosciente comincia a prendere se stessa per ricchezza: e comincia a *sostituire l'immaginazione con surrogati rappresentativi*, in cui il deserto e il vuoto sono negati. (Celati 1989, 92)

C'è bisogno, appunto, che la miseria si faccia *cosciente* di sé; c'è ancora una volta, in un senso qui programmatico come nei racconti è discreto, un gesto con cui si indica una via, una possibilità che talvolta fiorisce proprio laddove si oltrepassa la soglia, spingendosi fino alla fine del proprio smarrimento, come Baratto esemplarmente fa: nel pieno deserto, cioè; il quale “diventa sempre più il cammino da riprendere, la via da ritrovare, il silenzio da attraversare per poter ancora parlare con gli altri” (Ibid.: 15). L'immaginazione è il modo, parallelo e alternativo alla rappresentazione, di familiarizzare lo spazio.

Pensiamo al caso della donna che in *Meteorite dal cielo* si rinchiude in casa e non sa più uscirne. L'evento che viene a scombussolare la morbosa immobilità della sua vita è la caduta di un meteorite. La donna in piena crisi della presenza è attratta da qualcosa fuori, qualcosa di massimamente esterno, altro, il meteorite, che porta con sé il potenziale nullificatore dei deserti cosmici e post-umani. Ma soprattutto, ed è quello che più conta, il meteorite è accolto come la realizzazione delle "profezie" (Celati 1985, 72) che lo psichiatra le aveva fatto. Innanzitutto, notiamo il valore della scelta lessicale: profezia (e non previsione), parola che suscita un immaginario tutt'altro che clinico e scientifico. Questo tipo di parola, non quella astraente della clinica, ma la parola che sa scomodare il mistero, la *parola magica*, è in grado di dare alle cose un volto più umano. La profezia è la parola che *crea* destino, esattamente come in Edipo (e mantenendone tutta l'ambivalenza). Sembrerebbe suggerire, tutto ciò, che quello che conta nel mondo non magico, dove l'individuo è solo nel suo sforzo solipsistico di fronteggiare l'incombente, ciò che può riscattare la presenza è la proiezione immaginativa e la tensione interindividuale sottostante, il *magismo della parola*, con cui si può recuperare alla natura un'intenzionalità umana, ricollocando in un sistema di simpatie persino l'irrelativo, l'inumano fino a trasformarlo in evento significativo. Ci sembra illuminante ancora una volta l'analogia con un caso riportato da De Martino, di fissazione dell'identità attraverso l'istituto magico dell'*alter ego*:

di fronte all'apparizione inaspettata e terrorizzante della meteora, la fragile Uvavnuk rischia di perdere il suo esserci: e tuttavia, nell'atto in cui la meteora è apparsa come uno spirito che è entrato in lei, il riscatto è reso possibile [...] un contenuto che rischiava di isolarsi [...] si tramuta in uno spirito adiutore. (De Martino 1973, 104-5)

Nel racconto, la donna alla fine guarisce agli occhi del mondo (forse l'unico senso in cui è ammessa l'idea della guarigione), guarisce cioè accettando il fondo schizomorfo di quello che si chiama identità, la sua dissociazione intima:

andando in giro nei suoi vestiti nuovi si sentiva proprio come se fosse un'altra donna, che era lei e nello stesso tempo non era lei [...] Lei guardava l'altra donna da fuori, osservandola parlare, salutare, entrare nei negozi [...] E a poco a poco ha capito che l'altra donna giudicava tutti e diceva solo cose sentite dire dagli altri, ma le diceva come se le avesse pensate lei, [...] faceva e diceva tutto esattamente come l'altra gente. (Celati 1985, 74-5)

Tutti i personaggi che riescono in qualche modo a riscattarsi dalla negatività si scoprono ad un tratto parte della “commedia delle apparenze”. C’è l’idea della vita come di un affaccendamento cerimonioso che tiene tutti impegnati con le sue pratiche codificate, idea con quale è possibile perfino venire a patti, riconciliarsi:

era ormai un uomo maturo che quel giorno s’era pettinato, rasato, s’era messo una bella cravatta rossa, e gli era anche venuto in mente di sapere cos’è la vita: *una trama di rapporti cerimoniali per tenere insieme qualcosa di inconsistente*. Alcuni mesi dopo [...] ha finalmente accettato la sua situazione e non gli è più successo di piangere [...] gli è anche riuscito di scrivere la storia del suo apprendistato, cioè questa. (Ibid.: 36-7)

Recuperare la propria agentività, riscattarsi dalla sottrazione vuol dire rigettare il monadismo e prendere parte, con riaggiustamenti e compromessi, al *cerimoniale*; ed è forse questo l’unico senso in cui può esistere guarigione – come all’opposto c’è il senso della sofferenza mentale. La parola magica, socializzata, ha in sé un potenziale di redenzione e insieme salva un margine di mistero; non per questo, però, smette di essere ambivalente: crea destino, o forse inganno.

