

EPIFANIO AJELLO, *Premessa* • ENRICO TESTA, *Strambo: alcuni appunti sulla parola e sul personaggio* • GIORGIO PATRIZI, *Da Margutte a Guizzardi, passando per Sterne. Stramberie e metaletteratura* • VINCENT D'ORLANDO, *Strambo o "farfelu?". Il Ramondès di Alberto Vigevani tra gallofilia e turbe identitarie* • FRANCO CONTORBIA, *Di una (stramba?) lettera di Zavattini a Montale* • NICCOLÒ SCAFFAI, *Stile e nevrosi di un narratore strambo: sul «Male oscuro» di Giuseppe Berto* • CLELIA MARTIGNONI, *Stramberia e lunaticità in Raffaello Baldini* • GIORGIO SICA, *La stramba ironia di Richard Brautigan* • GIULIO IACOLI, *Caratteri infiammabili. Matrici cineletterarie per i mattoidi celatiani*

In copertina: Pablo Picasso, *Don Quixote*, 1955

ISSN 1721-3509

SINESTESIE • Rivista di studi sulle letterature e le arti europee • GENEALOGIA E MORFOLOGIA DEL PERSONAGGIO STRAMBO

Genealogia e morfologia del personaggio strambo

a cura di Epifanio Ajello



SINESTESIE

fondata e diretta da Carlo Santoli

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

ANNO XIX • 2020

Edizioni Sinestesia

MOD
Società Italiana per lo Studio della Modernità Letteraria

SEMINARIO MOD 2019

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DIMAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELO MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori/*Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

GENEALOGIA E MORFOLOGIA DEL PERSONAGGIO STRAMBO

a cura di
Epifanio Ajello

XIX – 2020

Edizioni Sinestesia

Rivista annuale / *A yearly journal*
XIX – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.it.

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*
a cura di PDE srl
presso Print on Web srl
Isola del Liri (FR)

INDICE

EPIFANIO AJELLO, <i>Premessa</i>	9
ENRICO TESTA, <i>Strambo: alcuni appunti sulla parola e sul personaggio</i>	21
GIORGIO PATRIZI, <i>Da Margutte a Guizzardi, passando per Sterne. Stramberie e metaletteratura</i>	43
VINCENT D'ORLANDO, <i>Strambo o "farfelu?" Il Ramondès di Alberto Vigevani tra gallofilia e turbe identitarie</i>	59
FRANCO CONTORBIA, <i>Di una (stramba?) lettera di Zavattini a Montale</i>	75
NICCOLÒ SCAFFAI, <i>Stile e nevrosi di un narratore strambo: sul «Male oscuro» di Giuseppe Berto</i>	83
CLELIA MARTIGNONI, <i>Stramberia e lunaticità in Raffaello Baldini</i>	95
GIORGIO SICA, <i>La stramba ironia di Richard Brautigan</i>	109
GIULIO IACOLI, <i>Caratteri infiammabili. Matrici cineletterarie per i mattoidi celatiani</i>	121

Giulio Iacoli

CARATTERI INFIAMMABILI.
MATRICI CINELETTERARIE PER I MATTOIDI CELATIANI

«*Mattolica*» e *solitudine*

Qualsiasi discorso su morfologia e articolazione del personaggio fuori squadra, in Celati, il che equivale in certo modo a dire qualsiasi discorso sull'opera tutta¹, ci riporta necessariamente agli esordi della sua scrittura: alle narrazioni sregolate e buffe degli anni Settanta, avviate con *Comiche* (1971), e assegnate a voci protagoniste abnormi e inaffidabili, io confusi o assediati, come i narratori dello stesso *Comiche* e del successivo *Le avventure di Guizzardi* (1973); o ancora: creature còlte nel loro evolvere difficile, alla ricerca di fuga e liberazione da un presente oppressivo, come il ragazzino Garibaldi di *La banda dei sospiri* (1975) e il Giovanni alle soglie del mondo adulto, emigrato nella Germania di *Lunario del paradiso* (1978).

Strani e obliqui, frastornati e sfuggenti, senza dubbio alcuno, tutti costoro; caratterizzati, in particolare, da una costante incertezza onomastico-ontologica il professore di *Comiche* e Guizzardi/Danci, cui faremo ritorno in seguito. E in realtà, nella sua lampante immediatezza, un simile schema interpretativo copre un aspetto della questione, notevole e tuttavia parziale: quello che coniuga comicità e bizzarria, e che è stato nel tempo oggetto di analisi approfondite, capaci di legare

¹ Che il raccontare e la condizione d'essere fuori squadra, «l'ascolto d'una tradizione e l'ascolto d'una follia», vadano, nell'universo celatiano, a braccetto fra loro è suggerito in G. CELATI, *Omaggio a Flann O'Brien* (1987), in *Narrative in fuga*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 309.

in maniera adeguata la concezione narrativa di tali figure ai modelli insiti nelle comiche cinematografiche del periodo muto: quello che Celati chiama il «gran filosofo» Keaton, Laurel & Hardy, i Marx, Harry Langdon “Babyface”².

Un contributo fondamentale, in questa direzione, resta quello di Michael Caesar, che in *Caratteri del comico nelle “Avventure di Guizzardi”*, pubblicato nel 1986 in un primo, collettaneo tentativo organico di interpretazione della narrativa celatiana, giungeva fra l’altro a individuare nella duplice valenza del comico-briccone (*trickster*), fuorilegge come i perpetui clandestini Marx e solitario ed emarginato come Langdon, il segno caratterizzante del personaggio di Guizzardi, confinato in un infantilismo irrimediabile³. A seguire, la critica non avrebbe smesso di interrogare presupposti e sviluppi originali della “cinematograficità” dell’opera celatiana⁴, elemento, questo, che pone l’autore in sintonia con i pur criticabili, nelle sue parole, progetti del postmodernismo letterario⁵.

² Alla lista, seguendo le dichiarazioni dell’autore, va aggiunto per Calvino Jacques Tati, «perché mette “il recitante su uno sfondo di recitanti caratterizzati in modo quasi balzacchiano, che sostituiscono paesaggi e decor” per cui “il paesaggio diventa un quadro di gestualità specifiche”» (I. CALVINO, *Nota a «Comiche»*, 1971, ora in *Gianni Celati*, a cura di M. Belpoliti e M. Sironi, marcos y marcos, Milano 2008, pp. 168-169). La somiglianza di Guizzardi con Langdon è richiamata dall’autore stesso nella quarta di copertina della terza edizione del romanzo (l’attore compare peraltro nella copertina di questa e della prima edizione), G. CELATI, *Le avventure di Guizzardi*, Feltrinelli, Milano 1994.

³ M. CAESAR, *Caratteri del comico nelle «Avventure di Guizzardi»*, in «Nuova corrente», XXXIII, 97, 1986, pp. 33-46.

⁴ Si vedano G. IACOLI, *Guardando in macchina: l’immaginario cinematografico*, in *La dignità di un mondo buffo. Intorno all’opera di Gianni Celati*, Quodlibet, Macerata 2011, pp. 63-78; G. GIMMELLI, «Kicked Off Somewhere»: sul «Lunario», l’interpolazione e il gag, in *Lunario del paradiso*, a cura di N. Palmieri, in «Elephant & Castle», dicembre 2018, pp. 4-24 (http://cav.unibg.it/elephant_castle, consultato il 22 aprile 2020).

