

SIMONE GIORGIO

DAL SURREALISMO A GHIRRI: TRACCE
DELL'EVOLUZIONE DELLO SGUARDO DI CELATI
NELL'ARCHIVIO EINAUDI

Tra la laurea, conseguita nel 1965 con una tesi sull'*Ulisse* di Joyce, e l'incarico di insegnamento presso l'Università di Bologna nel 1976, nell'ambito del neonato DAMS, Gianni Celati ha una vita piuttosto turbolenta e precaria dal punto di vista lavorativo. Si sposta tra molte località (Londra, Stati Uniti, Bologna) e si barcamena tra mestieri differenti: se il massimo dei suoi sforzi intellettuali è rivolto, com'è lecito aspettarsi, alla produzione narrativa, Celati mantiene vivissima anche la sua attività come saggista, scrivendo per varie riviste e pubblicando scritti che vanno al di là di quel *Finzioni occidentali* così centrale nella sua carriera²⁵, e si dedica poi con molta attenzione anche alle traduzioni²⁶. Come recentemente sottolineato da Micheletti²⁷, i tre ruoli di narratore-saggista-traduttore in Celati sono così intrecciati che è impossibile valutarne uno senza tener conto degli altri; se a ciò aggiungiamo la lunga frequentazione di Celati con diversi protagonisti del mondo editoriale italiano di quegli anni²⁸, e se infine consideriamo l'importanza che, sul finire degli anni Settanta, i suoi corsi al DAMS hanno rivestito per la maturazione della sensibilità estetica del Settantasette bolognese, possiamo affermare che, pur risultando un personaggio irregolare e attestato su posizioni personalissime, Celati ha attraversato gli anni Settanta da protagonista, grazie alla sua capacità di captare i segnali più nuovi e importanti della cultura di quel decennio; in questo periodo risulta fondamentale la sua collaborazione con Einaudi, testimoniata dal materiale conservato nel fondo Einaudi presso l'Archivio di Stato di

²⁵ «Proprio la raccolta saggistica, licenziata una prima volta nel 1975, è la bussola che a ogni passaggio orienta il percorso di Celati» (ANDREA CORTELLESA, *Libri segreti. Autori critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere 2008, p. 392).

²⁶ In particolare, assurge velocemente al ruolo di maggior traduttore, all'epoca, di Céline, autore che influenza la sua scrittura (si pensi a romanzi come *Le avventure di Guizzardi* o *La banda dei sospiri*).

²⁷ GIACOMO MICHELETTI, *Celati 70. Regressione Fabulazione Machere del sottosuolo*, Firenze, Franco Cesati Editore 2021, p. 11.

²⁸ Com'è noto, l'episodio culturalmente più rilevante di questi dialoghi è la rivista, mai nata, «Alì Babà», pensata con Calvino; su questo progetto, molto ha scritto Belpoliti: vedi in particolare *Nella grotta di Alì Babà*, in MARCO BELPOLITI, *Settanta*, Torino, Einaudi 2001, pp. 117-146. Nonostante la rivista non abbia mai visto la luce, la sua ideazione intercetta molti dei temi più cari alla cultura italiana di quegli anni, dallo strutturalismo all'antropologia.

Torino²⁹. In questo articolo farò riferimento ad alcune delle carte lì custodite; la traiettoria culturale che viene fuori è importante per definire il Celati degli anni Ottanta, e non si può non tenere conto che i cambiamenti stilistico-tematici dello scrittore a partire da quel momento non possono essere interpretati senza sottolineare che la sua trasformazione procede di pari passo con quella dell'atmosfera culturale italiana.

