

RIVISTA DI STUDI ITALIANI

Anno XXIII, n.1

Giugno 2005

RIVISTA DI STUDI ITALIANI

RSI è una rivista internazionale (*peer reviewed*) ed esce due volte l'anno, a giugno e a dicembre. La collaborazione alla rivista è libera. Il Comitato scientifico si riserva a suo insindacabile giudizio la pubblicazione degli articoli inviati. Ogni autore assume piena responsabilità per il contenuto del suo scritto. La riproduzione dei testi è riservata. **I libri per recensione vanno inviati al seguente indirizzo:** Prof. Anthony Verna, Via Collebudino 28, 06030 Valtopina (PERUGIA), Italia.

DIRETTORE: Anthony Verna

CONDIRETTORI: Carmine Di Michele, Fernando Di Mieri, Luca Somigli

DIREZIONE/REDAZIONE/AMMINISTRAZIONE: Prof. Anthony Verna, Via Collebudino 28, 06030 Valtopina PG, Italia; Tel./Fax.: (+) (39) 0742 74220 ; e-mail: averna@bcsnet.it

COMITATO REDAZIONALE: Robin Healey, Rachele Longo Lavorato, Rosanna Marsico

COMITATO SCIENTIFICO: Alfredo Bonadeo (University of California at Santa Barbara), Rocco Capozzi (University of Toronto), James T. Chiampi (University of California, Irvine), Marcel Danesi (University of Toronto), María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universidad de Barcelona), Vittoriano Esposito (Centro di Ricerche Letterarie V. De Bartholomaeis, Avezzano), Emilio Giordano (Università di Salerno), Elvio Guagnini (Università di Trieste), Hwa Yol Jung (Moravian College), Alfredo Luzi (Università di Macerata), Gaetana Marrone Puglia (Princeton University), Sebastiano Martelli (Università di Salerno), Francisco José Martín (Università di Siena), Angelo Mazzocco (Mount Holyoke College), Robert C. Melzi (Widener University), Rocco Mario Morano (University of Toronto), Mark Musa (Indiana University at Bloomington), Antonino Musumeci (University of Illinois at Urbana-Champaign), Desmond J. O'Connor (The Flinders University of South Australia), Gaetano Rando (Wollongong University), Tonia C. Riviello (Santa Clara University), Paolo Valesio (Yale University), Beno Weiss (The Pennsylvania State University at University Park), Donald P. Verene (Emory University), Andrew Wilkin (University of Strathclyde)

ABBONAMENTO ANNUO:

Individuale *US\$45.00 (Euro 30.00);*

Istituzionale *US\$55.00 (Euro 35.00);*

1 fascicolo *US\$30.00 (Euro 20.00).*

Per le modalità di pagamento si veda la sezione “**ABBONAMENTI**” nel sito www.rivistadistudiitaliani.it

La corrispondenza ordinaria va inviata a: **Anthony Verna, Via Collebudino 28, 06030 Valtopina (Perugia), Italia.**

Per formattare i file da inviare si consiglia di utilizzare **Microsoft Windows XP** o sistema compatibile; e-mail: averna@bcsnet.it

Tutti i diritti riservati.

© 1983 *Rivista di Studi Italiani*

ISSN 1916-5412 *Rivista di Studi Italiani (online)*

<http://www.rivistadistudiitaliani.it>

IL CAMMINATORE NELLE PIANURE.
IL DIARIO DI STRADA DI GIANNI CELATI

MASSIMO SCHILIRÒ
Università di Catania

Abstract:

La produzione narrativa di Gianni Celati, negli anni ottanta, concede largo posto al tema del viaggiare a piedi. Camminare è un'arte, la cui cifra è la lentezza, in cui un soggetto solitario muove all'esplorazione degli interstizi della modernità; al ritmo del passo si conforma l'andamento narrativo, secondo l'archetipo del viaggio-racconto ordinato intorno a una sequenza di incontri. Il suo valore antropologico sta nel rapporto tra andare e nominazione delle cose e nella ricerca identitaria che esperisce la continuità dell'io-corpo nella variabilità del mondo. L'immersione nel paesaggio attiva una percezione polisensoriale (olfatto, vista, udito), ma la perdita di intelligibilità del mondo induce smarrimento percettivo. L'attraversamento delle pianure è così connotato in Celati diarista (*Verso la foce*) e narratore (*Narratori delle pianure*) dal disorientamento, come effetto dell'entropia e sentimento delle eterotopie. La strada e il fiume diventano metafore del vagabondaggio e forma letteraria (racconto-viaggio, *journal de route*).

Parole chiave:

Racconto, diario, strada, paesaggio, percezione, postmoderno.

Camminare

Il passo deve essere uguale, niente moti bruschi ma un esatto calcolo dello sforzo e delle distanze. Non servono orologi né bussole e sestanti: il corpo misura lo spazio. Camminare è un'arte dell'essenziale. Un'arte quasi astratta nella regolarità del ritmo, ogni passo una battuta musicale: uno-due, uno-due (tanto da far pensare una volta a Chatwin che la musica viene dal camminare, se *mélōs* in greco vale insieme 'arto' e 'melodia'¹). Ma camminare è un'arte sempre duttile, nell'adeguare la regolarità alla conformazione del suolo. Questo movimento assecondante, condotto senza sforzo ed attenzione, per cui non sembra di attraversare uno spazio ma di esserci dentro, sembra a Gianni Celati che dia "l'idea di navigare con la corrente"². La strada si naviga come un fiume. Il lettore del

diario di strada segua questo movimento con uno sguardo laterale, senza pretendere di vederne la direzione. L'assenza di un *telos*, di tensione, consente l'immersione nel mondo di fuori. Quello del camminatore è quindi un conoscere non secondo attese, ma nella disponibilità della percezione libera. Il vero cammino è più quello del *flâneur* che quello di chi persegue una meta. Così sono i personaggi, e i narratori, di Celati. Così Celati stesso quando si mette in marcia, e ha addirittura poco tempo per riempire i taccuini di parole che rendano l'esperienza dell'attraversamento. Mediante quei segni resi malfermi dall'andare però cerca di chiarirsi la forma simbolica che il camminare reca nel paesaggio. La forma che consente di abitare il mondo. In quei segni la cadenza del cammino diviene il ritmo di un racconto. È come narrare con il corpo. Nello scatto che fa da copertina a *Narratori delle pianure*, Luigi Ghirri ha ripreso proprio l'idea di un corpo secante lo spazio: la diagonale della strada, con il punto di fuga che l'elaborazione grafica della copertina rende fortemente decentrato rispetto allo sguardo dello spettatore e alla direttrice del passo della figura, suggerisce un camminare senza meta; la figura di spalle lascia congetturare il raccoglimento delle mani su un taccuino; al centro sta il corpo umano, la sua verticalità opposta all'orizzontalità delle pianure e soprattutto il suo possedere un avanti (il volto, lo sguardo, nascosti allo spettatore) e un dietro (visibile, che invita lo spettatore a seguire la figura, a entrare con essa nello spazio)³.

In Celati, l'attitudine di questo corpo narrante è l'indugio senza aspettativa. Quando Celati parla dei paesaggi visti nell'*Avventura* di Antonioni⁴, ci si rammenta di certi suoi paesaggi scritti: "L'isola nuda, quei personaggi vaganti o immobili, il cielo basso, la visione grigia e siderale, aprono il regno dell'indeterminato (come ogni deserto), in cui le pretese della cultura cominciano a sfaldarsi. Le vedute dell'isola non sono mai descrizioni compiute, ma piuttosto soste nel paesaggio, indugi che producono dei tempi morti". Quello che Antonioni mira è il "presente ineluttabile, il vero tempo dell'attesa", "tempo che non può essere ingannato". Questa indagine sul presente come tempo dell'attesa ma senza aspettative, tempo aperto, disponibile, vuole essere una critica delle ideologie, che si proiettano sul futuro, che pensano il tempo sempre da un'altra epoca. Ma è soprattutto l'apertura di uno spazio dell'osservazione (che, dice Celati altrove, è il contrario dell'ideologia): "Con questo tipo di comprensione aperto da Antonioni, tutti i luoghi divengono osservabili, non c'è più differenza tra luoghi belli e brutti. Sono tutti possibili luoghi dove indugiare, e l'indugio è la figura del nostro abitare la terra, nel regno dell'indeterminato". Tutti i luoghi cioè (noi lettori di Celati pensiamo a una strada provinciale, un argine, un parcheggio, un litorale), possono essere lo spazio in cui l'uomo si dispone ad accogliere una vera e propria rivelazione, perché "ciò che l'attesa aspetta è lo svelarsi del tempo".

La situazione del viaggio è senz'altro consentanea a tale palesamento. Il viaggio già per sua natura produce distorsioni temporali. Almeno in questo senso: c'è un bersaglio che si allarga man mano che si procede (il futuro), un punto di fuga nel quale le cose si rimpiccioliscono progressivamente (il passato), e poi c'è ciò che sta passando (il presente). L'idea è che queste distorsioni siano rivelatrici. Leggendo Celati ci accorgiamo che la modalità del viaggio può determinare sia la rivelazione del tempo che quella del luogo. Le percezioni spazio-temporali vengono alterate, le *durate* interiori modificano la *mappa* dello spazio. Perciò qualora il viaggiatore sia incline all'indugio, se usa interrompere la continuità del movimento, le sistoli e le diastoli del tempo si sospendono in un'ipertrofia del presente. Però avviene anche, se il viaggiatore, diciamo, non guarda attraverso un finestrino ma cammina, che lo *spazio* indefinito in cui avviene il flusso delle cose, di cui facciamo esperienza automatica, si concretizzi in un *luogo*. Questo consente il viaggiare a piedi: di trovare un luogo e di aspettarvi il tempo.

Anthony Giddens fa del *flâneur* il simbolo della società contemporanea. Esprime lo smarrimento contemporaneo, ma anche il desiderio di stabilire altre relazioni con i luoghi⁵. La metropoli attuale, perennemente in trasformazione, liquida, può essere validamente interpretata solo da un soggetto parimenti mobile. Il *flâneur*, più che i centri del consumo (una volta i *passages*, ora i *malls*), ispezionerà soprattutto i luoghi vuoti di quella configurazione iperestesa che è oggi la città. Più che dei *flâneurs* oggi parleremo allora, con Giampaolo Nuvolati, degli *stalkers*: “Gli *stalkers* – letteralmente, individui che incedono furtivamente – sembrano corrispondere all'immagine del *flâneur* esploratore di interstizi”⁶. Il *flâneur* (o *stalker*) contemporaneo frequenta luoghi interstiziali: “cimiteri, chiese, biblioteche, giardini pubblici, aree dismesse e abbandonate, cioè luoghi del ricordo, del silenzio, dell'erranza e della meditazione”. Frequenta anche i “luoghi dell'attesa e del passaggio: sale d'aspetto, parcheggi, stazioni ferroviarie”. Si tratta di una figura che nei luoghi di passaggio non fa altro che interrogare la propria stessa natura: “La provvisorietà delle situazioni di transito, il *qui* e insieme l'*altrove* di questi luoghi, origini e destinazioni di viaggi, permettono all'individuo contemporaneo, e al *flâneur* in particolare, di assaporare uno stato di leggerezza, di vivere una sospensione suscettibile di mille sviluppi, in mille direzioni. Ma gli impongono anche di riflettere sulla fragile identità della persona, sulle sue fuggevoli vicende, sull'evanescenza delle sue relazioni”⁷. Attesa, disponibilità, abbiamo visto; ora anche ricerca identitaria. In Lévi-Strauss il viaggiatore moderno che voglia, come Ywain, partire alla ricerca di un'identità, anziché la foresta entro la quale affrontare prove e guadagnare l'autodeterminazione, incontrerà un mondo contaminato dalla modernità, desacralizzato. In questo spazio anche i personaggi celatiani (e Celati diarista di strada) cercano in qualche modo la propria identificazione.