⁵ Cfr. R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, pp. 123-124. Diversi i luoghi dell’opera celatiana, in particolare saggistica, dove risuonano bordate contro cultura ed editoria del postmoderno; si vedano per esempio G. CELATI, *L’avventura non deve finire. Conversazione con Luca Torrealta e Mario Zanzani*, in «Zeta», x, 1988, p. 41, e, più recente, l’accenno alla natura «pe-

Ora, forse, è tempo di tornare a lavorare sulla categoria del personaggio in un senso più ampio, per cercare di vedere come la figurazione dello strambo investa più tempi e tavoli di lavoro di Celati; e come ciò avvenga coinvolgendo il versante della comicità di derivazione cinematografico-*slapstick* e assieme il versante malinconico-pensoso della scrittura, che si annuncia con *Lunario del paradiso* e che contrassegna un periodo di apparente silenzio e ripensamento dell'attività creativa, dal 1978 come terminale di un primo Celati, al 1985 dell'uscita di *Narratori delle pianure*. All'interno del libro racconti come *Parabola per disincantati* o *Una sera prima della fine del mondo* insistono su una stranezza irrimediabile di personaggi e ambienti, legandosi a significati disforici. È un periodo, questo, che Andrea Cortellessa ha persuasivamente mostrato come invece particolarmente stratificato, denso di letture, progetti di varia natura, e interventi critici⁶.

D'altro canto, un'attenta rilettura e contestualizzazione degli anni Settanta di Celati non può prescindere dall'ispessire la descrizione della sua comicità narrativa, dal riconoscerci già compresenti e distinti tocchi malinconici, ristabilendo inoltre come leggibili finalità di denuncia sottendano la rappresentazione libera della folle mente narrativa, affidata ai suoi libri d'esordio. Si può riscontrare la perdurante vitalità di tali presupposti in più luoghi, per esempio in una tesa intervista curata da un giovane studioso, Nicola Carioli, a proposito di *Comiche*, il cui ipotesto, nucleo o modello generatore, consiste, come è noto, nella lettura degli scritti (il giornale "mazziniano") di un paziente dell'ospedale psichiatrico di Pesaro, girati all'autore da un amico

nosa» dell'arte postmoderna «ufficializzata», in N. CARIOLI, «*Comiche*» e «*Nuove Comiche*». *Intervista a Gianni Celati*, in *Il comico come strategia in Gianni Celati & Co.*, a cura di N. Palmieri e P. Schwartz Lausten, in «*Nuova prosa*», LIX, 2012, p. 224. Per un raffronto critico con forme e idee, in particolare, della prima fase della temperie, si può vedere A. VITI, *Gianni Celati postmodernista problematico: lettura di «Notizie ai naviganti»*, in «*Italianistica*», XLI, 2, 2012, pp. 113-124.

⁶ Cfr. A. CORTELLESA, *Frammenti di un discorso sul comico. «Archeologia di un'archeologia» per Gianni Celati: 1965-1978*, in *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, a cura di S. Cirillo, Donzelli, Napoli 2005, pp. 543-573.

medico, fonte di consolazione durante un periodo di convalescenza⁷. Da tale immersione nella lettura deriva quella che altrove Celati ha rievocato come una «vera lezione di stile» («[d]ato il complesso di persecuzione del loro autore, tutto diventava una questione di vita e di morte, gli aggettivi, i verbi, gli avverbi»)⁸, e insieme un'affezione particolare, un senso attivo di empatia che il tempo trascorso dalla prima pubblicazione del singolare libro d'esordio non ha scalfito, anzi.

Come l'autore ha modo di precisare, nella conversazione sopra annunciata,

[q]uando scrivevo *Comiche* provavo simpatia per i cosiddetti malati di mente, e frequentavo molto i manicomi, grazie all'amicizia di vari dottori. Be' adesso non ci penso più che qualcuno è "matto". Bisogna dire che qualcuno è triste, è schiacciato, è violentato, è umiliato, perché tutto l'ordine sociale porta da quelle parti. Ma queste cose, che vediamo dappertutto, in tutte le famiglie o altri istituti (ma sempre camuffate da attivismo moralistico) sono state la molla di *Comiche*⁹.

Sono asserzioni, queste, di un certo sapore foucaultiano¹⁰, o comunque intinte della critica alle istituzioni totali affermatasi fra gli anni

⁷ La vicenda è raccontata dallo stesso autore in più interviste, fra cui, dotate di una particolare ricchezza di risvolti, quella del 2007 con Rebecca West, *Memoria su certe letture*, e quella tenutasi l'anno successivo davanti agli studenti dell'Università di Bergamo, e condotta da Belpoliti e Cortellessa, *Letteratura come accumulo di roba sparsa, trovata per strada o sognata di notte*, entrambe ora in G. CELATI, *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata 2011, rispettivamente alle pp. 96-106: 99-101 e 114-133: 114-115. Si veda inoltre, fra le *Notizie ai testi* curate da Nunzia Palmieri per l'edizione delle opere nei Meridiani, il quadro contestuale, comprensivo di un nucleo essenziale della postfazione di Calvino, e di storia della ricezione relativo a *Comiche*: ID., *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di M. Belpoliti e N. Palmieri, Mondadori, Milano 2016, pp. 1726-1732.

⁸ ID., *Leggere e scrivere*, in *Racconti impensati di ragazzini*, a cura di E. De Vivo, Feltrinelli, Milano 1999, p. 20.

⁹ CARIOLI, "Comiche" e "Nuove Comiche", cit., pp. 225-226.

¹⁰ Da un'altra intervista ricaviamo l'influenza esercitata dal pensatore francese, in particolare attraverso la lettura dell'*Histoire de la folie à l'âge classique* e della *Volonté de savoir*, libro quest'ultimo che Celati, in genere non prodigo di giudizi

Sessanta e i Settanta, e consonanti con la requisitoria nei confronti dello zelo pedagogico distintivo delle moderne società occidentali, che aggalla alla superficie della saggistica celatiana, in più passi. Nelle parole retrospettive di avviamento al successivo romanzo di Guizzardi, poi, l'autore ravvede nel narratore-protagonista «l'eroe di un inferno da ridere ma anche da piangere: l'inferno della meschinità, diffidenza e avarizia inculcate in noi dalla scuola e dalla famiglia. Nel mio assolutismo giovanile, trovo queste miserie così asfissianti, che la solitudine e la mattolica di Guizzardi erano per me un sollievo»¹¹.