5. ‘L’appaesamento’ nella propria vita

Nell’ultima narrativa celatiana l’istanza immaginativa si fa più disinvolta. Si tratta di una narrativa che porta con sé delle novità – oppure recupera qualcosa delle sue origini – rispetto al panorama fin qui analizzato delle novelle; “libro vecchio e insieme nuovo”, (Belpoliti 2008, 222). Per questo l’abbiamo espunta dalla trattazione in sincronia che riguardava le precedenti novelle, e le dedichiamo una sezione a parte, come all’esito cui giunge la scrittura erratica di Celati. Le raccolte che seguono *Cinema naturale* sono i due volumi di *Costumi degli italiani* (2008) e *Selve d’amore* (2013). Sono tutte storie, queste, che hanno origine da uno spazio perimetrato, quello interno alle mura di una città italiana di provincia di qualche decennio fa, città che insieme raccoglie e contiene tutte queste vicende, le quali si intrecciano fittamente le une dentro le altre. Un punto di partenza vale l’altro, si inizia seguendo la storia di un individuo, uno a scelta tra i molti Pulci o Zoffi o Malaguti che fanno parte di questo microcosmo, compagni di liceo di un narratore non meglio precisato – salvo scoprire, con una *pointe* quasi casuale, che va sotto il nome di Celati – e si fini-

sce naturalmente dentro la storia di qualcun altro, e poi dentro una storia più grande, collettiva, quella dei nuclei via via familiari, generazionali, cittadini, che non smettono di intrecciarsi gli uni con gli altri e proliferare, come in un *romance* di provincia.

Rispetto al primo tempo delle raccolte di novelle, questa corallità di anime è collocata nel contesto d'una immediatezza, d'una consuetudine con i luoghi che risulta evidente a chi ha fatto pratica con lo straniamento dei luoghi della disaffezione. L'attitudine verso gli spazi esterni è più naturale, per quanto non idillica; ma c'è un senso di matericità rassicurante dei luoghi che si traduce spesso in *sentimento*; perfino le pene e le smanie dei personaggi sono in qualche modo *naturali*: sono pene d'amore e di gelosia, di riscatto e fallimento. Siamo in una capsula isolata spazio-temporalmente dai paesaggi dove incombe il diluvio ultimo. Questi racconti sono in effetti anche un piccolo quadro d'epoca, di un'Italia passata, quella degli anni Cinquanta, con tutto il suo portato di trascendenza etica, che proietta la sua emancipazione nella propria discendenza, che deve "assicurare il futuro" e insegue il benessere come una promessa da riscattare; così anche si spiega il titolo "leopardiano" (Ibid.) di *Costumi degli italiani*. Sono dietro le spalle ormai le psicologie schizomorfe della prima narrativa celatiana, ma anche le nevrosi delle prime raccolte di novelle; in questi racconti sono le fissazioni e le monomanie (per lo più d'amore) di "strambi e lunatici" a determinare il movimento ariostesco delle trame. Mauri ne mette in luce due istanze: "la seduzione è appannaggio delle madri, più o meno giovani e delle giovani spose [...] Sono loro a reggere le sorti delle famiglie, ad esercitare un matriarcato di fatto, mentre gli uomini appaiono come dei solitari votati alla loro missione" (Mari 2008, 228).