Non c'è testo di Celati che ci mostri questa ricerca meglio di *Verso la foce*. Il transito lento del viaggio (reiterato) dell'autore-narratore lungo il Po fino all'Adriatico consente che lo spazio attraversato non sia più semplicemente un intervallo tra la partenza (fuori dalla narrazione) e l'arrivo, tra il passato dell'origine e il futuro della destinazione. In questa modalità il transito non oppone limiti alla percezione: la visione del mondo non è limitata a istanti separati per via della mobilità accelerata, come avviene in genere nella letteratura *on the road*. Il camminare di questo testo è però cosa diversa della *flânerie* urbana: del *flâneur* a spasso con la tartaruga nello stereotipo ottocentesco. Il *flâneur* è uscito nell'"aperto"⁸.

Intanto, noterò che una *flânerie* urbana c'è anche in Celati: si veda il paesaggio di palazzoni immersi nella nebbia, alternati a campagna, di *Bambini pendolari che si sono perduti*. È il nuovo paesaggio delle periferie, dove una campagna urbanizzata, de-ruralizzata, si alterna a una città senza comunità, de-politicizzata. A percorrerlo, lo smarrimento è totale: coinvolge la percezione elementare del proprio corpo. Vedremo ancora Celati, in *Avventure in Africa*, aggirarsi per le periferie caotiche di Bamako. La campagna può sembrare più conservativa, ma il paesaggio attraversato dal Celati diarista di *Verso la foce* non è più d'altronde in genere paesaggio rurale. La Padania agroindustriale, con le sue polluzioni e le sue isole di silente anonimato residenziale, estende la città su una scala super-regionale. Tutto è periferia senza separazione con la campagna. La vera e propria percezione del confine città/campagna non è più, come una volta, determinata dall'apparizione dell'orizzonte libero e dall'emergenza dei campanili che servivano a orientarsi, ma da un mutamento nella qualità della guida dell'automobile. L'urbanizzazione della campagna dissemina non solo villette a schiera (residuo dell'insediamento nella natura che pure un tempo esisteva), ma anche architetture eminentemente urbane come scuole e negozi. Si è compiuto un ribaltamento. Non solo la città non è più esperibile come una *wilderness*, come si poteva nelle città vecchie dell'Ottocento, di cui era possibile la comparazione a "una foresta perché era un'aggregazione organica formata dai gesti indipendenti di molte creature, più che il risultato del piano generale di un singolo individuo; la città vecchia non era stata progettata, era cresciuta"⁹. Nemmeno nella campagna è oggi possibile rinvenire la natura. Anche il camminare nel paesaggio, come quello del *flâneur* nella città, secondo Giampaolo Nuvolati consente perciò di accostarsi alle "tre principali metafore" della sociologia della contemporaneità: "la transattività, il ritmo, l'impronta storica. Cioè la mobilità spaziale delle popolazioni, la frammentazione temporale, la memoria e il tessuto simbolico emergente"¹⁰. Ovvero: spazio tempo memoria, i temi del diario di strada celatiano. Temi che il *flâneur* e il camminatore scompongono con il loro ozio, con le modalità conoscitive dell'improvvisazione e della casualità. Ozio e pazienza

dimostrano di avere così grande portata ermeneutica: chi cammina desidera unirsi al mondo e insieme rimanere altro.

Nella rapida sintesi (due paginette) che Celati premette come *Notizia* al proprio diario di strada, si veda tutto questo: il senso di estraneità nelle pianure della Padania (inquinamento, abbandono, logica del profitto, edilizia per “domiciliati intercambiabili, senza patria né destinazione”); l’evidente primato del *transito*; il riconoscimento all’osservazione della funzione di renderci “meno apatici (più pazzi o più savi, più allegri o più disperati)”; l’assimilazione delle campagne contemporanee alla condizione di solitudine della metropoli; il viaggio quindi come “attraversamento d’una specie di deserto di solitudine”, che è poi la vita quotidiana¹¹.

Chi cammina è solo. Anche quando interagisce con altri soggetti umani, il *flâneur* è solo. Così il *promeneur solitaire*. Le loro interazioni hanno in genere un valore strumentale, servono a penetrare lo spirito del luogo. Questa condizione comporta che il *flâneur* e il camminatore siano al tempo stesso imperturbabili e partecipi, contraddittoriamente, dell’ambiente che attraversano. Ci sono rari casi di *flânerie* in coppia: sarebbe il caso di Celati e dell’amico fotografo Luigi Ghirri che lo accompagna (o del cineasta Jean Talon in Africa, e altri ancora), ma più spesso vediamo Celati allontanarsi e scrivere da solo ai margini di una strada. La disponibilità, l’attesa, sono possibili solo nella condizione della solitudine, che è ricerca di libertà contro la necessità offuscante dei condizionamenti cognitivi. D’altronde per Augé, se il nonluogo non è un luogo (comunità, identità) dove sentirsi pienamente *chez soi*, l’etnologia dei nonluoghi è una etnologia (paradossale) della solitudine¹². La scrittura di Celati è indagine sui nonluoghi, quindi scrittura della solitudine, e però insieme anelito a trovare il luogo possibile dove sentirsi a casa.

Ascoltare

Il racconto-viaggio soprattutto acquisterà valore (direi antropologico) per la capacità che ha il camminare nel paesaggio di diventare ascolto delle cose. Ha bene indicato per primo Lino Gabellone, in un bellissimo racconto-saggio su Celati, che “quello che cammina” è in verità *quello che ascolta*. Come “quello che sta fermo” (lo scrittore nella stanza) il suo problema è quello delle parole, ma lui ne dissotterra le tracce, le trova “come depositi lasciati lì dal tempo nei luoghi dove erano nate, paesi, città, villaggi, rive di fiumi. Quelle parole, che non camminavano, erano in attesa dell’orecchio attento, del ritmo della vita, segnato dal passo e dal respiro”¹³. Quindi in qualche modo il camminare, l’andare al ritmo della vita, è un “umile” atto di attesa, di ascolto-nominazione delle cose. Le due opzioni, la scrittura dalla stanza e la scrittura *en plein air* sono pari: entrambe (vedremo) verificano lo

smarrimento, ma l'una si concentra sull'evanescenza dell'oggetto-mondo e l'altra sull'evanescenza del soggetto-osservatore. È chiaro dall'immagine finale dell'apologo di Gabellone, in cui si chiarisce che quello che sta fermo attende il mondo, ma anche quello che cammina in qualche modo pur muovendosi lo attende: perché non lo cerca, non ha direzione, si abbandona con il suo passo al "ritmo" delle cose. Nel diario di strada molte sono le pagine sulla scrittura come ricezione di un ritmo, di un tono, dal fuori. È il fuori che determina le parole che scriviamo, ma anche i sentimenti che proviamo ("l'intimità che portiamo con noi fa parte del paesaggio") e i pensieri che facciamo ("anche i pensieri sono fenomeni esterni in cui ci si imbatte"). Per questo è necessario "non fare resistenza al tempo che passa"¹⁴.

La disposizione all'ascolto origina da una crisi della parola. Celati avverte drammaticamente una perdita della capacità linguistica. Una irriducibile antinomia è nel rapporto lingua scritta/lingua delle cose, poiché la scrittura-letteratura è fondata sull'idea della resistenza al tempo, mentre le cose trascorrono nella fuga del tempo. La scrittura anonima e del taccuino (diario senza io) è pur sempre una prepotenza di questa idea della permanenza contro l'evanescenza del mondo. Però, c'è nell'idea stessa del *journal de route* una ricerca di adesione alle cose. C'è anzi un'eco del tempo in cui si poteva credere (dice Bruce Chatwin) che "l'uomo 'crea' il suo territorio dando un nome alle 'cose' che ci sono". Che nominazione vale creazione. Se è così, ogni lingua è legata al territorio dei suoi parlanti. Un aborigeno, trasportato fuori dal suo territorio e dalla flora/fauna che lo caratterizza, non sa dare il nome alle cose e si smarrisce. Muore di fame. Ne deriva che non esiste una lingua universale, ma che la lingua è legata al territorio. E toccare vale nominare: racconta Chatwin che, "quando una madre aborigena nota nel suo bambino i primi risvegli della parola, gli fa toccare le 'cose' di quella particolare regione: le foglie, i frutti, gli insetti e così via"¹⁵. Così il bambino impara la cosa e impara il nome; così prende possesso della sua terra. Per prendere possesso di un paesaggio, per abitarlo (acquisirlo all'uomo), lo scrittore-camminatore cerca di re-imparare le cose toccandole con i sensi, di nominare le percezioni che gli provengono dalle "apparenze" (dai fenomeni) che incontra nel percorso.

Per questo il personaggio di *Dagli aeroporti*¹⁶ ama i crepuscoli, in particolare l'alba. In essi la luce incerta e la persistenza delle stelle impediscono di avere esatta visione delle cose. Dopo, le cose gli sembreranno insopportabili perché del tutto conosciute, logorate dalla visione abituale, fermate nell'inutile scienza del protagonista (un naturalista) che sa che le sue ipotesi riescono a reggersi solo grazie a un inganno della lingua (faceva "quadrare tutto alla fine solo grazie alla precisione dei termini usati"). Ma ora, in quei momenti di sospensione, di disponibilità, è invece possibile conoscerle come nuove. Il personaggio sfugge il familiare e si sottrae alle sue

stesse maschere o identità. Cerca nelle sue camminate solitarie certi luoghi marginali:

Quasi fuggendo all'aria aperta lasciava dietro di sé quella casa che era diventata il suo ambiente, non fatto di muri e confini ma di immagini che aveva di se stesso, le quali creavano un alone attorno alle cose e l'apparenza d'una vita durevole; allora, il viottolo non asfaltato e poi un terreno aperto, i campi coltivati, un cimitero di campagna in abbandono, erano subito altri luoghi di immagini, la varietà del mondo davanti a cui aveva sempre voglia di prendere appunti.

Il suo taccuino (del personaggio, ma anche dell'autore) può fermarsi di fronte al più caotico dei prati, dove si mescolano natura e rifiuti (cultura non ancora ritornata a natura, forse mai più naturalizzabile):

E lì, in vista d'una autostrada che attraversava quelle terre piatte, ritrovava un terreno occupato da popolazioni di erbe infestanti, che si imponevano sempre alla sua attenzione dovunque le vedesse crescere: l'ortica, la romice, lo stoppione, il cardo selvatico, la paperella, il centonchio comune, l'erba cali che viene dalle steppe, in colonie separate assieme a cartoni da imballaggio, frammenti di mattoni, residuati metallici e altri rifiuti.