Mi riferisco, in particolare, al delicato passaggio che ha portato la cultura letteraria italiana fuori dall'orbita del modernismo e delle sue propaggini nella seconda metà del Novecento e dentro la postmodernità³⁰, passaggio di cui Celati è stato uno dei protagonisti più peculiari; si tratta di un periodo in cui, oltre all'elaborazione (e in alcuni casi all'importazione) di nuovi concetti culturali, si è realizzato un deciso recupero delle tecniche letterarie del modernismo storico di inizio Novecento. Ora esse vengono rivestite, con una mossa tipica delle avanguardie, di un compito che va al di là della sfera artistica e sfocia in quella politica; questa tensione va inquadrata nell'ampio dibattito sul ruolo della letteratura nella nuova società italiana, e non si risolve necessariamente in una militanza effettiva in un partito o in un movimento, ma può essere riletta anche in chiave puramente antiautoritaria o anti-borghese – è attraverso questa via, d'altronde, che si arriverà al Settantesimo, ed è proprio su questa particolare traiettoria che si innesta la parabola di Celati. Questa dinamica genera due effetti: da un lato, la manipolazione consapevole dei linguaggi e delle tecniche letterarie moderniste³¹ è vista come un modo per

²⁹ Ho tratto il materiale utilizzato per questo articolo dalla sezione del fondo Einaudi presso l'Archivio di Stato di Torino chiamata «Corrispondenza con autori italiani», cartella 47, fascicolo 682. Qui sono contenuti 289 fogli attinenti la corrispondenza tra Celati e varie personalità legate all'Einaudi. L'interlocutore più frequente è Guido Davico Bonino; tra gli altri interlocutori troviamo: Paolo Fossati, Giulio Bollati, Ernesto Ferrero, Nico Orengo, Giulio Einaudi, Roberto Cerati. Le lettere sono tutte dattiloscritte, talvolta contrassegnate da correzioni a mano, e coprono un periodo che va dal 15 settembre 1966 al 14 febbraio 1979. Gli unici allegati presenti risultano essere ricevute di pagamento dei diritti dei libri e delle traduzioni di Celati, inviategli dalla casa editrice. Ho inoltre visionato anche il materiale contenuto nella sezione «Originali e bozze» (cartelle 383 e 384: nella prima troviamo le tre versioni di *Finzioni occidentali*, nella seconda le bozze e gli originali de *La banda dei sospiri* e di *Lunario del paradiso*). Ringrazio la dott.ssa Luisa Gentile e il prof. Walter Barberis per avermi concesso l'autorizzazione a esaminare tali carte.

³⁰ Mark Fisher, un critico culturale contemporaneo molto attento a questa transizione e alle sue conseguenze sociali ed estetiche, ha così definito la stagione degli anni Sessanta e Settanta: «ciò che è scomparso [nell'epoca contemporanea, ndr] è piuttosto una propensione, una traiettoria virtuale. Uno dei nomi che si possono attribuire a tale propensione è “modernismo popolare”. [...] Nel modernismo popolare il progetto elitario del modernismo originario ha trovato una giustificazione a posteriori. Nel frattempo, la cultura popolare ha deciso una volta per tutte che non era costretta ad essere per forza populista. Il modernismo popolare non soltanto ha diffuso particolari tecniche, ma le ha rielaborate ed estese a livello collettivo, esattamente come ha ripreso e svecchiato la missione modernista di creare forme culturali adeguate al presente» (MARK FISHER, *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, Roma, minimum fax 2019, pp. 22-23).

³¹ Le tecniche in questione sono, ormai, ben note: dallo straniamento al flusso di coscienza, esse però vengono rivestite di un ruolo diverso da quello di inizio Novecento: vengono adoperate, infatti, anche per esplorare il rapporto fra sfera privata e orizzonte pubblico (cfr. TIZIANO TORACCA, *Il neomodernismo italiano*, in *Il modernismo italiano*,

cercare di modificare la società rinnovando la coscienza del lettore, abituandolo a nuove forme e nuovi codici letterari³²; dall'altro, questi esperimenti trovano giustificazione perché c'è un pubblico attento e sensibile a queste sperimentazioni, e che anzi le ricerca e le promuove.