Stringendo sullo strambo

Tende ad apparire meno alonato, in tal modo, il campo della stramberia celatiana, che allora si distanzia sensibilmente da quello, fattosi rigoglioso con il modernismo, dell'inetto – personaggio con il quale l'abnorme celatiano pure condivide la natura maldestra, l'incapacità di incidere sulla realtà circostante, e il senso forte di esclusione. Ma non c'è nulla, quantomeno in *Comiche* o in *Guizzardi*, che ci esorti a ravvedere dietro l'agire del personaggio la sussistenza di una ricca vita interiore – quella che mobiliterebbe, in un dispositivo paradossale, i protagonisti “bloccati” del romanzo e della novellistica di Tozzi e Svevo¹². Celati, per contro, rifugge dalle prassi costruttive e dalle implicazioni della moderna psicologia realistica; basta leggere “a

al superlativo, definisce «bellissimo» (A. CAPRETTI, *Intervista con Gianni Celati*, in *Il comico come strategia*, cit., p. 231). Si veda inoltre il riferimento a un seminario a Cornell con Foucault, del quale Celati ricorda «l'effetto» ricevuto, e «Foucault stesso, i suoi atteggiamenti, la sua incomparabile eloquenza, la sua straordinaria intelligenza, traviate da una velenosità contro i “petits profs de lycée” (tra cui metteva anche Jacques Derrida)», contenuto nella premessa alla terza edizione di *Finzioni occidentali* (2001), ora con il titolo *Due anni di studio nella biblioteca del British Museum*, in CELATI *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 50.

¹¹ ID., *Le avventure di Guizzardi*, cit., quarta di copertina.

¹² Si può vedere, al proposito, la ricapitolazione dei suoi tratti compiuta da M. SPINELLI, *Una ribellione mancata. La figura dell'inetto nella letteratura di fine Novecento*, ombre corte, Verona 2015, pp. 21-53.

strascico” i saggi raccolti di recente negli *Studi d'affezione* (cui più oltre si farà ritorno), partendo dai soggetti «irregolari» prescelti, per cogliervi affermazioni polemiche in tal senso, rivendicazioni orgogliose di affinità in altra direzione¹³.

E al tempo stesso si può precisare meglio la natura dell'origine cinematografica delle sue figure, che non è riflessa nel testo in un gioco di puri effetti di superficie, non costituisce un mero scatenamento di intensità, o un repertorio di pratiche e gesti convulsi¹⁴, per rifarci al lessico critico dello scrittore, ma è agganciata a un sottostante discorso politico, che assume le forme del disegno satirico, in particolare, nella riscrittura rimasta incompiuta di *Comiche*¹⁵, e di una perdurante riflessione sull'individuo alienato e marginalizzato, che inanella le *Comiche* originarie e quelle risultanti dalla parziale riscrittura, nonché *Guizzardi* (nel suo inferno «da ridere ma anche da piangere»), senz'altro. Il flusso malinconico finisce per incanalarsi, in forma sia pure laterale o residuale, nell'insoddisfazione della voce narrante nella *Banda dei sospiri* e nello stralunato aggirarsi per un mondo bizzarro e a tratti ostile che caratterizza Giovanni, in preda alla sua mania amorosa nel *Lunario*¹⁶.

¹³ G. CELATI, *Studi d'affezione per amici e altri*, Quodlibet, Macerata 2016.

¹⁴ Il riferimento è a un saggio fondamentale, del '76 – nucleo residuo di una monografia sui fratelli Marx abbandonata *in itinere* –, *Il corpo comico nello spazio*, ora in *Gianni Celati*, cit., pp. 106-113.

¹⁵ Per l'approfondimento della satira del potere politico e delle istituzioni religiose, in relazione all'Italia contemporanea, che pare emergere dalla riscrittura si permetta il rimando a IACOLI, *Celati "eroticus"*, in *La dignità di un mondo buffo*, cit., pp. 137-158.

¹⁶ Cfr. M.A. BAZZOCCHI, «*Lunario del paradiso*»: il personaggio fuori regola, in *Personaggio e romanzo nel Novecento italiano*, Bruno Mondadori, Milano 2009, pp. 157-165; buone le osservazioni recenti, in rapporto al nostro tema e a quello che l'autrice denomina «*effet-farfelu*», incentrato sull'estraneità prestabilita del pellegrino Giovanni a un mondo svuotato di fede nella potenza sacrale dell'amore, di S. AMRANI, *Le farfelu en habit d'amoureux*. «*Lunario del paradiso*» de Gianni Celati, in *Le personnage farfelu dans la fiction littéraire (XX^e et XXI^e siècles) des pays européens de langues romanes*, Colloque international Université de Caen, 9-11 Octobre 2014, a cura di E. Ajello, V. d'Orlando, S. Loignon, N. Noyaret, in «*Sinestésie*», XII, 2014, pp. 33-43.

Appare poi indicativo che satira delle strutture politiche e satira dell'istituzione familiare facciano la loro riapparizione all'altro capo dell'opera di Celati, confluendo in un racconto di raro impeto ironico come *Il benessere arriva in casa Pucci*, incentrato sulle percezioni e sulle sorti di un giovane beota – e, più in generale, nella serie dei *Costumi degli Italiani*, che allestisce, intorno a materiali ripescati da anni addietro, un discorso narrativo coerente sulla stranezza caratteristica dei giovani “pascolanti”¹⁷, e la piccola società di un'Italia passata, risalente alla giovinezza del loro autore, che li circonda.

Ora, lo strambo celatiano esibisce nel tempo diverse valenze funzionali, e diverse incarnazioni; quanto alla sua origine, ci esorta a intuirlo come rizomatica, pronta a riprodurre, a diverse altezze, sempre nuove figurazioni della dabbenaggine beata, della vaghezza o follia sognante, consegnandoci impressioni miste, finanche paradossali. Da un lato, difatti, la figura, o figurina, sembra aderire mimeticamente ai dichiarati modelli di celluloidi, riprendendone il guizzo caratteristico, dall'altro tesaurizza l'esperienza di un certo personaggio della narrativa modernista, avviato al disseccamento e alla passività (così nella concezione del «personaggio relativo» novecentesco)¹⁸; accoglie la richiesta al lettore, formulata dai “brutti” debenedettiani, di riconoscersi in loro; costeggia, per finire, il territorio dell'ineffabile per tenersene al di qua, privilegiando, di contro, la suggestione del moto dissipativo impresso ai propri personaggi da Beckett¹⁹. E questo facendoci assistere all'evaporazione dei propri stabili tratti identificativi, a indicarci, come ha ben inferito Francesco Muzzioli, che per tramite loro l'autore «tende

¹⁷ Fa leva soprattutto su una lettura dei pascolanti celatiani, nella sua tipologia ragionata, E. AJELLO, *Elogio del personaggio strambo. Per Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni*, in «Studi novecenteschi», XXXVIII, 81, 2011, pp. 190-194; acuta la recensione ai primi due volumi della serie da parte di P. MAURI, *Celati, un mondo di strambi e di lunatici*, in «la Repubblica», 4 luglio 2008, ora in *Gianni Celati*, cit., pp. 228-230.

¹⁸ E. TESTA, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009, pp. 31 ss.