Di fronte a quella natura sempre vitale il sentimento è dolorosamente di alterità, come se l'uomo venisse rigettato nel suo tentativo di ripotenzamento della lingua attraverso un rinnovato contatto con l'esistente, della nominazione delle cose che rende abitabile lo spazio. Anche per questo la natura, pur invasa dall'umano, violata, rimane inabitabile, cioè refrattaria a "ricordi e nostalgie": "Quelle erbe secondo lui non si presentavano scodinzolando ai suoi occhi: stanziato nei terreni sconvolti di tutti i continenti, in luoghi dove il suolo e l'aria erano più acidi e tutte le altre cose 'oggetti' di qualcuno, gli davano sempre l'idea d'un altro mondo da cui si sentiva escluso".

La defamiliarizzazione del mondo può essere una liberazione, una proiezione verso l'altro. Il personaggio che azzarda l'abbandono del proprio per aprirsi all'altro è certamente lo sradicato, lo straniero, colui che si è reso disponibile ad accogliere il mondo. Questo scienziato quasi sempre vissuto in Nordamerica non sa mettere un accento inglese al suo posto, in modo che tutti lo riconoscono sempre come forestiero. Addirittura "non aveva più una lingua propria con cui parlare". In verità è uno che ha perduto i nomi:

Tutti i nomi dati dagli uomini alle cose, ai luoghi, alle erbe, ai modi di vivere e di sentire, tutto ciò che per lui rappresentava la Triste Storia, era nient'altro che una piccolissima incostanza; e ridicoli i piccoli falsari come lui, falsari scientifici 'moderni', che cercavano una piccola costanza fantastica attraverso l'astrazione dei nomi dati alle cose: i nomi 'nuovi', i nomi 'tecnici', i nomi dei luoghi che tutti

citano come se fossero qualcosa di preciso, gli aggettivi, gli avverbi. Solo i verbi gli sembravano abbastanza rigorosi, anche pensando alle stelle.

Nonostante quanto suggerisce l'ultima esortazione ai verbi, che si riconoscerà giustamente come calviniana, l'enumerazione e la nominazione precisa delle erbe (sebbene con i nomi volgari) e il linguaggio della botanica ('popolazioni', 'infestanti') non sono tratto stilistico da ascrivere a un programma calviniano di esattezza e adeguatezza della lingua, ma l'ultimo cimento nomenclatorio prima della resa all'inanità dei nomi. Ora che il personaggio è quasi sordo preferisce affidarsi ai toni, alle inflessioni, alla musica insomma dell'oralità, al puro flusso del sentito dire. In generale: al flusso dei sensi, quelli che ancora confusamente lo servono. Di qui quella predilezione per i verbi (si intenderà soprattutto: i *verba sentiendi*), che indicano i moti delle cose che vengono ai nostri sensi, e in tal modo sono semantizzazione dell'attività attraverso cui l'io-corpo esperisce la sua continuità nella variabilità del mondo. Il tema principale del racconto è il flusso, la liquidità dell'esistente di cui la lingua fa esperienza attraverso il proprio scacco. E c'è questo infine in *Dagli aeroporti*: l'affievolimento dei sensi (l'olfatto e l'udito invalidati) rende più "razionali", cioè consente di immaginare le cose piuttosto che di verificarne percettivamente l'esistenza; ma questa "razionalità" visionaria non è meno esatta dei sensi, solo più modesta. Il personaggio sa di avere perduto la lingua che con imperio fallace pretende di leggere la realtà. Anzi la sordità, determinando la perdita dell'esatto intendimento delle parole, trasforma il mondo in canto ("un canto delle situazioni, mutevole secondo le ore e i luoghi e le persone, che spesso lo facevano indugiare, contento d'essere con altri ad aspettare che passi il tempo"). Puro moto delle cose. Partecipando di questo canto, il protagonista può pensare di portare con sé in ogni luogo e in nessuno "la trama ininterrotta di cui anche lui faceva parte"¹⁷. C'è in questo forse un retaggio dei grandi camminatori romantici, come Wordsworth, per i quali l'esperienza dell'andare nella natura mostra insieme il sensibile e l'invisibile avvolti l'uno nell'altro. È l'idea della percettibilità globale del mondo: l'uomo conosce il mondo perché ne partecipa¹⁸. Ci vedo un effetto di anticipazione, o un segno di continuità, rispetto al Celati 'africano'. Nel canto avviene finalmente l'accoglienza del mondo.

Così, mi pare bene si applichi anche a *Dagli aeroporti* l'ipotesi critica secondo cui il soggetto di *Verso la foce* è "un io-medium o 'io-luogo', attraverso cui passano delle percezioni del mondo esteriore"; ovvero "un soggetto-corpo che si lascia riempire dalle voci dell'altro (in *Narratori delle pianure*) o dallo spazio (*Verso la foce*)"¹⁹. È l'immersione emozionale nell'ambiente attraversato (Celati direbbe *esposizione*). Mediante una relazione affettiva con il paesaggio, il camminatore si espone alla sua

atmosfera, esperisce lo spazio come campo di percezione, “spazio vissuto”²⁰. Viene recuperato per questa via il *gap*, che è sembrato tipico della cultura postmoderna, tra due suoi grandi temi: il corpo e il viaggio. In Celati, il viaggio non viene compiuto senza sforzo da un corpo che “non si muove, ma viene mosso”²¹. Non è un viaggio tutto cerebrale o tutto visivo, ma è un transito che richiede fortemente un’implicazione dei sensi. Senza le enfattizzazioni anch’esse in verità postmoderne (e postromantiche) dell’autofinalità dello sforzo del transito.

La natura del camminare nel paesaggio è l’essere *tra*: “Il corpo è un organo per affondare nell’esterno, come pietra, lichene, foglia”²². Ciò è possibile, abbiamo appena visto, quando si rinunci alla impossibile chiarezza/distinzione della conoscenza visiva. Quando invece il flusso dell’esistente sia affidato alla percezione meno chiara ma più interiore dei sensi minori. D’altra parte, è stato notato a proposito del paesaggio della foresta in Lévi-Strauss, “il viaggio moderno contempla allora la fondamentale insufficienza angosciosa dell’occhio”²³. Non sarà un caso che la vista ricorra in Celati sempre smorzata dalle nebbie fluviali, deprivata di riferimenti certi nella piatezza delle pianure, offuscata dalla caligine o rifratta nei miraggi nell’arsura africana. Gli oggetti tendono a disporsi secondo uno scorrimento *continuo* anche di fronte al senso più *discreto*. Per questa idea del succedersi dei fenomeni nella durata dell’attività percettiva, pare naturale la metafora celatiana del “cinema naturale della mente”: fotogramma dietro fotogramma, le “apparenze” scorrono. Ma scorrono anche perché è come le avesse viste qualcun altro e ce le passasse, come se le cose colte dall’occhio “venissero da un fondo di visioni anonimo e collettivo in cui ci si innesta”²⁴. Si tratta, mi pare, di immaginare la visione come fosse anch’esso ascolto, di annetterla all’oralità, di fondere così soggetto e oggetto (c’è una continuità udente/udito come c’è una continuità toccante/toccato, nella vista invece il vedente misura sempre la propria distanza dal veduto). In Celati siamo all’opposto dell’occhio cartesiano e illuministico (selettivo, dissociante soggetto e oggetto, pensiero e mondo). A prevalere è l’orecchio. Ora, se è vero che il moderno ha nostalgia dell’oralità, esso scaturisce però dalla primazia della vista sull’orecchio, cioè della scrittura sull’oralità. Celati per questo riguardo è postmoderno perché porta oltre la nostalgia, perché fonda la narrazione sull’ascolto e attenua la discrezione della vista privandola dei riferimenti prospettici, assorbendola nel continuo della percezione plurisensoriale, valutando nella descrizione il valore metamorfico del tempo: “Dunque quello che si disegna (o si filma) è solo la traccia di un’immagine che arriva alla coscienza, ma appena c’è un po’ più di luce, o un colore diverso, potrebbe risultare una cosa tutta diversa”²⁵.

Celati aveva meditato su questo. Anzi, aveva cominciato a dedicare per tempo la propria attenzione alla “scienza del sensibile”, fondata sul percettivo

più che sull'intelligibile²⁶. Conosce subito la precarietà di questa conoscenza, indaga gli stati liminari, la condizione crepuscolare in cui il *percepire* precede l'*intelligere*. Insegue la felicità conoscitiva della percezione anche nei testi che visita. Ad esempio nei suoi lavori di traduzione. Si prenda un'occorrenza: pare a Celati che sia il ritmo a unificare la poesia dell'ultimo Hölderlin. Attraverso di esso il poeta attinge a una integrazione nell'esistente, fondata sulla "inapparente consonanza di tutti i fenomeni"²⁷, cioè sulla consonanza dei moti esterni e interni. Nelle poesie del poeta ormai folle "manca totalmente il pronome personale 'io'. Resta la figura dell'uomo che segue l'apparire dei fenomeni, in sintonia con i ritmi esterni: sintonia che Hölderlin chiama compiutezza: *Vollkommenheit*, quel punto in cui tutto va assieme, i cicli eterni del divenire e la condizione dei mortali"²⁸. Ancora altri esempi nel suo lavoro di critico. In un suo recente saggio sulla visione, a Celati pare che lo spazio assoluto della fisica newtoniana appartenesse già alla pittura classicista. Come esempio, adduce Poussin: "Sono paesaggi dove non esiste l'incertezza della percezione, come se non fossero stati visti attraverso gli occhi di nessun umano in particolare. È un principio d'ordine che precede qualsiasi percezione [...]"²⁹. Si vede che a premere a Celati è invece l'imprevedibile, l'imponderabile, quindi anche l'indicibile della percezione. I paesaggi di Poussin sono perfetti, ma senza profondità di campo. La profondità di campo non è guadagnabile solo dalla prospettiva, ma dal mutare della percezione, per cui ad esempio vicino e lontano, con le loro diverse implicazioni emozionali, differiscono nettamente nella pittura successiva (ma verrebbe da pensare: e Leonardo?). Senza questa connotazione affettiva vicino/lontano, che restituisce il rappresentato al percepito (al visto), quindi inevitabilmente al soggettivo, lo spazio è un'astrazione: "Tolto quello [il tono affettivo], ogni veduta è come se non fosse vista da nessuno in particolare; corrisponde cioè ad un impersonale 'qui si vede questo', un'immagine del mondo visto da un Dio geometra". Al contrario, in un racconto di Georg Büchner pare a Celati che non ci sono che vedute parziali ("non esiste il totale") e in movimento ("nell'andare"). Nel personaggio "sorge l'idea che una possibile integrazione nello spazio stia nel prenderlo dentro di sé, così che l'essere e l'apparire facciano tutt'uno nella coscienza". Avviene così che nell'*incipit* di questo racconto "gli elementi visivi diventano fenomeni avvolgenti, tattili, sonori, abbaglianti. Il brillare della luce e della neve, l'infuriare del temporale, le nuvole che galoppiano, compongono un panorama terrestre di cui fa parte anche chi lo attraversa"³⁰. Come anche nei quadri di Friedrich, l'uomo è "un animale esposto all'aria che tira", esposto a un ambiente percettivo che non gli è discontinuo. La scrittura è quindi un atto di *ricezione* del reale attraverso i sensi (non di creazione), cioè in ultima istanza la scrittura è un "esercizio di osservazione" (*Verso la foce*); o di ascolto delle risonanze, soprattutto sonore (*Notizie ai*

naviganti, ma anche altri testi). Ci sono occasioni in cui diventiamo sensibili allo spazio. È necessario, l'ho già detto, che ci si liberi dalle abitudini. Celati cita Proust, per il quale l'abitudine a un luogo fa sì che le cose si ritirino facendo largo alla nostra presenza. Ora, si tratta di ritirarci noi perché le cose si riprendano lo spazio. Solo così avviene che anche le cose che solitamente guardiamo senza vederle, in uno spazio coperto dall'abitudine, poiché esse si muovono, a un certo punto siano contraddistinte da "incertezze percettive" (nel rendere le quali è bravissimo Proust e massime il suo Elstir, pittore affascinato dalle mutazioni atmosferiche).