In questo contesto va riconosciuto il prezioso lavoro svolto dalle due più importanti case editrici italiane del periodo, Feltrinelli ed Einaudi³³. Se la prima, tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, attraverso collane come «Materiali» e «Meteore» ha saputo proporre una selezione di testi sperimentali coerente e strutturata, riconducibile all'area del Gruppo 63, la casa torinese ha invece puntato sulla creazione della collana «La ricerca letteraria». A quest'operazione hanno presieduto, tra gli altri, esponenti della Neoavanguardia quali Sanguineti e Manganelli; ciononostante, tale collana ha goduto di minor successo rispetto alle controparti feltrinelliane, raccogliendo testi più variegati e dissimili fra loro³⁴. Si tratta comunque di una collana importante per la carriera di Celati, dal momento che vi esordisce nel 1971 con *Comiche*. La collaborazione con l'Einaudi comincia già nel 1966, quando Celati è contattato da Guido Davico Bonino in merito alla possibile pubblicazione de *Gli annegati della baia blu*, un testo apparso su «Marcatré» l'anno precedente³⁵. Da questo primo approccio scaturisce il rapporto di Celati con la casa editrice torinese, ricostruito dettagliatamente da Michele Ronchi Stefanati³⁶; per tutto il decennio degli anni Settanta, la triplice attività di Celati di cui si diceva all'inizio di questo scritto è legata appunto all'Einaudi. Nel giro di pochi anni, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del nuovo decennio, Celati diventa uno dei traduttori di punta della casa editrice, nonché consulente editoriale, seppur quest'ultimo ruolo non sia mai stato regolato ufficialmente dal punto di vista contrattuale. Prove di questo rapporto sono, come detto, le lettere dell'autore; nella sezione delle corrispondenze con gli autori italiani, infatti, troviamo il faldone di Celati, che

a cura di MASSIMILIANO TORTORA, Roma, Carocci 2018, pp. 211-230).

³² Il ruolo della letteratura nella modificazione di massa dei lettori è d'altronde al centro del dibattito più politicamente impegnato della Neoavanguardia attorno alla narrativa: cfr. l'inchiesta pubblicata su «il Verri», n. 1, IV (1960); e il volume *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Seguito da Col senno di poi*, a cura di NANNI BALESTRINI, Roma, L'orma editore, 2013.

³³ Traggo le osservazioni che seguono da FABIO LIBASCI, *Politica editoriale e cultura del dissenso. Due esempi in casa Einaudi e Feltrinelli tra il 1964 e il 1968*, in «Between», vol. X, n. 19 (maggio 2020), pp. 248-271; MICHELE SISTO, *Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, in «Allegoria», 55, XIX, (2007), pp. 86-109.

³⁴ La collana era divisa in quattro serie: la rossa, dedicata a esordienti italiani; la grigia, dedicata agli autori stranieri; la verde, in cui si pubblicavano testi di critica letteraria; la viola, in cui invece venivano raccolti libri di critica legata ad altre discipline. Quella che ha riscosso maggior successo è la verde, in cui si sono apparsi molti libri fondamentali per la disciplina (e per cui scrivevano molti critici provenienti dall'area bolognese).

³⁵ In «Marcatré», nn. 14-15, III, 1965, pp. 112-118.

³⁶ Cfr. MICHELE RONCHI STEFANATI, *'Intonare lo strumento di un altro italiano'. Il carteggio tra Gianni Celati e l'Einaudi (1966-1979)*, in «Italian Studies» vol. 72, n. 3 (2017), pp. 309-322.

consta di poco meno di trecento fogli e copre il periodo che va dal 1966 al 1979. Dopo quella data Celati passerà alla Feltrinelli, cui si lega fino all'inizio del nuovo secolo, e con cui pubblica nel 1985 *Narratori delle pianure*.