¹⁹ Si veda al proposito G. ALFANO, *Lo scriba indigente. Gianni Celati attraverso Samuel Beckett*, in *Tegole dal cielo. L'«effetto Beckett» nella cultura italiana*, a cura di G. Alfano e A. Cortellessa, Edup, Roma 2006, pp. 117-132; ID., *Beckett/Celati. Il palcoscenico della povertà*, in *Gianni Celati*, cit., pp. 234-242.

a trasgredire il confine del vecchio personaggio-uomo, e ad utilizzare la *dramatis persona* come attrezzo o maschera, cioè come successione di prestazioni e vettore del “movimento concreto”»²⁰.

È ciò che avviene al “professore” sottoposto a una costante permuta del nome proprio in *Comiche*, o ancora, a una sua variante, la commutabilità, in *Guizzardi*, della sua persona con altre (viene ribattezzato “Danci” da Ida Coniglio che lo ha comperato, e lo traveste da «donna», obbligandolo a svolgere lavori servili alle sue dipendenze) o con le bestie, la cui ricorrenza, all’interno di similitudini volte a illustrare il trattamento cui è sottoposto il tapino protagonista, o ancora convocate per richiami onomatopeici, lungo il romanzo è altissima.

Passaggio: mattoidi e de-generi

Immagine in movimento, lapillo, perpetua incandescenza narrativa e al contempo figura «concava», «testa balenga dominata da una sola ossessione»²¹, il personaggio dalle mosse e dai contorni anomali, nella visione di Celati, può essere letto nella sua valenza di indicatore dello scardinamento, o sovversione, dei generi nei quali si trova a operare, e delle norme che li regolano. In termini più concreti, quello che abbiamo denominato personaggio fuori squadra è in funzione di testi a loro volta fuori squadra; imprime il suo moto sbilenco, la sua traiettoria deformata al testo che lo contiene e che lui stesso in quanto saldamente designato a narrare, dipana a beneficio del lettore, determinando, in tale maniera, un rapporto architettuale complesso, raramente armonioso.

Il che risulta di un’evidenza definibile come programmatica in *Comiche*, il cui flusso di provocazioni e reazioni, in piena rispondenza alla grammatica di base del cinema *slapstick*, percepito ed espresso dal punto di vista di un narratore vistosamente instabile, incrina deliberatamente l’apparentamento possibile del testo alla pur oltremodo

²⁰ F. MUZZIOLI, *Celati e i segreti dell’arte tomatica*, in «Nuova corrente», XXXIII, 97, 1986, p. 55.

²¹ TESTA, *Eroi e figuranti*, cit., p. 31.

inclusiva forma romanzo – una tensione differenziante, questa, che i libri successivi avrebbero assecondato, e che gli scritti di saggistica e di poetica avrebbero rivendicato, in fiera opposizione alle tendenze dominanti e alle logiche di mercato dell’editoria contemporanea. L’andamento come paratattico, per scene autonome con riprese o ripetizioni, della narrazione viene ereditato, con alcune varianti, dai “romanzi” degli anni Settanta, che come è noto verranno riscritti e consociati, poco dopo la metà del decennio successivo, nella trilogia dei *Parlamenti buffi* (dall’inferno di *Guizzardi* al paradiso del *Lunario*).

Un segno della costanza di tale movimento di destrutturazione e riconfigurazione, comune a personaggio e testo in relazione al genere di appartenenza, è davvero rilevabile in una varietà di episodi e controfigure appartenenti al Celati posteriore: si pensi all’autoritratto periferico e immalinconito, al movimento distonico rispetto ai riti omologanti e alla velocità della società circostante, dell’estensore dei diari, o «racconti d’osservazione», di cui si compone *Verso la foce* (1989); all’antropologia strampalata che promana da un libro, *Fata morgana* (2005), che dall’inizio si propone come parodia dei resoconti di viaggio e dell’aloue esotizzante di cui sono confusi; o ancora al monologo-irritazione bernhardiana del vecchio (fuori squadra e fuori gioco) Attilio, peraltro incastonato in un gioco di notizie e recensioni fittizie, che informa di sé, con un pieno valore metateatrale, la *Recita dell’attore Vecchiato nel teatro di Rio Saliceto* (1996).

Sono figure che rompono gli *standard*, lo schema comunicativo sotteso al genere in cui si situano – fissati che si pongono di traverso, figure di una resistenza, o di una «preferenza», come quella dichiarata con fermezza impassibile da Bartleby («è una creatura di preferenze perché si affida ad una inerzia su cui il gioco delle intenzioni non ha nessuna presa»)²², nel racconto tradotto assieme agli allievi del Dams bolognese, dallo stesso Celati:

Noi conosciamo questa priorità d’una tendenza inerziale, perché quasi tutti i personaggi comici ce la mostrano, con i loro tic, i loro manieri-

²² G. CELATI, *Introduzione a Bartleby lo scrivano* (1991), in *Narrative in fuga*, cit., p. 16.

smi o strane idiosincrasie. Da dove vengono figure come Don Quijote, Bartleby, o l'Akakij Akakjevič di Gogol [*sic*], se non da un moto d'umore? Nel moto d'umore o di stramberia che riassume ognuno di loro, appare di colpo la singolarità d'una maniera d'essere, e la sua incommensurabile distanza rispetto alle generalità o assunti su cui gli uomini si mettono d'accordo. La tendenza che li rende buffi, li rende anche irrecuperabili. Votati all'inerzia della loro maniera d'essere vi si affidano in uno stato di devozione come quello dei santi – con una faccia che non abbiano scelto, e con manierismi che ci insegnano a una rappresentazione sociale che viene prima di noi. Questo destino di anomalia è chiamato da Kierkegaard «la terribile esperienza di essere individui»; e figure come Don Quijote, Akakij Akakjevič e Bartleby sembrano accettarlo con attiva rassegnazione, con devozione irresistibile, ossia come «preferenza»²³.

Altri “inerziali”: ritorno a «Comiche»

Nella molteplicità e nella pluralità di origini degli strambi celatiani, il riferimento all'inerzia di Bartleby (e alle «connivenze» alle quali si contrappone) pare offrire un denominatore comune a interessi, modelli e figure attivi lungo l'interesse dell'opera, capace, peraltro, di ben temperare gli aspetti manifestamente comici della rappresentazione e il loro durevole retrogusto malinconico: il confronto e il disaccordo con una direzione privilegiata dell'azione sociale, l'andare controcorrente, palesando, come Celati osserva a proposito del Wakefield di Hawthorne, «un'insanabile contraddizione con il mondo esterno»²⁴. Non solo il personaggio non allineato si produce in mosse stranianti, comportamenti scatenatori di comicità, ma subisce, come reazione immediata, l'aggressione da parte di agenti esterni – di un mondo che prontamente si rivela popolato di fieri oppositori, propugnatori di una logica *straight* da imporre e ricordare all'impudente soggetto *queer* – alla lettera, e inteso in senso non strettamente sessuale (quanto

²³ Ivi, pp. 17-18.