L'incertezza della cosa vista è il tema del bellissimo racconto del "dipintore d'insegne" Menini, *Condizioni di luce sulla via Emilia*³¹. In questo racconto, la fermezza della visione è la fissazione della morte, come ha ben visto Stefano Tani: "Menini, come Palomar, cerca di fissare la vita in movimento, la vorrebbe immobile come la morte per poterla osservare meglio; ma alla fine, come Palomar, è lui a morire e proprio quando ha trovato, in una rigida giornata d'inverno, la luce giusta: è una luce ferma e limpida, che non a caso ricorda quella dei 'viali dei cimiteri'"³². La luce della via Emilia invece, immersa in un "impasto d'aria" dove il pulviscolo impedisce le ombre delle cose, e dove le cose sembrano tremare costantemente nell'atmosfera, essere impedito all'immobilità, è "luce scoppiata in disfazione" secondo la formula proposta dal personaggio.

Il paesaggio de-ruralizzato della via Emilia, ancora, è inquinato dai cartelli pubblicitari: essi segnalano la crisi del nesso scrittura/spiegabilità del mondo. In *Come fa il mondo ad andare avanti*³³, tre personaggi, come Bouvard e Pécuchet, indagano come faccia il cervello (il pensiero) a mandare avanti il mondo. Di questi, il vecchio tipografo "andava in giro tutto il giorno sul motorino, e andando in giro leggeva tutte le scritte che vedeva", poiché "aveva sempre pensato che, per capire come fa il mondo ad andare avanti, bisogna leggere molto". Solo che non aveva messo in conto che leggere tutto, ma proprio tutto quello che l'esorbitanza contemporanea della scrittura impone all'occhio sulle strade gli avrebbe tolto la voglia di leggere libri una volta tornato a casa e lo avrebbe invece consegnato alla televisione. Alla fine di ogni ricerca, i tre "capiscono di non capir niente di quello che succede". La spiegabilità del mondo è incrinata nonostante il diluvio di parole che ci copre da ogni parte. L'errore del tipografo è l'antica fiducia nella parola stampata. È questo, anche, l'errore del romanziere moderno. Dei testi in cui si sviluppa la critica celatiana al romanzo, prendiamo la prefazione a Flann O'Brien: il romanziere moderno "suppone che il suo compito professionale non sia di ascoltare la vita fantastica nelle parole, ma esclusivamente di usare le parole per dimostrare qualcosa". Il romanziere moderno-realista è uno che interrompe sempre il flusso originario delle parole per venire a un punto. Invece non c'è un punto, ma la logica del mondo sfugge alla "finzione" di un

ordine umano: “Da ultimo, l’infinito divagare ci dice che nulla sta assieme veramente, al di fuori dei racconti che facciamo per mettere avanti a noi delle parole, una direzione, un progetto, una finzione. Tutto è sparso nello spazio [...]: infiniti e sparsi richiami che non cessano mai di parlare, soprattutto quando il linguaggio è a riposo, e al suo posto subentra il silenzio”³⁴.

Da questo cedimento della spiegabilità/coerenza del mondo nella scrittura, ovvero come ho detto dalla crisi dell’occhio e dal primato dell’orecchio, deriva l’opzione per il modello della narrazione naturale. Per rappresentare la quale può valere la metafora del fiume-racconto: “Ascoltare una voce che racconta fa bene, ti toglie dall’astrattezza di quando stai in caso credendo di aver capito qualcosa ‘in generale’. Si segue una voce, ed è come seguire gli argini d’un fiume dove scorre qualcosa che non può essere capito astrattamente”³⁵. L’ascolto deve essere disteso, prevedere cioè un ascoltatore poco cosciente, in una disposizione non intenzionale, “dimentico di sé”³⁶ secondo il modello walseriano dell’auscultazione erratica del paesaggio e la lezione di Benjamin così fervidamente applicata più tardi nell’immaginare il popolo affabulante dei Gamuna. È pertinente, come si sa, a questo orientamento la scelta della mimesi della narrazione orale in *Narratori delle pianure*. Anzi, la costruzione del racconto viene fondata “su questo criterio della voce da cercarsi (con esercizi relativi) e su un personaggio tutto tradotto dai toni di voce”³⁷. L’ascolto delle voci popolari consente di costruire una voce narrante confusa nel paesaggio. La voce è il luogo³⁸. Il luogo stesso ha le sue particolarità percettive. Entrando in esso i sensi gli si adeguano, ne vengono conformati. Ascoltando certe voci di vecchi che hanno sempre abitato certi paesi, è come ascoltare lo spirito dei luoghi. Lo smarrimento percettivo può essere funzionale a questo assorbimento: un soggetto sottratto al “delirio di consapevolezza” del moderno si offre a una ricezione contemplativa (“effusiva”) delle voci del luogo e poi a sua volta a prestazioni di narratore naturale (nell’accezione che ne ha Benjamin).

Scrivere

La situazione antropologica del viaggio e quella letteraria della scrittura del viaggio, fondate sullo straniamento/spaesamento, consentono di sottrarsi al puro riconoscimento automatico della realtà. La restituzione del primato alla percezione, e quindi una percezione più ricca, è ciò che serve a reincantare le cose, a riguadagnarle all’affettività, alla soggettività. Lo stupore, il disorientamento, fungono da risorsa per un acuminarsi della visione del mondo (e della visione di sé). Nelle prime pagine di *Verso la foce* Celati aveva messo *en abyme* un libro di versi di Tonino Guerra, *Il viaggio*, in cui due vecchi vissuti non lontano dal mare ma che non l’hanno mai visto si mettono in cammino e lo vedono: “Sul loro tragitto tutto diventa memorabile

nello spazio esterno, come quando le cose vengono agli occhi per la prima volta, toccandoci con le loro apparenze³⁹. Questa verginità, o rinverginamento, della conoscenza del fuori, sembra essere la finalità del viaggio-descrizione di Celati. Talvolta ad esempio, sugli argini, la campagna sembra farsi vuota, e allora è come un Far West:

Contro il cielo su un argine papaveri mossi dal vento, e un cielo così cupo, così pesante. Campagne vuote. Tutto questo mi dà voglia di scrivere, come se le parole seguissero qualcosa che è fuori di me. Se guardo in distanza, prima di tutto c'è una grande apertura nello spazio là fuori, il vuoto che accoglie tutte le cose: solo in un secondo tempo l'apertura si restringe per fissarmi su qualcosa che manda un richiamo, come quando in un film di John Ford spunta un indiano all'orizzonte. Noi siamo guidati da ciò che ci chiama e capiamo solo quello; lo spazio che accoglie le cose non possiamo capirlo se non confusamente. Idee che mi sono portate in viaggio, ricavate da un pensiero di Leopardi (agosto 1821)⁴⁰.

Il vuoto è l'infinito, in una salda interpretazione materialistica del vuoto (come nei presocratici, o nel tao, o nei calchi di gesso progettati come negativi del vuoto nell'arte di Rachel Whiteread che interessa molto Celati⁴¹). Il movimento dell'occhio è dal vuoto accogliente alle cose (dall'infinito agli oggetti-richiami), che è un'inversione della tensione leopardiana (dall'oggetto-siepe all'infinito), ed è per sua natura un dinamismo percettivo proprio dell'arte dopo l'avvento del cinema. La scrittura non è in-spirata, ma estrovertita, proiettata sul mondo fenomenico-oggettuale-naturale; se non risponde alla necessità di un *enthousiasmós*, risponde comunque alla forza necessitante proveniente dalle "apparenze" (*ispirazione* vs. *richiamo*). Nello stesso passo c'è anche una diffidenza verso il simbolo, però il simbolo pare insinuarsi nelle frasi successive: "Laggiù l'acqua del ruscello è stagnante e rossastra, la mota sulla riva tutta crepata per la siccità di molti mesi, e il polline lanoso dei pioppi s'è posato dovunque, anche su un grumo di catrame. Piante di camomilla crescono a caso in un fosso pieno di macerie, dove un copertone sventrato segna il limite di qualcosa che non so"⁴². Da notare la compresenza (attrito? contaminazione?) di natura vitale (primaverile: il polline dei pioppi, la camomilla) e relitti antropici (catrame, macerie, copertone sventrato). Chiaramente un anti-idillio: l'acqua forse contaminata, l'aridità. Il tema (heideggeriano) dell'inservibilità come condizione di massima evidenza della tecnologia (in quanto inutile il mezzo ci sorprende: finché ce ne servivamo era semplice presenza, ora che non ci serve è ostacolo o ancora mancanza inquietante) è recuperabile in Celati perché attiene alla *sorpresa*, all'apparire inatteso di qualcosa. Cosa *appare* però nel copertone sventrato?

Il significato simbolico delle pianure (che Celati preferisce al plurale), come vuole Bachelard, attiene al tema del disorientamento. Che in questo

disorientamento si cerchi un (minimo) ri-orientamento è a questo punto chiaro. Il camminare-scrivere di Celati mi pare voglia ripetere il gesto primordiale di scrivere la terra, di farne una mappa⁴³. La domanda che ci si può porre è se effettivamente questo gesto di ri-mappatura, di ricreazione dello spazio attorno a sé, sia un tentativo di riappropriazione dello spazio geografico, un gesto ecologico (come spesso nelle scritture diaristico-odeporiche contemporanee: si veda lo stesso tema della ricerca identitaria lungo il fiume nel fortunato libro di William Least Heat-Moon⁴⁴), oppure altro. Almeno un'ipotesi viene subito alla mente: la mappa è la pagina. Se le pianure sono "il regno del rasoterra", dove l'erranza è "percorrenza del suolo", il suolo, superficie della terra, è evidentemente metafora della scrittura: della superficie dove si scrive, del foglio. Ha scritto bene Marco Sironi che bisogna "pensare dunque la terra come superficie, come campo su cui naturalmente i segni, le tracce, le impronte trovano luogo. La pianura è luogo di una *geografia* – di una 'scrittura terrestre' fatta di minimi corrugamenti, di pieghe; solchi tracciati nell'estensione dei terreni, texture dalla grana diversa che si offrono insieme allo sguardo e al piede"⁴⁵. Nella geometria piana del loro paesaggio, le pianure rischiano però di essere il luogo della razionalità costrittiva, dove lo sguardo non può divagare ma è sempre guidato da simmetrie e prospettive. Celati ha una chiara insofferenza nei confronti dello spazio razionalizzato, mentale. Come sulla superficie delle pianure, così su quella della pagina. Quando le stradine di campagna rompono con delle curve impreviste l'ortogonalità del paesaggio antropizzato, ecco aprirsi lo spazio perché il molteplice possa essere accolto, perché la vista possa essere ri-attivata.