Possiamo aggiungere che si tratta di due spinte di senso geograficamente opposto: l'una centripeta, quella che tiene uniti i nuclei umani del paese di provincia grazie all'azione delle figure mediatrici e contenitrici (le madri) e insieme li incammina sulla strada diritta del progresso, che indirizza verso il centro cittadino, con le sue istituzioni, i luoghi decisionali, le ville dei notabili dove portare il proprio caso e chiedere raccomandazioni; l'altra è la spinta dispersiva e centrifuga, ed è quella del bighellonaggio, delle *vite al pascolo*, dell'erranza amorosa oscura e insieme naturale; gli attori di queste deviazioni sono quasi sempre gli adolescenti, presi da noia, ronzii e smanie per l'amore appena intravisto, che conducono verso le mura della città, dove ci sono le prostitute, oppure fuori di essa, verso mete oscure, inseguendo *un'imgo* indefinita, la su-

perficie senza spessore su cui si proiettano tutte le istanze desideranti; imago che dunque, ariostescamente, scappa e tutti sfuggono a tutti in questa trama dispersiva di amori, che sono qui passione di natura, naturalmente mostruosi, “meccanismo genitale bisessuato” (Celati 2008g, 102), monomania nel senso che è mania dell’amore in sé; e infatti sono ricorrenti le metafore tratte dall’etologia animale per designare il desiderio erotico – ciò ricorda i personaggi ariosteschi, che Celati descrive come dei “monomaniaci, che ispirano una forma di divertita simpatia o di riconoscimento familiare” (Celati 2016, 54). I percorsi solipsistici si spostano lungo la linea centrifuga, che è la stessa delle avventure e degli incontri, il *romance* e il picaresco; è una dispersione però che è soltanto controparte dell’altra spinta, quella contenitiva, ed entrambe sembrano agire per mantenere in vita la dialettica sociale. Un equilibrio di fughe e ritorni.

Siamo di fronte ad una forma ancora diversa del narrare, attinta non prima di avere ridisceso tutti gli statuti che sostanziano e stratificano *le finzioni occidentali* e aver trovato un movente primario, lo spazio dell’immaginazione che è indistinguibile dalla memoria. Tutto, ora, è narrato in un regime di mediazione affettiva, che investe le persone e i luoghi del mondo chiuso della piccola provincia. Questi luoghi, allora, sono molto distanti dagli spazi della disaffezione, i deserti dello straniamento post-paesaggistico di cui è pieno *Verso la foce* e che si allargano in tutte le precedenti raccolte; una sutura avviene qui, *l’appaesamento* nella propria vita, che ricolloca il narratore in uno stato edenico di familiarità coi luoghi narrati; forse in virtù della mediazione mnemonica o forse del loro provenire da un mondo, ormai svanito, dove la rete di connessioni che dirama da ogni individuo è quella materica, cittadina, locale, e le topografie sono solo quelle percorribili coi propri piedi. Come se al *categorico* della rappresentazione, forma astratta e divisiva del pensiero, si sostituisse finalmente *l’aneddotico*, la dimensione storica, cioè umana, del mondo.

Bibliografia

- Barthes, Roland. 2002 (1970). *Elementi di semiologia*. Torino: Einaudi.
- Belpoliti, Marco e Mario Barenghi. 1998. *Ali Babà. Progetto di una rivista 1968-1972*. Milano: Marcos y Marcos.
- Belpoliti, Marco, e Marco Sironi (a cura di). 2008. *Riga 28. Gianni Celati*. Milano: Marcos y Marcos.
- Calvino, Italo. 2008. “Da Buster Keaton a Peter Handke”. In *Riga 28*, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, 175. Milano: Marcos y Marcos.
- Celati, Gianni. 1971. *Comiche*. Torino: Einaudi.
- Celati, Gianni. 1972. *Le avventure di Guizzardi*. Torino: Einaudi.
- Celati, Gianni. 1976. *La banda dei sospiri*. Torino: Einaudi.
- Celati, Gianni. 1978. *Lunario del paradiso*. Torino: Einaudi.
- Celati, Gianni. 1985. *Narratori delle pianure*. Milano: Feltrinelli.
- Celati, Gianni. 1986 (1975). *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*. Torino: Einaudi.
- Celati, Gianni. 1987. *Quattro novelle sulle apparenze*. Milano: Feltrinelli.
- Celati, Gianni. 1988 *Verso la foce*. Milano: Feltrinelli.
- Celati, Gianni. 2001. *Cinema naturale*. Milano: Feltrinelli.
- Celati, Gianni. 2006. *Vite di pascolanti*. Roma: Nottetempo.
- Celati, Gianni. 2008a. *Avventure in Africa*. Milano: Feltrinelli.
- Celati, Gianni. 2008b. “Memoria su certe letture”. In *Riga 28*, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, 38-44. Milano: Marcos y Marcos.
- Celati, Gianni. 2008c. “Il corpo comico nello spazio”. In *Riga 28*, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, 106-13. Milano: Marcos y Marcos.
- Celati, Gianni. 2008d. “Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo”. In *Riga 28*, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, 126-35. Milano: Marcos y Marcos.