²⁴ ID., *Storie di solitari americani* (2006), in *Narrative in fuga*, cit., p. 70.

piuttosto assecondando l'agenda destabilizzante e al contempo inclusiva, propria del *queer*): contorto, bizzarro, obliquo. È il presupposto discorsivo basilare e insieme il privilegiato *modus operandi* degli eventi in *Comiche*, questo; avendo fatto ampiamente riferimento al libro, giova lasciare spazio ora a un suo passo, eloquente dell'orchestrazione plurivoca di tale assedio del personaggio (Aloysio y Otero, alias Corindò, alias molti altri...), ambientato in spiaggia:

E io affrontavo i vocianti interrogò: – cosa c'è da ridere? Il Fusai pronto: – e chi ride professore? Subito scappava a sghignazzare sonoramente a parte. Un certo D'Amore cattolico: – polli arrosto capponi allo spiedo. Prendendomi per animale. Lo colpivo in testa lui cade. Il Fassò allora insorge: – Aloysio non deve prendere donne. Con consenso unanime: – nessuna. E certi chiedevano per deridere: – ti va? Dopo un'ondata si abbatteva sui miei orecchi di voci che facevano: – nessuna capito? Chi: – ti va professore? Chi: – ti va pinettaccia? Chi: – lo sfotto io permettete? Altri: – ditegli Otero. O: – rubategli un dente. Con seguito unanime: – e noi abusiamo. Poi: – che vorresti Corindò? Uno diceva: – io mi confesso voglio abusare Breviglieri. Moltissimi: – schioppate schioppate²⁵.

L'accerchiamento del narratore viene reso, a livello stilistico, in maniera impaurita e slogata, per immagini come sfuocate e incomprese, metonimiche rispetto al reale tenore, alle effettive intenzioni dell'atto violento. Scivolano, sul narratore, le allusioni alla sfera erotica, rimane desta, in lui, l'apprensione per le minacce e le oscure ingiurie (come ricostruire con certezza la genesi linguistica, il movente insultivo di quel «pinettaccia»? Si direbbe l'innesto di un acre suffisso spregiativo su di un doppio diminutivo femminilizzante, e dunque già di per sé motivato da fini di derisione) che si accompagnano all'interdizione sessuale, alla dichiarata volontà corale di approfittarsi di lui, in una *gradatio* che va dallo sfotterlo allo *schioapparlo*, in vorticoso *geminatio*²⁶.

²⁵ ID., *Comiche*, in *Romanzi, cronache, racconti*, cit., p. 43.

²⁶ E inoltre, «[s]ulla pagina le parole si attraggono seguendo vie misteriose, si ripetono a coppie come nei balbettamenti, s'inseguono in rima, si aprono alle

Al cui interno, è appena il caso di segnalarlo, sembrano contenute, come sembra peraltro ribadire il prossimo “abusare”, qui impiegato transitivamente a rafforzarne l’efficacia punitiva, possibili contaminazioni e sovrapposizioni con un semiomofono verbo scurrile²⁷.

Comiche prospetta a più riprese scene di questa natura: l’aggressione, o il concorso di aggressori, ai danni del soggetto vulnerabile e strambo opera come materiale costruttivo iterabile. La riproposizione del *pattern*, oltre a significare la crescente inesorabilità della condizione cui è sottoposto il protagonista, lavora in direzione mimetica di quella tensione culminante verso la *bagarre* così rappresentativa delle scene chiave dei fratelli Marx, animate da una «anarchia incoronata» – scrive Celati in *Il corpo comico nello spazio* –, la cui «vitalità e ansia di movimento diventano stimolazioni scatenanti anche per lo spettatore»²⁸.

Il meccanismo è quello di una «reattività fisiologica» che Calvino riconosce alla base della poetica di Celati, e che da dispositivo, o set di tecniche proprie del cinema delle comiche, si fa principio di funzionamento delle *Comiche* narrative: «la risposta che egli chiede al lettore non si articola in un discorso ma nei più istintivi riflessi della risalta convulsa, della smorfia spasmodica, dello scatto vendicativo cui egli vuole costringerci con le sue reiterate aggressioni»²⁹. Nell’immedia-

biforcazioni del doppio senso e del fraintendimento», N. PALMIERI, *Il corpo matto. Materiali per una cronistoria*, in G. CELATI, *Comiche*, Quodlibet, Macerata 2012, p. 207.

²⁷ Ma agisce forse, in compresenza, il rimando, in forma di fantasioso derivato verbale, al sostantivo “schioppo”, che comunque fa permanere l’interpretazione del passo nel campo dell’aggressione, o eliminazione, fisica. Un’utile analisi di lessico, stile e sintassi, nel romanzo, è quella di A. PAVANELLO, «*Comiche*» di Gianni Celati: aspetti linguistici, in *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*, a cura di X.L. Couceiro Pérez, Facultade de Filoloxía – Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 1999, I, pp. 262-273.

²⁸ CELATI, *Il corpo comico nello spazio*, cit., p. 108; sulla *bagarre*, via Marx Brothers e Artaud, cfr. inoltre CAPRETTI, *Intervista con Gianni Celati*, cit., p. 232. Celati avrebbe poi congegnato una riscrittura-pastiche di situazioni comiche dai film dei Marx, trascritti e ibridati fra loro (con una linea dell’intreccio preponderante attinta a *Monkey Business – Quattro folli in alto mare*, del 1931, regia di Norman Z. MacLeod), originariamente concepita come regalo di Natale per gli amici: *La Farsa dei Tre Clandestini*, Baskerville, Bologna 1987.

²⁹ CALVINO, *Nota a «Comiche»*, cit., p. 169.

tezza delle mosse, dei botte-e-risposta caratteristici del personaggio comico³⁰, e della risposta estetica che questo promuove nel lettore riconosciamo il segno caratterizzante della sua configurazione come «riferimento intermediale», nei termini di Irina Rajewsky³¹: ovverosia, di elemento partecipe di una natura anfibia, il frutto di un “come se” letterario, di uno stimolo a sorvolare gli steccati mediali puntando in direzione di modelli e meccanismi cinematografici per ricrearne consistenza ed effetti particolari. E ciò in un impasto narrativo intermediale ragionato e oltremodo originale, nel quale i riferimenti a *gag*, scene e moduli celebri del grande schermo si susseguono; per limitarci a un esempio, come non cogliere, nella scena che vede i giardinieri Cardogna Fioravanti Cavazzuti tramare contro il professore («adesso gli diamo una bella annaffiata con l’annaffiatoio»)³², non solo la riproposizione di una situazione comica, sia pure a livello embrionale, ma anche un più vistoso tratto intertestuale, l’insistenza sulla medesima figura etimologica che intitola *L’Arroseur arrosé* dei Lumière (1895)?

Solitari d’oltreoceano

Viceversa, c’è una compagnia di tipi, i già incontrati Wakefield e Bartleby e *Luomo della folla* di Poe, che scoraggia facili adesioni empatiche. Con la triade, «con queste figure inconoscibili, straniate e stranianti, con cui non sarà possibile identificarsi (e per questo ci rendono perplessi e ci fanno pensare) si forma una narrativa con un punto di vista critico già del tutto moderno»³³. Sono i progenitori ottocenteschi della stirpe dei solitari americani, cui Celati dedica un intenso saggio in accompagnamento all’antologia di racconti tradotti

³⁰ Uno scritto fondamentale per comprendere questa grammatica di base, e fondamentale come spunto e integrazione per il presente saggio, è *Su Beckett, l’interpolazione e il gag*, in *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura* (1975), Einaudi, Torino 2001, pp. 165-194.