Proprio la strada è il luogo di informazione per il camminatore. Per Bachtin è il cronotopo degli incontri casuali, il luogo di intersezione delle vie svariate degli uomini, di voci diverse. Luogo del disordine fecondo, non del dominio della razionalità. Per questo è importante percorrerla con lentezza. Perché i sensi possano seguirne le curve e acciuffare gli incontri. Accade così di giungere alla rivelazione della legge d'inerzia che regola la vita. In *Avventure in Africa* leggiamo un incontro con una donna nigeriana, che finalmente ha trovato in Celati qualcuno che in un paese francofono le parli in inglese. Si capiscono poco lo stesso, e comunque la loro conversazione è senza scopo: "Eravamo due stranieri in mezzo a una strada, senza un posto dove metterci a chiacchierare, in realtà senza niente da dirci. Ma tutto lento, molto a rilento, con un'inerzia da mezzi addormentati mentre aspettavamo che ci venisse una parola fuori di bocca. Sentivo il sapore della vita d'ogni giorno, che non va da nessuna parte, e sta sospesa come una nuvola sopra un burrone. Per questo i viaggi ti ubriacano subito, si diventa assuefatti all'eccitazione degli spostamenti, allora sembra che la vita debba andare da qualche parte [...]"⁴⁶. Vale a dire: debba avere un senso. Poiché non gli interessa tale illusione, il

camminatore Celati si allontana dalle grandi strade, dalle autostrade, dove alla deprivazione sensoriale della velocità corrisponde l'iperstimolazione visiva dei cartelli pubblicitari e della polluzione luminosa. L'occhio eccessivamente mobile che percorre una strada in automobile non può registrare le tracce, siano le rughe lasciate dal tempo (casolari abbandonati, cumuli di rifiuti, detriti), le orme dei transiti precedenti, i segni della memoria collettiva. Perciò così spesso Celati scende dalla macchina o dalla corriera, va a piedi. Lo sguardo del pedone ai margini delle strade ottiene così un effetto cinematografico: di un movimento di macchina (un piano sequenza, magari rallentato su personaggi e cose in movimento frenetico (un punto di vista comunque dinamico ma lento che segue oggetti dinamici più veloci). Ci sono sempre due velocità, e se qualche volta si manifesta un momento d'armonia è quando si incontrano due tempi uguali. In *Verso la foce*: Celati e i mongoloidi, Celati e i vecchi del paese, Celati e qualche buffo di passaggio. In *Avventure in Africa* Celati e la donna nigeriana. Celati inoltre, come deve fare il camminatore, percorre più spesso vie laterali, viottoli, argini, che seguono e fanno parte del paesaggio, che spesso si perdono, richiedono arresti e andirivieni. In questo modo davvero "le strade non conducono più soltanto a luoghi, sono esse stesse dei luoghi"⁴⁷, da tenere in conto contro la perdita di località del contemporaneo. Forse l'unico luogo possibile, poiché non portano da nessuna parte, oppure portano a un luogo cancellato.

Va da sé che il paesaggio esplorato dal camminatore, seppure fuori delle strade affollate di Tir e fitte di neon, non è il fondale di una pastorale padana. È invece uno spazio a forte carica oppressiva: grossi caseggiati, villette tutte uguali, parcheggi. Vi imperversa una ripetizione di moduli architettonici a scarsa connotazione estetica. Ed è anche un paesaggio entropico: luoghi della amnesia, dello scarto e delle scorie del moderno, in altre parole quei vuoti del mondo urbano-industriale in cui nell'assenza di controllo la natura continuamente smantella l'opera umana e però non riattinge lo stato anteriore di integrità. Inutile contare in *Verso la foce* le occorrenze del tema dei rifiuti e della rovina delle cose, oppure della natura inquinata: la vegetazione spontanea come infettata sugli argini del Po; le piante che crescono lungo l'argine devastate da una corruzione genetica, per cui le foglie hanno perduto addirittura la simmetria bilaterale, sono metà lanceolate metà roncinate; le macchine abbandonate nei campi, anche corriere e autocarri⁴⁸. In più, il paesaggio è come disertato dal divino. La *dimenticanza* ha colpito le raffigurazioni mitologiche degli emblemi, degli stemmi, ecc., sulle case e per le strade: "palazzo nobile in rovina, con erbe che crescono su un balcone sorretto da una testa di Medusa in arenaria, però senza più contorni e ormai divinità eliminata dal tempo (non ho preso appunti su tutte le divinità dimenticate che ho visto, divinità delle soglie, figure del sole nei sovrapporte, e anche una Atena da qualche parte, la grande dea di cui s'è persa ormai ogni

memoria)⁴⁹. Interessante mi pare l'accento alle divinità delle soglie: la contemporaneità è confusione, frammentazione e rimescolamento, cioè perdita di confini. Non sfugge il fondo nostalgico del nomadismo celatiano nei luoghi dell'entropia: in contrasto con essi, il tracciato irregolare del borgo sette-ottocentesco di Casalmaggiore (nel quale è peraltro un'eco della tradizione letteraria, della *Chartreuse*) propone un'altra immagine di città, non ortogonale-moderna, ma con altro senso di orientamento, "con l'immaginazione del corpo che si muove in uno spazio d'affezione"⁵⁰.

Il tema sotteso è la trasformazione naturale/artificiale e artificiale/naturale nelle società che Lévi-Strauss avrebbe definite *calde*, ovvero ad alto grado di entropia. È un grande tema della cultura artistica contemporanea. Anche Celati, come la Land Art e in particolare Robert Smithson (uno che ritiene che i piedi siano l'occhio meglio abilitato all'esplorazione del paesaggio), esplora i territori *caldi* dove la natura riassorbe assiduamente l'antropico. Poiché mira a rendere visibile l'entropia, l'azione della Land Art prevede la rovina programmata delle opere, più vicine alle *performances* che al monumento. Richard Long lascia che le sue passeggiate siano testimoniate da tracce precarie, in genere orme che presto l'erba ricoprirà, qualche volta sculture povere. In tal modo il tempo, che l'arte tradizionale identifica come il nemico opponendosi con la ricerca del monumento, risulta indissolubilmente connesso all'opera. D'altronde la poetica della Land Art mira a indagare, fuori di ogni astrazione, le interazioni tra uomo spazio e tempo. La fotografia (e il *videotape*) è lo strumento obbligato per documentare gli interventi sul paesaggio. Già il famoso *A line made by walking* di Long, nel 1967, constava di una riproduzione fotografica della linea lasciata sull'erba di un prato dall'andirivieni dell'autore.

"Io faccio le foto scrivendo", scrive Celati⁵¹. L'equivalente della fotografia per il camminatore-scrittore è il diario (e l'equivalente del *videotape* sarà per Celati il documentario⁵²). Se per la Land Art la vera opera non è la fotografia ma il percorso o il segno impresso nel paesaggio, per Celati mi parrebbe implausibile l'idea che la vera opera non sia il diario, che esso sia invece solo la documentazione di un *earthwork*, che l'opera sia il camminare. In ogni caso resta che il diario del viaggiatore è la scrittura del transitorio, il genere forse più idoneo allo studio del rapporto tra io, spazio e tempo. La formadiario ricorre nell'opera di Celati dagli anni ottanta in poi. Se *Verso la foce* e *Avventure in Africa* sono diario di viaggio, alcuni testi di *Narratori delle pianure* e *Fata Morgana* sono ispirati al modello del diario etnologico.

Il diario, ancora, è la scrittura del presente. In Africa, a un certo punto, pare a Celati che l'arte degli africani sia quella di vivere "nell'indistinto presente dei momenti qualsiasi"⁵³. Ancora, è la concezione del tempo che può avere il *flâneur*. Ecco un piccolo manuale di *flânerie* comparata: "Qui [nell'albergo per occidentali] non c'è spazio per il ciondolamento divagante che si vede per

strada. L'uomo bianco vuole percorsi rettilinei, e di solito padroneggia la situazione con sguardi di sorveglianza a novanta gradi. Ma in questo traffico regolato da una rigorosa segnaletica ('Réception', 'Caisse', 'Information', 'Restaurant', 'Piscine'), i bianchi mostrano una notevole rigidità quando vanno dritti, e una mancanza di compostezza quando si voltano. Gli africani ciondoloni che vedo per strada non sono mai scomposti, e hanno il dono dello sguardo laterale a raffiche istantanee, con sciolta mossa del collo. Proprio perché i bianchi hanno sempre il problema di padroneggiare le situazioni, il ciondolamento sciolto degli africani per loro è impossibile, e nelle situazioni poco controllabili adottano il ripiego di padroneggiare rigidamente se stessi. Per i bianchi qui si tratta di viaggiare sui trampoli del proprio io in mezzo alla folla dei neri, i quali non hanno quel problema e fiutano il traballante equilibrio dei bianchi, pronti a sfruttarlo per cavarci qualche soldo⁵⁴. Ma basta recuperare l'arte della *flânerie* e anche a Celati è dato accesso alla calma della vita africana. E il *flâneur* scrive. Scrive a mano: "Io scrivo, perché volevo ricominciare a scrivere a mano, e il diario di viaggio serve a quello. Vorrei fare l'elogio dello scrivere a mano, anche soltanto per dire che la marea lentamente sta entrando nella piccola ansa di pietre vulcaniche, che il sole è circondato da cirri biancastri e tutto è opaco all'intorno. Anche soltanto per passare il tempo, senza aver fretta, lasciando che il tempo si intrecci con le frasi che vengono alla spicciolata, mentre il boy spazza il patio e guardo l'immobilità del cormorano"⁵⁵. È, a ben vedere, una poetica: diario, descrizione, proiezione verso il fuori⁵⁶, decentramento psicologico. In una parola, esposizione alla contingenza del mondo, che è poi lo specifico del diario di strada⁵⁷.