- Celati, Gianni. 2008e. "Giacometti, la percezione e il dentro dello spazio". In *Riga* 28, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, 116-20. Milano: Marcos y Marcos.
- Celati, Gianni. 2008f. *I costumi degli italiani vol. 1: Un eroe moderno*. Macerata: Quodlibet Compagnia Extra.
- Celati, Gianni. 2008g. *I costumi degli italiani vol. 2: Il benessere arriva in casa Pucci*. Macerata: Quodlibet Compagnia Extra.
- Celati, Gianni. 2008h. "Il narrare come attività pratica". In *Riga* 28, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi. Milano: Marcos y Marcos.
- Celati, Gianni. 2013. *Selve d'amore*. Macerata: Quodlibet Compagnia Extra.
- Celati, Gianni. 2016. *Studi d'affezione per amici e altri*. Macerata: Quodlibet Compagnia Extra.
- Celati, Gianni. 2019. *Narrative in fuga*, a cura di Jean Talon. Macerata: Quodlibet, Compagnia Extra.
- Chierici, Anna Maria. 2011. *La scrittura terapeutica. Saggio su Gianni Celati*. Bologna: Archetipolibri.
- Cottafavi, Beppe e Maurizio Magri (a cura di). 1987. *Narratoti dell'invisibile. Simposio in onore di Italo Calvino*, Palazzo Ducale, 21-23 febbraio 1986. Modena: Mucchi.
- De Martino, Ernesto. 1973. *Il mondo magico*. Torino: Boringhieri.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. 2017. *Millepiani*, a cura di Paolo Vignola. Napoli-Salerno: Ortothes.
- Griaule, Marcel. 2008². *Dio d'acqua. Incontri con Ogotemmel*, a cura di Barbara Fiore. Torino: Bollati Boringhieri.
- Guglielmi, Guido. 1998. *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*. Einaudi: Torino.
- Iacoli, Giulio. 2002. *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*. Reggio Emilia: Diabasis.
- Luperini, Romano. 2006. "Il trauma e il caso. Appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia". In *L'autocoscienza del moderno*, 163-76. Napoli: Li-guori Editore.

Manganelli, Giorgio. 2008. “Frammenti del mondo fra incubi e ilarità”. In *Riga* 28, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, 188-9. Milano: Marcos y Marcos.

Mauri, Paolo. 2008. “Celati, un mondo di strambi e di lunatici”. In *Riga* 28, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, 228-30. Milano: Marcos y Marcos.

Melville, Herman. 2013. *Bartleby lo scrivano*. Tradotto da Gianni Celati. Milano: Sellerio.

Rizzante, Massimo. 2008. “Camminare nell’aperto incanto del sentito dire”. In *Riga* 28, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, 304-9. Milano: Marcos y Marcos.

Scabia, Giuliano. 2008. “Un narratore delle pianure”. In *Riga* 28, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, 79-80. Milano: Marcos y Marcos.

Sercambi, Giovanni. 1974. *Il Novelliere*, a cura di Luciano Rossi. Roma: Salerno Editrice.

Sironi, Marco. 2004. *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*. Reggio Emilia: Diabasis.

Šklovskij, Viktor. 1968. “La struttura della novella e del romanzo”. In *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov e Gian Luigi Bravo, 205-229. Traduzioni di Gian Luigi Bravo, Cesare De Michelis, Remo Faccani, Paolo Fossati, Renzo Oliva, Carlo Riccio e Vittorio Strada. Torino: Einaudi.

Walser, Robert. 1917. *Der Spaziergang (La passeggiata)*. Frauenfeld: Huber & Co.

Elisabetta Rea è dottoranda presso l’Università dell’Aquila. Dopo la laurea in Lettere moderne presso l’Università di Napoli Federico II, consegue il titolo magistrale in Italianistica, culture letterarie europee e scienze linguistiche all’Università di Bologna. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla letteratura delle donne, l’ecologia letteraria e la novellistica.