³¹ Cfr. I.O. RAJEWSKY, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, in «Intermedialités», 6, pp. 43-64.

³² CELATI, *Comiche*, cit., p. 48.

³³ ID., *Storie di solitari americani*, cit., p. 75.

assieme a Daniele Benati, sodale di lunga data, nel 2006. Assistiamo al punto apicale di un lungo attraversamento degli anni Ottanta e Novanta, di un discorso sul *côté* malinconico della comicità che impegna Celati tanto sul fronte creativo (l'impressione chiara, nei critici e nei lettori, di una netta virata stilistica e tematica, con l'approdo alla prosa come limata e diminuita di turgore, asciugata, di *Narratori delle pianure* e *Verso la foce*)³⁴ quanto su quello della riflessione saggistica.

Il solitario, con la sua impossibile integrazione nella comunità, segnala la fine della comunità stessa, piagata dal sospetto collettivo verso il diverso (così Bret Harte in *The Outcasts of Poker Flat*, 1869)³⁵, o dalla brama di denaro (Twain, *The Man Who Corrupted Hadleyburg*, 1899), conducendoci al pieno Novecento mediante l'insistenza su «speciali laconismi» (*Three Lives* e *Melanchta* di Gertrude Stein, Sherwood Anderson, Hemingway, e alle loro spalle il racconto inafferrabile di Kate Chopin, *Story of an Hour*), o, al contrario, su registrazioni parodiche delle corpose chiacchiere quotidiane, delle voci e dei socioletti (Ring Lardner), o di asserti sentenziosi volte a coprire un vuoto, smentiti bruscamente dal Misfit, l'evaso che si fa regolatore filosofico dei conti finali, in *A Good Man is Hard to Find*, fra i tanti racconti perfetti, nella loro «mescolanza di comico e di terribile»³⁶, di Flannery O' Connor.

Che siano segnalazione di un'eccedenza espressiva, o viceversa di un silenzioso confinamento nella propria posizione inerziale, tali im-

³⁴ La questione è ricomposta con accuratezza e spunti innovativi da R.J. WEST, *The Antimonumental: Redefining Minimalism*, in Gianni Celati, *The Craft of Everyday Storytelling*, Toronto University Press, Toronto 2000, pp. 60-90.

³⁵ «Nella sua leggerezza, questo è un racconto fondamentale sulla comunità americana, dove una simile giustizia continuerà fino al xx secolo, colpendo nuove specie di indesiderati, dagli omosessuali ai comunisti», ivi, p. 20 – per riprendere il ragionamento sullo strambo, a partire da *Comiche*, come figura di una resistenza al raddrizzamento coatto di pensieri e comportamenti. Interessante, in un altro, il riferimento al «maschio adulto bizzarro (non adattato alla condizione media matrimoniale», «[i]l celibe, lo zitello [...] verso cui la società dà spettacolo di tolleranza», a proposito di Carroll e di Lear, da leggersi dietro le ideazioni, rispettivamente, di Alice e dei *limericks*, e contenuto nel libro collettivo testimonianza del '77 all'Università di Bologna, guidato da Celati, *Alice disambientata*, postfazione di A. Cortellessa, Le Lettere, Firenze, 2007, pp. 58-65.

³⁶ CELATI, *Storie di solitari americani*, cit., p. 109.

magini di solitari, figure che ci spiazzano, «ci rendono perplessi», per riprendere le parole dello scrittore, appaiono particolarmente suggestive perché residuali e in pura perdita dinanzi alla trionfalistica «propaganda della normalità coatta sulla via del sogno americano»³⁷; sono le ultime a proporci «un pensiero che si sollevi al di sopra della chiusura individuale»³⁸.

Strani e sbrancati

L'idea, implicita nell'operazione dei *Solitari americani*, di rileggere contropelo una tradizione letteraria, attraverso la figura del solitario o «inerziale», può estendersi a comprendere la trattazione originale della storia letteraria italiana che leggiamo nei sopra menzionati *Studi d'affezione*, raccolti in volume, con la consueta prontezza, dalla collana «Compagnia Extra» diretta da Ermanno Cavazzoni e Jean Talon. In assenza di uno schema orientato come quello che accompagna la descrizione degli snodi del racconto americano fra Otto e Novecento (dal *tale* all'arte della *short story*), il legame che si può evincere dalla conformazione plurale dei saggi di argomento italianistico è dato dal situarsi in una prospettiva anticlassica e anticanonica. A intercettare difatti l'«affezione» del critico sono primariamente lo spiazzamento comico e la contentezza³⁹, o sollievo, che ne deriva, la vanvera eletta a principio guida, l'indagine di stati e direzioni fuori controllo, e, nuovamente, in relazione a tutti questi effetti di lettura, il personaggio che sfugge a concezioni prestabilite, la figura della stramberia che si riveste di idiozia, degli «spasimi della maniacalità eroica» del personaggio ariostesco, fatti deviare dal suo autore «in una versione anti-eroica»⁴⁰; e ancora, con il Novecento, la folgorazione dell'insalvabile solitario,

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Id.*, *Angelica che fugge* (2000), in *Studi d'affezione per amici e altri*, cit., p. 61 («la contentezza che il poema ariostesco riesce a darci subito, con la fuga di Angelica, è [...] quella della mobilità continua, del perdere la testa per “vani sentieri”, nel dedalo di vagabondaggi in cui si sperdono i maggiori eroi»).

⁴⁰ *Ivi*, p. 97.

l'irredimibile disallineato – esemplarmente, preda di una «cupa accidia», lo «svogliato» Delfini, letto attraverso i suoi *Diari*⁴¹.

Lo strambo, in un'osservazione comparativa d'assieme, appare qui un filo rosso, segnala la felice insubordinazione della scrittura, si associa a rinfrancanti possibilità generative per le forme del narrare. È in tal senso rilevante che a esordio della raccolta si situò un discorso che si potrebbe definire tipologico-evolutivo (ovvero volto a leggerne le virtualità di rigenerazione), tenuto agli studenti dell'Università di Bologna nel 2006, che riporta a meraviglie e cerimoniali della novella, già oggetto di una nota conversazione veneziana con Silvana Tamiozzo Goldmann⁴². E questo a segnare la continuità di interessi, in Celati, di fronte a componenti quali il “colmo” come effetto conclusivo giocato sulla sproporzione, sull'impensabile («[a]ltrove può trattarsi d'un paradosso, di una burla, d'un inganno”)⁴³ e allo stupore o meraviglia in cui questo «ci lascia sospesi»⁴⁴, o la ripresa, in forma di variazione, «racconto d'un racconto», di motivi narrabili già presenti, di contro ai racconti moderni concepiti «come parte di una testualità fissa, in cui parrebbe che la lingua si fosse già tutta oggettivata e purificata nella scrittura. Il risultato è un narrare chiuso, come immunizzato e sottratto all'incontrollabile circolazione delle parole»⁴⁵.