Il diario, infine, è la scrittura senza meta. Strada e diario d'altronde sono legati nei modelli sette-ottocenteschi della letteratura del camminare. Si veda Thoreau, del quale si è potuto scrivere che l'escursionismo vi diviene "modulo compositivo, in quanto gli permette di rielaborare in forma unitaria e originale un coacervo di osservazioni, di annotazioni, di impressioni e di riflessioni che inizialmente consegna al *Journal*"⁵⁸. A fatica il percorso di Celati potrebbe essere considerato un'escursione, però la direzionalità ugualmente non rettilinea del suo camminare serve a convogliare in maniera enciclopedica, come in Thoreau, i dati dell'osservazione e della contemplazione. Anche in Celati, come in Thoreau, durante la camminata può sopravvenire una rivelazione. Solo che, mentre in Thoreau la camminata può svolgersi vicinissimo alla casa, ineliminabile punto di partenza ("I travelled a lot in Concord"), in Celati la casa e la partenza non esistono. Si inizia già per così dire *in medias res*, vediamo il narratore-camminatore già nell'atto di camminare. Basta leggere l'inizio di *Verso la foce*: "Giornata fresca al risveglio, un velo di nebbia appena percepibile nelle campagne, e passeggiando ho visto quelle ville del parmense con l'altana a torretta, più

lontano cavalcavia dell'autostrada". Poiché l'esperienza fondamentale di Celati è quella dello smarrimento, il punto di partenza non c'è perché definitivamente smarrito nell'antefatto. Solo in apparenza, vedremo, c'è invece una destinazione, in cui un'agnizione finale catturi un senso. Piuttosto, la si cerca, e sono i racconti sui luoghi degli antenati e il fondamentale passo sull'accostamento mancato al paese della madre e la visita abortita al paese del padre. L'itinerario di Celati sarà certamente una *quête*, come spesso ha detto la critica, ma una *quête* desacralizzata. Il luogo non è più consacrato alla memoria dell'origine e dell'evento, ma spazio di pratiche basse e quotidiane dove la memoria tarda o manca del tutto di trovare sensi e sovrasensi: del paese del padre resta solo l'esperienza di un mediocre ristorante di periferia. Nostalgia anche, ma nostalgia vuota. Il viaggio-racconto si costruisce attorno al vortice di quel paese che non si può toccare, di quella madre nella quale non si può tornare.

Andare (da nessuna parte)

In letteratura, nel Novecento, il *percorso* è stato un tema di Tzara, Breton e Debord. Per loro il viaggio diventa opera. La *visita* dada, come Tzara e compagni la concepiscono, è un'azione estetica affidata alla percezione sensoriale di un territorio di per sé esteticamente non connotato, e non pretende un lavoro ermeneutico. Esplora collettivamente un *terrain vague* nel bel mezzo del quartiere più familiare della città: ancora un vuoto, un interstizio banale del tessuto urbano che si vuole così recuperare all'abitare, a una qualche significazione, a un impossessamento simbolico. Più tardi la *deambulazione* surrealista, questa volta in aperta campagna ma sempre in gruppo, prevede l'esplorazione del confine dell'onirico e dell'inconscio attraverso la casualità e l'afinalità del percorso. Il camminare si stabilisce come un chiaro *analogon* della scrittura automatica, prevedendo una perdita del controllo intellettuale della percezione (che non si vedrebbe lontana dall'*esposizione* di Celati⁵⁹). L'esperienza dello spaesamento vi è già contenuta, e sarà cercata e teorizzata nella teoria della *deriva* di Debord e dei situazionisti. Della psicogeografia di Debord ci riguarda il programma di una cartografia delle influenze ricevute dal camminatore durante le sue esposizioni allo spazio. Nient'altro che un episodio della proiezione della mappatura dell'interiorità in una topografia dell'esteriore, che Calvino riteneva una costante culturale, opponendola alla geologia freudiana della psiche e ricordando il caso di un *flâneur* contadino che cercava di ritrovare riferimenti perduti tracciando sui muri di Fés una mappa del vivibile da opporsi all'invivibilità della città estranea⁶⁰. Si ricordi che la mappa è il vero incipit dei *Narratori delle pianure*.

Ora, su tutto questo Celati ha riflettuto a lungo, e fin dagli anni settanta (rispetto ai quali quindi la nuova stagione della trilogia padana non è discontinua). Al termine di una lunga elaborazione attorno ai temi dell'archeologia e del collezionismo (mentori Benjamin, Foucault, Deleuze, ma anche Breton), Celati aveva scritto nel *Bazar archeologico*, nel 1975, parole di chiusura nei confronti del narrare come fiduciosa concatenazione di accadimenti. Gli sembrava che il romanzo fosse fondato sull'artificio dell'agnizione. Che esso pretendesse, al termine dell'accertamento del molteplice della vita e dell'esistente, di presentare un punto di coerenza che restituisse leggibilità al mondo. Scrivendo il suo diario di strada, non ha cambiato idea: inevitabilmente ogni finzione/spiegazione del mondo, sia un'utopia o un romanzo, infine giunge a dirci come il mondo *deve essere* piuttosto che come il mondo è. C'è alla fine cioè un punto di coerenza che si fa carico di stringere il gomitollo arruffato dei percorsi divaganti di quella storia (della Storia) in un tessuto, in una maglia impossibile. Al lavoro dell'archeologo manca invece questo "punto focale". Per lui il passato è inconoscibile perché gli manca il contesto dei suoi reperti. L'archeologo non vede l'insieme perché la sua focalizzazione fluttua continuamente da un oggetto a un altro, da uno strato a un altro. Ora, questa descrizione del lavoro dell'archeologo coincide con la condotta del *flâneur*, o del camminatore nelle pianure: anche davanti a lui "le cose si danno sempre rapidamente il cambio", come dice Sebald del 'passeggiatore' Walser⁶¹; anche lui lavora con un punto di vista abbassato, sempre volto al vicino ma nello stesso tempo fluttuante su ogni oggetto. Il lavoro del camminatore è sul terreno e non in una biblioteca di cui esista uno schedario di consultazione (per usare ancora la metafora della leggibilità del mondo). È un "*field-work* quotidiano"⁶² che può solo fare ritrovamenti, rinvenire tracce. Anche quella del camminatore è una regressione agli inferi della città che lo seduce, e anche per lui "la regressione, come discesa al tutto pieno del tempo, fa sì che a livello molecolare i punti focali o punti d'agnizione si moltiplichino sproporzionatamente, richiedendo un perpetuo aggiornamento del punto di vista". Se la *flânerie* si pone così come esplorazione del molteplice, essa sarà senza meta perché il molteplice è ormai inordinabile, ma nello stesso tempo si pone come superficie, privata della profondità del tempo. Superficie acqua (così per Celati saggista, ma ricorderemo la consolidata analogia mare/pianure) sulla quale gli oggetti inordinati "galleggiano" come "residui di estraneità", e il *flâneur* la percorre senza sosta, poiché la sua è "una *quête* senza meta"⁶³. Senza meta e senza risultato di fondazione identitaria (quale il viaggio spesso deve avere), perché "i luoghi in cui identificarsi, in cui identificare il progetto dei propri percorsi, in cui cercare la propria identità storica, si sono frammentati, moltiplicati all'infinito nella spazializzazione della città moderna. Sicché tra il cittadino e lo straniero non c'è più

differenza [...]”⁶⁴. Anche sul piano individuale, poiché noi siamo allontanati ormai dalle nostre origini, ci riconosciamo esterni a noi stessi come le nostre origini avrebbero dovuto fissarci. Le origini, ci sono state tagliate e adesso possiamo guardarle da fuori. Noi stessi, ci vediamo da fuori.

Anche il camminatore vaga sul margine dell’ignoto come in sogno: e come per chi ha sognato, anche per il *flâneur* si tratta di mettere in relazione ciò che vede o ha visto con l’ordine delle cose. Solo che il recupero di quest’ordine è “una illusione del risveglio”. Al fondo di ogni risveglio, come in un racconto della paura, c’è un silenzio, un indicibile, che resiste all’arroganza della scrittura. Il narratore cammina verso il risveglio (verso la foce) come verso questo silenzio. Questo silenzio che viene dalla perdita dell’“unità originaria d’un disegno” invade il presente come “una apocalisse sotterranea e invisibile appena passata, o ancora in atto”⁶⁵, o futura. Ecco infatti, al termine del suo viaggiare, il camminatore nelle pianure: “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. Ci hanno mescolato le anime e ormai abbiamo tutti gli stessi pensieri. Noi aspettiamo ma niente ci aspetta, né un’astronave né un destino”⁶⁶.

Andare (da qualche parte)

Si dirà che una direzione il camminatore l’ha tenuta. Che stare nel reticolo delle strade o seguire un fiume non è la stessa cosa. Che andare verso una foce è andare verso un esito, seppure coperto dal silenzio. Verso un’apocalisse, abbiamo verificato. Seguire un fiume, una corrente, è sempre andare da qualche parte.

Certo, il fiume stesso, pure teso alla foce, sembra a Celati flusso senza meta (la dispersione dell’acqua in mare): “così va l’acqua, dicevo tra me, adesso lo so che segue un alveo ma non ha direzione, non può avere una meta o uno scopo nella vita”. Il tema del fiume si mostrava così in *Scomparsa d’un uomo lodevole*: “La località dove abito si chiama Neuilly-sur-Seine, e ne vado fiero soprattutto per via della Senna inclusa nel nome, oltre che per la rispettabilità del luogo. L’acqua mi dà un certo sollievo per come scorre sempre nello stesso modo, sempre all’in giù e mai all’in su, parlo dei fiumi ben s’intende. E passeggiando alla domenica nel parco la osservo, mi dico: Ecco, così va l’acqua, verso dove? Non saprei dire, sul momento”⁶⁷. Una pagina dopo la direzionalità non intenzionale dell’acqua serve da similitudine per rappresentare la catatonìa del figlio. Metafora continuata nel seguente passo: “Mi cercava dovunque, sperduto tra la folla del mercatino di frutta e verdura, e allora non ho retto alla sua vista. Mi sembrava troppo sperduto, del tutto ignaro della meta verso cui stava andando. Ecco, mi sono detto, lui è l’acqua

che s'ignora e va solo per vuota inerzia del flusso e riflusso"⁶⁸. Con l'effetto che il tema del fiume (e del litorale) sconfina nel tema del vagabondaggio come metafora dell'esistenza. Il personaggio sperduto per le vie di Parigi, è questa la conclusione del racconto (e del libro), ancora giocata sull'equivalenza di sogno e *flânerie*: "Tutto quello che si sa è che bisogna continuare, continuare, continuare come pellegrini nel mondo, fino al risveglio se il risveglio verrà"⁶⁹.

Però in fondo a quelle pianure, sta il limite, la morte; e poco prima di quel confine, in un luogo quasi occulto, dimenticato dalle mappe, in una piega della terra, sta l'introvabile. Il luogo materno, cui non è consentito l'accesso. Luogo da cui siamo stati tagliati, che possiamo solo guardare da fuori. Luogo vuoto, o meglio svuotato dal tempo e dall'atrofia dell'esperienza e dell'immaginazione. Ma luogo. E se c'è il luogo (eterogeneo rispetto ai luoghi abituali: dotato di carisma, privilegiato), ecco che la peregrinazione diventa pellegrinaggio⁷⁰. Il quarto *reportage* di cui si compone *Verso la foce* "è un viaggio pieno di incertezze alle foci del Po, in cerca del limite delle terre e d'un gruppo di etologi tedeschi e forse d'altre cose (al momento del viaggio non chiare)"⁷¹. Ma questo ormai non è diario di strada. È l'autobiografia che preme⁷².