Le carte conservate presso il fondo Einaudi sono preziose testimonianze di come si è sviluppata la relazione tra la casa editrice e Celati. La corrispondenza, infatti, si assesta su un tono ibrido, colloquiale ma comunque professionale: scarseggiano le comunicazioni strettamente private, mentre abbondano i pareri e i consigli di lettura informali da parte di Celati, che partecipa attivamente alla vita culturale della casa editrice. Ronchi Stefanati nota però giustamente come nella seconda metà degli anni Settanta il rapporto tra l'Einaudi e Celati si raffreddi notevolmente³⁷: oltre a questioni di carattere pratico-economico, infatti, a Celati non va più a genio il ruolo cui era stato relegato nel tempo, cioè quello di consulente sui libri più sperimentali apparsi presso Einaudi. Infatti, col passare degli anni, Celati comincia a dare pareri anche sulle possibili pubblicazioni di autori italiani; tuttavia, diventa presto insofferente nei confronti di questo compito, poiché gli pare che l'Einaudi cerchi di mantenere attive due linee editoriali diverse e non conciliabili: una più avanguardistica, con testi che puntano a una più marcata sperimentazione soprattutto linguistica; una più tradizionale, da Celati vissuta come una forzatura culturale nata come conseguenza di una mancanza di coraggio in fatti di politica letteraria³⁸. Non è difficile immaginare, d'altronde, che una casa delle dimensioni e dell'importanza dell'Einaudi dovesse fare i conti con la presenza di numerose e forti personalità, e che in un panorama editoriale quanto mai frammentato come quello degli anni Settanta, ciò si risolvesse in una politica editoriale variegata al punto da sembrare confusa. Tanto più che Celati, in questi anni, ha ormai maturato non solo una propria voce e un suo tono peculiare, ma anche un modo di concepire la letteratura e la sua storia molto personale, e che rivendica con fermezza. Basti leggere il seguente passo:

...come si collabora con la giustizia borghese dando pareri che portano alla chiusura dei malati di mente nel manicomio, così ora penso che si collabori egualmente con la giustizia borghese accettando che gli altri ti prendano per un matto, un deviante, uno strambo, e che come tale ti concedano una marginalità di

³⁷ Cfr. STEFANATI, *'Intonare lo strumento di un altro italiano'*, cit.

³⁸ Molto significativa, ad esempio, la conclusione di una lettera indirizzata a Ernesto Ferrero, in cui Celati dà il suo parere sull'eventuale pubblicazione de *I bugiardi* di Adriana Silvestri Pancaro: «dunque in conclusione della conclusione, guardiamoci in faccia: che consigli volete da me? chi dirige la politica letteraria della casa editrice? chi pubblica certi romanzi? ci sono criteri validi per pubblicare una roba, dettati da un piano di battaglia, e non da vaghe idee umanistiche su come dovrebbe essere un romanzo?» (Celati a Ferrero, lettera non datata).

sopravvivenza. Come gli omosessuali credo che sia ora di uscire dai cessi a fare le nostre pratiche "sporche". Perciò non accetto questa marginalità di sopravvivenza che mi è stata concessa mettendomi a dare pareri su questa collana³⁹.

Queste parole sono tratte da una lettera di Celati a Davico Bonino, senza data, ma riconducibile all'autunno del 1976. A colpire sono soprattutto due cose: l'idea che la letteratura proposta da Celati sia vittima di una «marginalità di sopravvivenza», idea che non solo ricorre nell'immaginario dei movimenti giovanili dell'epoca (basti pensare agli indiani metropolitani), ma che Celati stesso riprenderà in lavori futuri⁴⁰; la vicinanza di queste parole a un passo di *Finzioni occidentali*, uscito l'anno prima e centralissimo nelle riflessioni dell'autore. L'assonanza è rintracciabile già in questo brano, che apre lo scritto che dà il titolo alla raccolta:

Il romance arcaico, che in sostanza corrisponde al tipo di finzione che Don Chisciotte cerca di far rivivere, dopo il Seicento avrà *un'esistenza marginale* e senza sviluppi: *sarà relegato in quella provincia di sottoletteratura* abbandonata dagli adulti e lasciata ai bambini delle classi alte e agli adulti delle classi popolari. [...] Con la riduzione del romance a questa provincia, abbiamo forse per la prima volta l'evidenza di due modi d'uso diverso della finzione scritta che convivono nella stessa società: l'uno promosso come adeguato ai principî conoscitivi sui quali la civiltà occidentale si va orientando, l'altro respinto e tenuto per forma inadeguata alle conquiste conoscitive avvenute⁴¹.