La morale che si può ricavare dall'esperienza della novella, fra il *Decameron* e il nuovo vigore cinquecentesco del genere, è quella di una «ontologia del mutevole», «l'idea di una perpetua instabilità negli stati di cose»⁴⁶: è una linea eminentemente boccacciana, senz'altro, quella tracciata; e tuttavia qui, o ancora nella coassiale «linea d'un dubbio sulle facoltà umane»⁴⁷ che allaccia fra loro gli «amenti e dementi» cui si riferisce Dante nel *Convivio* e gli «uomini morti» della novella del *De-*

⁴¹ ID., *Antonio Delfini ad alta voce* (2008), in *Studi d'affezione per amici e altri*, cit., pp. 221-222.

⁴² ID., *Elogio della novella* (1999), ora in *Conversazioni del vento volatore*, cit., pp. 35-43.

⁴³ ID., *Lo spirito della novella* (2006), in *Studi d'affezione per amici e altri*, cit., p. 14.

⁴⁴ Ivi, p. 15.

⁴⁵ Ivi, pp. 19-20.

⁴⁶ Ivi, p. 29.

⁴⁷ Ivi, p. 36.

cameron incentrata su Guido Cavalcanti; nell'«umanesimo ribaltato»⁴⁸, ancora, che trapela dal senso della beffa, è rinvenibile una filosofia narrativa di ampia gittata, la cui suggestione continua a promanare in pieno Novecento. Dove su di un versante le comiche cinematografiche, con il loro linguaggio introiettato e “riscritto” dall'autore, berteggiano costantemente la vanità di chi cerchi di ristabilire un ordine al di sopra dell'«instabilità degli stati di cose», mentre, sul lato in ombra, la narrativa cui guarda Celati distilla la negatività dell'esperienza; trae, dall'aridità dei paesaggi su cui si fissa la sua osservazione (Tozzi, D'Arzo), dalla stranezza dei personaggi posti fuori della *communitas* che insistono su quegli stessi ambienti, nuove e produttive modalità di visione.

E non è da trascurare il fatto che per descrivere, a confronto con la cecità e la vertigine di Pietro, «l'insanabile inadeguatezza del giovane maschio di fronte alla vita»⁴⁹, in *Con gli occhi chiusi*, le variazioni nell'uso del punto di vista e dell'organizzazione dello spazio, Celati si serva del linguaggio filmologico, a puntualizzare l'intima rispondenza, con il modernismo, dell'esperienza percettiva fra le arti, e allo stesso tempo la di uno stile critico che non dissimula la concordia *e pluribus* delle proprie fonti di ispirazione: la scena dello stupro di Ghisola, allora, «la vediamo di scorcio, come se qualcuno avesse appoggiato per terra una macchina da presa, che registra solo qualche particolare in primo piano, e per il resto ci fa capire quello che succede con rumori fuori campo»⁵⁰; e già a proposito della novella di Ganfo si notava lo sconfinamento nel lessico cinematografico (e all'interno di questo, nel suo terreno d'elezione), a illustrare gli effetti di un «[r]acconto d'una idiozia misteriosa e assoluta, che ricorda le comiche del muto»⁵¹.

Né minore è l'affezione, o sintonia critica, che l'interprete denuncia nei confronti di Zelinda, la vecchia lavandaia di *Casa d'altri* che con-

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Ivi, p. 153.

⁵⁰ Ivi, p. 181.

⁵¹ Ivi, p. 37. Alla novella di Sercambi Celati si è dedicato inoltre in veste di riscrittore (*Ganfo il pellicciaio*, in *Novelle stralunate dopo Boccaccio*, a cura di E. Menetti, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 7-10).

divide con Bartleby un'ostinazione all'apparenza inspiegabile, e con diversi solitari della letteratura inglese e americana ben assimilata e interpretata da D'Arzo, nei suoi saggi critici, il senso di un'estraneità alla vita che in lei si traduce, nello specifico, in una stanchezza immedicabile e nel connesso desiderio segreto di andarsene prima della fine. Il laconismo particolare su cui si fonda il personaggio, «uccello sbrancato»⁵², descritto nella sua nuda solitudine, nella stranezza fisica che la porta a essere equiparata a figure animali (per sola fedele compagna, lo si ricorderà, una capra; ai suoi piedi la donna esibisce «qualcosa come i due zoccoli più curiosi del mondo»)⁵³, rinvia, per Celati, a riconoscibili modelli della *short story* americana (Lardner, O. Henry, Hemingway), in una narrativa che gioca sulla sottrazione e sull'implicito, «elimina[ndo] le scene madri e le pose dei buoni sentimenti»⁵⁴. «In questa luce», commenta ancora l'autore del saggio,

si capisce come la vecchia Zelinda sia una specie di psicopompo che ci guida fuori dall'inferno dell'attualità, verso una narrativa capace di ammettere i silenzi dei giorni vuoti, gli eventi qualsiasi del «si vive e basta», le incertezze che sospendono un racconto nel proprio implicito «qui non succede niente»⁵⁵.

Il saggio conclusivo della raccolta, *Discorso sull'aldilà della prosa* (tenutosi alla Sapienza nel '98), correla nuovamente fra loro le personali preferenze di stile e un'ulteriore sintomatologia dello strambo. Celati manifesta la sua predilezione per la «tendenza dissipatoria»⁵⁶ leggibile nelle *Operette morali*, per quella che denomina la «linea astratta della prosa leopardiana»⁵⁷, di contro a un modello manzoniano annacquato e tradito, nei fatti, dal «manzonismo» dilagante fra Otto e Novecen-

⁵² S. D'ARZO, *Casa d'altri*, in *Opere*, a cura di S. Costanzi, E. Orlandini e A. Sebastiani, prefazioni di A. Bertoni e F. Frasnedi, Monte Università Parma, Parma 2003, p. 383.

⁵³ Ivi, p. 389.

⁵⁴ CELATI, *Studi d'affezione per amici e altri*, cit., p. 198.

⁵⁵ Ivi, p. 196.

⁵⁶ Ivi, pp. 244-245.

⁵⁷ Ivi, p. 242.

to, sino al trionfo editoriale del romanzo storico «anche in versione postmoderna»⁵⁸.

Al suo opposto, nello *Zibaldone* come nelle «operine, o quasi non opere del tutto»⁵⁹, emerge una linea mai retta, «ma erratica e frammentaria. Una lingua di accessi, di raptus, se non delirante certo propizia ai bei vaneggiamenti»⁶⁰.

Contemplatori, per finire

Interessa particolarmente, qui, seguire la vitalità di questa linea “operettistica”, fantasticante⁶¹ nella prosa novecentesca, nei nomi di Manganelli, Frassinetti, degli amici Cavazzoni e Benati, fra gli altri, che Celati vi ascrive, per accludervi quello di un autore che di una certa robusta follia terragna, degli umori della pianura padana si è fatto cantore. Qui l’anello mancante, il nome che risuona in più scritti degli ultimi anni⁶², e che bene figurerebbe in questo *aldilà della prosa*, è chiaramente quello di Zavattini, non solo artefice di una stramberia rivoluzionaria, pensando alla parola/situazione surreale o al ragionamento spiazzante su cui già insistono i suoi primi libri ai limiti della

⁵⁸ Ivi, p. 241.