NOTE

¹ B. Chatwin, *Le Vie dei Canti*, Milano: Adelphi, 2006, p. 305.

² Celati ammira l'arte del camminare in una guida che lo conduce nel territorio dei dogon: cfr. *Avventure in Africa*, Milano: Feltrinelli, 2000 (1^a ed. 1998), pp. 78-79 e 86-87, che qui ho parafrasato in qualche punto. Per l'esatta raffigurazione dello scrittore nel paesaggio cfr. L. Gabellone, "Quello che sta fermo, quello che cammina", in AA.VV., *Scritture contemporanee: Gianni Celati, Nuova Corrente*, 97, 1986, pp. 28-29. Sul camminare come "forma simbolica", cfr. F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino: Einaudi, 2006.

³ Una lettura di questa fotografia (che rileva la sostituzione dell'"esterno, giorno" alla stanza dello scrittore dell'iconografia consueta) in M. Sironi, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia: Diabasis, 2004, pp. 85-86.

⁴ G. Celati, "La veduta frontale. Antonioni, l'avventura e l'attesa", *Cinema & Cinema*, giugno 1987; riportato *ivi*, pp. 210-12.

⁵ A. Giddens, *Le conseguenze della modernità*, Bologna: il Mulino, 1994.

⁶ G. Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo*, Bologna: il Mulino, 2006, p. 71. Sulla ricerca e le esperienze nel campo delle "amnesie urbane" condotte in Italia dal gruppo Stalker, erede della "deambulazione" surrealista e della "deriva" situazionista, cfr. F. Careri, *Walkscapes*, *cit.*

⁷ G. Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo*, *cit.*, pp. 83 e 85.

⁸ In epigrafe a *Verso la foce* questo verso di Hölderlin: “L’aperto giorno brilla all’uomo di immagini”.

⁹ R. Solnit, *Storia del camminare*, Milano: Bruno Mondadori, 2002, p. 235.

¹⁰ G. Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo*, cit., p. 35.

¹¹ G. Celati, *Verso la foce*, Milano: Feltrinelli, 1989, p. 9. Il tema della solitudine è inseguito da Celati fino alla recente antologia, curata e tradotta con Daniele Benati, di *Storie di solitari americani*, Milano: Rizzoli, 2006. Giustamente un recensore vi ha rinvenuto un’ideale famiglia letteraria (V. Papetti, “Solitario e moderno: una genealogia di Celati”, *Alias*, 22 luglio 2006).

¹² M. Augé, *Nonluoghi*, Milano: Elèuthera, 1993, p. 110.

¹³ L. Gabellone, *Quello che sta fermo, quello che cammina*, cit., p. 30. Interessanti osservazioni sul “corpo cavo” o “corpo-orecchio” come luogo dell’ascolto in M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., pp. 125 ss.

¹⁴ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 93.

¹⁵ B. Chatwin, *Le Vie dei Canti*, cit., p. 356.

¹⁶ G. Celati, *Dagli aeroporti*, in Id., *Narratori delle pianure*, Milano: Feltrinelli, 2000⁵ (1^a ed. 1985), pp. 65-70.

¹⁷ *Ivi*, cit., p. 68.

¹⁸ Cfr. G. Bertone, *Lo sguardo escluso. L’idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara: Interlinea, 1999, ma anche H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, Bologna: il Mulino, 1999.

¹⁹ P. Schwarz Lausten, “L’abbandono del soggetto. Un’analisi del soggetto narrato e quello narrante nell’opera di Gianni Celati”, *Revue romane*, 1, 2002, p. 129.

²⁰ Il concetto di *spazio vissuto* in origine è di Durkheim. Cfr. ora l’uso di questa nozione in C. Norberg-Schulz, *Genius Loci*, Milano: Electa, 1998⁴, p. 11, dove esso è insieme lo spazio (tridimensionale) e il suo *carattere* o atmosfera.

²¹ R. Solnit, *Storia del camminare*, cit., p. 31. La stessa Solnit cita W. Herzog, *Sentieri nel ghiaccio*, Milano: Guanda, 1989 (una forma di pellegrinaggio religioso, anzi di “ordalia”, è il viaggio a piedi da Monaco di Baviera a Parigi intrapreso nella persuasione che così avrebbe salvato dalla malattia una critica cinematografica). Potremmo forse rinvenire il sottotema dello *sforzo* del camminare in apertura di *Verso la foce*, nella notizia che l’occasione del viaggio è una sceneggiatura con Alberto Sironi su Fausto Coppi (pedalare = camminare). Il film poi si farà, per Raiuno (*Il Grande Fausto*, 1995).

²² G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 97.

²³ G. Bertone, *Lo sguardo escluso*, cit., p. 53.

²⁴ G. Celati, *Documentari imprevedibili come i sogni. Intervista con Sarah Hill*, in *Anteprima per il cinema indipendente italiano*, catalogo del Bellaria Film Festival, Bellaria Igea Marina, giugno 2003; ora in M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 216.

²⁵ *Ivi*, p. 217.

²⁶ Cfr. il frammento di una conversazione pubblica di Celati riportato in M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 121: “noi in fondo siamo sempre bersagliati dal sapere scolastico che ti obbliga a ridurre tutto a questioni che riguardano formule dell’intelligibile. Io non tratto quelle cose lì. Quello che faccio io: lavoro su una scienza del sensibile, che significa lavoro su dei fatti percettivi, e i fatti percettivi hanno le loro grinze, le loro ombre, le loro sfumature – tutto il loro imponderabile”.

Ma già una riflessione su questi temi era in *Finzioni occidentali*, negli anni settanta. Così Celati individua il debito fondamentale di quel primo accostamento alla teoria della percezione: “Quanto alla faccenda delle intensità libere del corpo come i vari ‘io sento’ contrapposti agli ‘io penso’, si tratta della teoria del corpo proprio che io interpreto un po’ a mio modo; ma il testo che qui mi ha insegnato tutto è Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945, un testo molto sano che libera un po’ dai pregiudizi criticistici” (G. Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino: Einaudi, 2001 (1975, 1986), p. 51). Spunti e riusi della fenomenologia mi sembrano evidenti in Celati.

²⁷ G. Celati, *Tre note*, in F. Hölderlin, *Poesie della torre*, trad. di G. Celati, Milano: Feltrinelli, 1993, p. 20.

²⁸ G. Celati, *Visioni di spazi e ultraspazi* (relazione al seminario su “Spazialità e testo letterario” presso la Scuola Superiore di Studi umanistici dell’Università di Bologna, 5 marzo 2002), consultabile presso il sito <http://www.golemindispensabile.ilsole24ore.com/index.php?idnodo=8700>; poi ampliato con il titolo “Collezione di spazi”, *Il Verri*, 21, 2003, p. 68.

²⁹ *Ivi*, p. 60.

³⁰ *Ivi*, p. 66. Il racconto di Büchner è *Lenz* (1839), che la critica legge come un antenato della *Passeggiata* di Walser: si apre con un viaggio a piedi in montagna del quale, nella *quête* di un luogo indistinto/irreperibile (“era oppresso, cercava qualcosa, come dei sogni perduti, ma non trovava niente”), è facilmente misurabile l’analogia con il viaggio celatiano alla foce (cfr. G. Büchner, *Lenz*, Milano: Adelphi, 1989).

³¹ In G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, Milano: Feltrinelli, 2002 (1ª ed. 1987).

³² S. Tani, *Il romanzo di ritorno*, Milano: Mursia, 1990, p. 120, che cita il finale del racconto. Mi viene da notare che la morte di Menini assomiglia a quella di Robert Walser, che fu trovato morto nel primo pomeriggio del giorno di Natale del 1956, su un sentiero innevato, con un viso che parve agli scopritori rasserenato e senza sofferenza. Anche Menini muore “verso Natale”, sulla neve, con un volto si deve pensare rasserenato di fronte alla grazia dell’immobilità che emana dalla villetta misteriosa. Questa lettura che lega il reincantamento alla morte non è necessariamente in contrasto con l’analogia Rohmer/Celati proposta da Giulio Iacoli: come il regista indica nel raggio verde l’istante privilegiato di trasparenza delle cose (del mondo), così accade al personaggio di Celati (G. Iacoli, “Rohmer, Celati e il racconto morale: Tarda modernità e visione”, *Bollettino 900*, 2, 2001, poi in parte ripreso in G. Iacoli, *Atlante delle derive*, Reggio Emilia: Diabasis, 2002, pp. 42 ss.).

³³ In G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., pp. 50-53. Ha notato Gerhild Fuchs che i nonluoghi “sono anche definiti dalle parole o dai testi attraverso i quali essi presentano per così dire le loro istruzioni per l’uso, come cartelli stradali e tabelloni elettronici, etichette e cartellini del prezzo. Questa ‘invasione dello spazio da parte del testo’, come si esprime Augé, rappresenta infatti uno dei temi ricorrenti nell’opera di Celati, a partire dal racconto *Come fa il mondo ad andare avanti* in *Narratori delle pianure*, attraverso la terza delle *Quattro novelle*, *I lettori di libri sono sempre più falsi*, fino appunto ad alcuni passaggi di *Verso la foce* dove il dilagare di cartelli pubblicitari e di altre scritte, avendo come effetto di coprire il vuoto dei luoghi, li può addirittura ridurre a delle ‘astrazioni segnaletiche’” (G. Fuchs, “La pianura, il silenzio, il vuoto, la morte: evoluzione di un motivo in *Verso la foce* di Gianni Celati e nei

racconti di Daniele Benati”, in AA.VV., *Voci delle pianure* (Atti del Convegno di Salisbrugo, 23-25 marzo 2000), a cura di Peter Kuon, Firenze: Cesati, 2002, pp. 120-21). Bene il critico menziona la città di Tamara nelle *Città invisibili*, per l’analoga “astrazione segnaletica” per cui sotto l’eccesso di segni non si sa affatto cosa Tamara effettivamente sia.

³⁴ G. Celati, *Prefazione* a F. O’Brien, *La miseria in bocca*, Milano: Feltrinelli, 2000 (1987, 1992), p. 31.

³⁵ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 57.

³⁶ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull’opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus novus*, Torino: Einaudi, 1995², p. 255. Su Benjamin e Celati cfr. C. Benedetti, “Celati e le poetiche della grazia”, *Rassegna europea di letteratura italiana*, 1, 1993, che bene individua un fondo nostalgico (anti-moderno e anti-romanzesco) nella rivendicazione celatiana della funzione terapeutico-cerimoniale del narrare per cui si racconta contro la morte (vd. in seguito i Gamuna che si raccontano storie).

³⁷ Cfr. la presentazione della *Bottega dei mimi*, Pollenza-Macerata: La Nuova Foglio, 1977, pp. 3-4, scritta insieme a Gabellone, in cui gli autori a un certo punto dicono: “poi assieme abbiamo tradotto due libri di Céline [...], e per riuscire a farlo abbiamo dovuto recitarceli, metterci a posto la voce e i gesti, fare lavoro sul personaggio. [...] Uno di noi [Celati] ha continuato a scrivere romanzi basandosi su questo criterio della voce da cercarsi (con esercizi relativi) e su un personaggio tutto tradotto dai toni di voce”. Per cui pare naturale la successiva affermazione di Stefano Tani che “il laboratorio dello scrittore non è poi così diverso da quello dell’attore” (S. Tani, *Il romanzo di ritorno*, cit., p. 49).

³⁸ Per Celati è un cardine. Cfr. ad es. la sua lettura di *At Swim-two-Birds* di Flann O’Brien, interessante perché pone la connessione tematica luogo/ascolto. Per leggere questo romanzo divagante, bisogna rassegnarsi a cercare il *richiamo* da cui procede la divagazione. In questo caso, la leggenda (gaelica) del re pazzo sugli alberi e la tradizione tutta cui appartiene: “Se Sweeney e le sue melodiose stanze non fossero la nota di base su cui l’ascolto doveva intonarsi, il timbro emotivo d’una tradizione a cui bisognava dare libero transito, non si capirebbe perché il romanzo porti per titolo un oscuro toponimo irlandese, che non dice niente a nessuno. Invece Snàm-dà-én, o la sua forma anglicizzata Swim-two-Birds, è il punto da cui giunge il richiamo che bisognava ascoltare e seguire. Se le cose stanno così, ecco qui una vita fantastica dentro il linguaggio, e un dire che procede da sé nello spazio del linguaggio, al servizio d’un ascolto e non d’un progetto di dimostrare qualcosa sul mondo esterno” (G. Celati, *Prefazione*, cit., p. 28).

³⁹ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 17.

⁴⁰ *Ivi*, p. 55. Il pensiero di Leopardi citato è questo: “sebbene i confini si vedano, e quanto ad essi non vi sia indefinito, v’è però in questo, che lo spazio è così ampio che l’anima non l’abbraccia, e vi si perde; e sebbene distingue gli estremi, non distingue però se non confusamente lo spazio che corre tra loro. Come allorché vediamo una vasta campagna, di cui pur da tutte le parti si scuopra l’orizzonte. (1. agosto 1821.)” (G. Leopardi, *Zibaldone*, 1430; cfr. ed. a cura di R. Damiani, Tomo I, Milano: Mondadori, 1997, p. 1025).

⁴¹ Cfr. G. Celati, *Collezione di spazi*, cit., pp. 91-92. Celati legge le sculture di questa artista, che dà consistenza fisica al vuoto nel quale siamo immersi, più che come riflessioni sullo spazio, come evidenze di una sparizione (il tema della mancanza di

casa), e ne è colpito “non per una nostalgia del passato, ma perché era una visione, uno spazio d’assenza e d’affezione”.

⁴² G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 55.

⁴³ Il percorso erratico del primo uomo, scrive Francesco Careri, “si svolge in uno spazio vuoto non ancora mappato e non ha mete definite”. Già nel paleolitico la necessità dell’orientamento aveva prodotto uno spazio *qualitativo*: “In questo modo lo spazio pluridirezionale del caos naturale ha cominciato a trasformarsi in spazio ordinato secondo le due direzioni principali chiaramente visibili nel vuoto: la direzione del sole e quella dell’orizzonte” (F. Careri, *Walkscapes*, cit., pp. 126-27 e 127-28). Ne nasce ad esempio il *walkabout* degli aborigeni australiani: le *vie dei canti*.

⁴⁴ W. Least Heat-Moon, *Nikawa*, Torino: Einaudi, 2002².

⁴⁵ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 94.

⁴⁶ G. Celati, *Avventure in Africa*, p. 72.

⁴⁷ J. B. Jackson, *A Sense of Place, a Sense of Time*, New Haven: Yale University Press, 1994, p. 190.

⁴⁸ Si noterà inoltre che qui la tematizzazione celatiana del fiume conferma che, più dell’*acqua blu* (del mare), l’*acqua marrone* (il fiume) è connotata socialmente: “La connotazione sociale dell’acqua marrone è del resto tipica di tutto l’Ottocento, soprattutto là dove è in gioco il processo di modernizzazione: il contatto/contrasto introdotto dal fiume tra casa e mondo si trasforma nella contrapposizione tra un rifugio premoderno alle sorgenti e la modernità del basso corso del fiume, dove si incontra la tecnologia, l’industrializzazione e l’urbanizzazione” (M. Cohen, *Il mare*, in AA.VV., *Il romanzo*, IV. *Temi, luoghi, eroi*, a cura di F. Moretti, Torino: Einaudi, 2003, p. 438).

⁴⁹ G. Celati, *Verso la foce*, cit., pp. 36-37.

⁵⁰ *Ivi*, p. 39.

⁵¹ G. Celati, *Avventure in Africa*, cit., p. 37.

⁵² Celati è infatti autore dei seguenti documentari: “Strada provinciale delle anime” (1991), “Il mondo di Luigi Ghirri” (1999), “Case sparse. Visioni di case che crollano” (2002).

⁵³ G. Celati, *Avventure in Africa*, cit., p. 136.

⁵⁴ *Ivi*, p. 135.

⁵⁵ *Ivi*, p. 140.

⁵⁶ Per Emanuele Kanceff, se il diario intimo è introversione, rifugio nell’interno, al contrario il diario di viaggio è estroversione, cammino verso il fuori. Allo stesso modo del diario intimo, però, il diario di viaggio può essere un esercizio salutare e un “esercizio preparatorio, di preambolo alla composizione di qualcos’altro” (E. Kanceff, “I differenti aspetti del ‘diario di viaggio’”, in AA.VV., *Geografie private. I resoconti di viaggio come lettura del territorio*, Milano: Unicopli, 1985, p. 19), per cui tutta la letteratura di viaggio, per avere avuto come fonte un diario, partecipa del diaristico. Il carattere di avantesto del diario rispetto alle opere celatiane è facilmente riscontrabile: *Verso la foce* (diario) e *Narratori delle pianure* (racconti) nascono dalla stessa esperienza e dallo stesso materiale diaristico; così *Avventure in Africa* (diario), *Cevenini e Ridolfi* (racconto) e *Fata Morgana* (romanzo). Le date di pubblicazione non hanno valore indicativo di un rapporto di anteriorità/posteriorità compositiva. Questa considerazione preliminare è il principio di metodo che mi ha consentito qui di

glossare insieme diario e racconti come fossero un unico (macro)testo sul camminare nelle pianure.

⁵⁷ O almeno dell'archetipo moderno della strada: cfr. H. U. Gumbrecht, *La strada*, in AA.VV., *Il romanzo*, IV. *Temì, luoghi, eroi*, cit., pp. 480-81.

⁵⁸ F. Meli, *H. D. Thoreau, ovvero l'escursionismo come modello di vita e genere letterario*, postfazione a H. D. Thoreau, *Camminare*, Milano: SE, 1989, pp. 70-71.

⁵⁹ Per Celati viaggiare comporta una perdita di riferimenti, una apertura/instabilità/mobilità intellettuale: "Le idee che ho portato in viaggio, non sono capace di servirmene. Troppo diversi i pensieri che vengono muovendosi da quelli che si accumulano a casa propria, sono due cose che non stanno assieme. Vorrebbe dire che noi non siamo padroni dei nostri pensieri, semmai sono loro che accampano dei diritti su di noi secondo le situazioni in cui sorgono [...]" (G. Celati, *Verso la foce*, cit., pp. 60-61). Ci vedrei appunto una suggestione della scrittura automatica surrealista.

⁶⁰ "La descrizione della terra, se da una parte rimanda alla descrizione del cielo e del cosmo, dall'altra rimanda alla propria geografia interiore. Tra i documenti esposti ci sono le fotografie di graffiti misteriosi che apparivano pochi anni fa sui muri della città nuova di Fés, in Marocco. Si scoprì che li tracciava un vagabondo analfabeta, contadino emigrato che non s'era integrato nella vita urbana e per ritrovarsi sentiva il bisogno di segnare degli itinerari d'una sua mappa segreta, sovrapponendola alla topografia della città moderna che gli restava estranea e ostile" (I. Calvino, *Il viandante nella mappa*, in Id., *Collezione di sabbia*, in Id., *Saggi*, Milano: Mondadori, 1995, pp. 432-33). Mi pare accostabile a quella celatiana la geografia interiore estesa (una psicologia della superficie, potremmo dire) che qui si propone: "Questa idea topografica ed estensiva della psicologia, che indica rapporti di distanza e prospettiva tra le passioni proiettate su un'estensione uniforme, cederà il posto con Freud a un'idea geologica e verticale di psicologia del profondo, fatta di strati sovrapposti" (*ivi*, p. 433). Sulla mappa in Celati, cfr. G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., pp. 33-35; e prima R. West, *Gianni Celati: The Craft of Everyday Storytelling*, Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 2000, pp. 125-26: sulla scorta di uno studio di R. Harbison, *Eccentric Spaces*, la West ricorda come le mappe, con la loro chiara divisione tra città e campagna (tranne le mappe topografiche più precise), per il loro alto grado di astrazione/concettualizzazione dello spazio, sono oggetti nostalgici.

⁶¹ W. G. Sebald, *Il passeggiatore solitario*, Milano: Adelphi, 2006, p. 28.

⁶² Lettera di G. Celati a I. Calvino, Ithaca, 23 febbraio 1972, ora in "Alì Babà". *Progetto di una rivista 1968-1972*, a cura di M. Barenghi e M. Belpoliti, numero monografico di *Riga*, 14, 1998, p. 158.

⁶³ G. Celati, *Il bazar archeologico*, in Id., *Finzioni occidentali*, cit., p. 219.

⁶⁴ *Ivi*, p. 223.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 210, 219 e 210-11.

⁶⁶ Potremmo aggiungere il personaggio di *Dagli aeroporti*: "E avviandosi nelle sue camminate da camminatore solitario, in certe mattine d'autunno raggiungeva un punto sopraelevato su quelle terre piatte, dove a volte riusciva a immaginare d'essere ai confini del pianeta e di avviarsi verso un momento in cui la sua esperienza si sarebbe fatta silenziosa" (G. Celati, *Dagli aeroporti*, cit., p. 69).

⁶⁷ G. Celati, *Scomparsa d'un uomo lodevole*, in Id., *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 100.

⁶⁸ *Ivi*, p. 104.

⁶⁹ *Ivi*, p. 126.

⁷⁰ Di “itinerario-pellegrinaggio in cerca di storie” parla Stefano Tani a proposito di *Narratori delle pianure* (S. Tani, *Il romanzo di ritorno*, *cit.*, pp. 116-17).

⁷¹ G. Celati, *Verso la foce*, *cit.*, p. 10 (corsivo mio).

⁷² Altro discorso che già la critica ha toccato: in particolare il cap. III (“The Permeable Gaze”), in R. West, *Gianni Celati: The Craft of Everyday Storytelling*, *cit.* Su di esso è in preparazione una mia ulteriore glossa a Celati.