⁵⁹ Ivi, p. 246.

⁶⁰ Ivi, p. 243.

⁶¹ Per le questioni legate al campo della fantasticheria (e fantasticazione, nel senso che Celati attribuisce al termine, di «lavoro collettivo del pensiero») si rimanda al *Dialogo sulla fantasia* con M. Rizzante (edito in prima battuta nel 2005), all’introduzione delle curatrici e a diversi spunti contenuti nel volume *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, a cura di L. Rorato e M. Spunta, prefazione di Rizzante, Mellen, Lampeter 2009; utile inoltre la consultazione di A. RONDINI, *La letteratura visionaria*, in *Gianni Celati e la teoria letteraria del vento volatore*, Eum, Macerata 2013, pp. 103-123.

⁶² Si veda G. CELATI, *Il mio incontro con Zavattini*, in A. GIANOLIO, *Pedinando Zavattini. Immagini e testimonianze dal Cerreto al Po*, Diabasis, Reggio Emilia 2004, pp. 7-9; si possono poi leggere riferimenti all’autore nella più volte pubblicata intervista con S. HILL, *Documentari imprevedibili come i sogni* (2003), e in quella con L. SEBASTIANI, *Defurbizzare la letteratura, la vita etc.* (2009), entrambe ora in *Conversazioni del vento volatore*, cit., rispettivamente alle pp. 51-62, 142-147.

classificabilità, ma anche l'ispiratore della «qualsiasi», della ricerca di una salienza espressiva anche nei luoghi più piccoli o in apparenza tagliati fuori dai discorsi di «tutti i bolsi della nostra cultura»⁶³ – come la Luzzara di “Za”, da lui eletta a teatro di *Un paese*, nel fototesto realizzato con Paul Strand –, che Celati dichiara avere agito alla base del *modus scribendi* di *Narratori delle pianure*, e dell'inserimento della “Carta delle pianure” ad apertura di libro⁶⁴.

Un nuovo luogo minore, uno scritto del '97, pubblicato sulla rivista dell'Istituto Beni Culturali della regione Emilia-Romagna e lamentabilmente non ripubblicato (ma fortunatamente disponibile *online*)⁶⁵, ci lega a Zavattini e alla vena mattoide-surreale che percorre, nel tempo, la regione⁶⁶. Quasi un saggio di geografia, o morfologia, fantastica, a fornirci un *backstage* originale e meditativo delle traversate della pianura compiute in *Narratori delle pianure* e *Verso la foce* (in compagnia di Ghirri e dei fotografi di *Viaggio in Italia*)⁶⁷, *Ultimi contemplatori* incarna e legge la follia caratteristica degli abitanti nelle linee del territorio; come il dipintore di insegne Menini di una fra le *Quattro novelle sulle apparenze*, dell'87, *Condizioni di luce sulla via Emilia*, gli anziani, figure residuali di un paesaggio residuale, camminano, o «pedalano lenti in bicicletta», popolano i luoghi isolati, gli argini, le strade e i bar di campagna con la loro «svagatezza fantastica», divenendone i «veri esperti, gli osservatori più attendibili».

⁶³ CELATI, *Letteratura come accumulo di roba sparsa, trovata per strada o sognata di notte*, cit., pp. 129-132 (130).

⁶⁴ Cfr. N. PALMIERI, *Notizie ai testi. «Narratori delle pianure»*, in CELATI, *Romanzi, cronache, racconti*, cit., p. 1752.

⁶⁵ G. CELATI, *Ultimi contemplatori*, ora visionabile all'indirizzo rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it (consultato il 22 aprile 2020), o, in alternativa, fra i materiali *Riga extra* a integrazione del più volte citato volume *Gianni Celati*, curato per la serie da Belpoliti e Sironi (www.rigabooks.it/, consultato il 22 aprile 2020).

⁶⁶ Per la prospettiva geoletteraria in questione si possono vedere i contributi raccolti in *“Ridere in pianura”: le specie del comico nella letteratura padano-emiliana*, a cura di G. Fuchs e A. Pagliardini, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2011; G. IACOLI, *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Diabasis, Reggio Emilia 2002.

⁶⁷ Si veda l'intervista con SIRONI, *Sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri*, in *Conversazioni del vento volatore*, cit., pp. 63-69.

Nel loro moto costante e solitario («vecchi che difendono il loro isolamento con comiche battute dialettali, oppure chiusi nei loro pensieri e senza voglia di rispondere, assorti davanti a uno slargo del fiume») sono essi stessi figure d'affezione, personaggi che paiono uscire dalla narrativa e dal cinema celatiani, tramite, con il loro «spirito fantastico», all'interpretazione profonda di un ordine delle cose.

Se penso ai grandi autori delle nostre pianure, Ariosto, Boiardo, Folengo, fino a Zavattini, Delfini, Fellini, ed ai loro eredi contemporanei, soprattutto Cavazzoni e Benati, mi viene in mente una stravaganza fantastica che non trovo in autori di altre regioni. Non so spiegare questa tendenza, probabilmente non la capisco fino in fondo, ma so che tradizionalmente si parlava di varie forme di pazzia locale. C'era la famosa pazzia di quelli di Reggio Emilia (perché bevevano l'acqua d'orzo, si diceva), c'era la malinconia cupa dei ferraresi (perché Ferrara è sprofondata in una fossa sotto il livello del mare), e poi quella che dalle parti di Cremona veniva chiamata la «matàna del Po» [...]. Io credo che un tempo si dicesse «la matàna del Po» per dire che la «pazzia» di certuni era ispirata dall'acqua del fiume, dalle sue turbolenze e piene irriducibili entro un letto stabile. E il fiume e le sue acque sono l'opposto dell'ordine stabile e geometrico che si vede nelle campagne; l'opposto di questo progetto millenario per organizzare tutto l'informe della natura in uno spazio regolamentato.

La coscienza del millenario ordine serpentino del fiume – come «una biscia che diventa matta», nelle parole di un solitario incontrato all'isola Serafini, nel Piacentino –, del suo pronto tralignare a ogni piena stagionale appare una possibile traduzione, in forma di sapere territoriale, di quella «idea di una perpetua instabilità negli ordini di cose» avvinta al nucleo generativo della novella italiana e alla sua tradizione, che così tanto suscita l'affezione del Celati saggista.

Tutto questo a indicarci, ancora una volta, il sistema stratificato (e «rizomatico»), altamente coerente del pensiero celatiano in relazione a figure e significati della «mattolica». Principio generatore del comico, attinta ed esemplata sui modelli filmici dichiarati, la stramberia ci sorprende e appaga con visioni alternative, straniare, innovatrici

dell'esistente; si fa elemento conoscitivo, risposta umorosa, tensione mai rettilinea verso le cose, «biscia matta» che determina e orienta le affezioni dell'autore, mostrando al contempo, sul suo versante meno di immediata, scoppiettante comunicatività, i percorsi dolorosi di "disambientamento" ed esclusione, o ancora il raccoglimento, i fieri silenzi del solitario, le sue risposte disarmanti all'ordine che seguono le cose del mondo.