L'insistenza sull'uso della letteratura come strumento di conoscenza è un tema particolarmente caro a Celati, perché si ricollega alla forte polemica contro i toni intellettualistici che è una costante di tutta l'attività dello scrittore. Fin dagli esordi, infatti, dirà di sentirsi lontano dagli esponenti del Gruppo 63 proprio per il loro atteggiamento autoritario dal punto di vista intellettuale⁴²; l'insofferenza verso la pretesa di spiegare tutto tramite la letteratura è anche una

³⁹ Gianni Celati a Guido Davico Bonino, lettera non datata.

⁴⁰ Mi riferisco al titolo della raccolta di racconti da lui curata e pubblicata per Feltrinelli nel 1992, *Narratori delle riserve*.

⁴¹ GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali*, in ID., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi 1975, p. 5.

⁴² «In poche parole: i miei rapporti con questo mondo dell'avanguardia 'saputa' sono stati sempre abbastanza disastrosi dal punto di vista psicologico. Soprattutto una cosa mi è rimasta continuamente in mente: che era gente che ti vuol sempre far capire che tu non hai capito delle cose e che ci sono dei punti più avanzati da conquistare, ai quali tu non sei ancora arrivato. Nel Gruppo '63 io ho sentito il continuo 'terrorismo' di questo genere: era un ambiente terroristico come l'ambiente umanistico: la gente si scannava per questo tipo di stupidaggini hegeliane»: così Gianni Celati in un'intervista a Claudio Cerritelli (GIANNI CELATI, *Contro le avanguardie*, su [doppiozero.com](https://www.doppiozero.com), consultabile al link <https://www.doppiozero.com/materiali/contro-le-avanguardie>).

delle tematiche alla base di *Finzioni occidentali*, non a caso l'unica vera raccolta di saggi di Celati⁴³.

Tirando quindi le fila dei discorsi che Celati intrattiene con i personaggi einaudiani, depurandoli dalle questioni pratiche che talvolta appesantiscono il dialogo, si possono individuare, tra gli altri, tre nuclei tematici particolarmente interessanti per il presente studio. Il primo nucleo è quello legato all'idea che la letteratura possa essere sia uno strumento di dominio che di liberazione. Ciò comporta l'idea (per l'appunto centrale in Celati) che il romanzo realista tradizionale, per come si è imposto nella storia della letteratura, sia uno strumento di affermazione della mentalità delle classi dominanti e che le classi subalterne possiedano sì delle forme letterarie, ma che, in questo sistema, esse vengono percepite come periferiche. Celati rilegge la questione da prospettive nuove, perché integra in questo discorso anche alcune forme letterarie d'avanguardia e moderniste che si erano sviluppate a inizio secolo proprio come reazione all'ipoteca totalizzante del realismo ottocentesco, e le propone come modelli alternativi. Infatti, per tutta la carriera Celati presterà attenzione alla stagione primonovecentesca: come detto, si occupa di tradurre Céline e Joyce, ma anche Michaux e Conrad⁴⁴.

Questo interesse verso il modernismo, vivo specialmente nel Celati degli anni Settanta, costituisce il secondo nucleo tematico che emerge dai carteggi con Einaudi. È da questo rifiuto della concezione totalizzante della letteratura che nasce la passione per le scritture marginali di Celati, fin dai tempi dei diari degli internati che hanno ispirato *Comiche*: negli anni che vanno dalla laurea all'abbandono di Bologna, la sua scrittura si apre, accoglie registri diversi, fa un uso creativo degli errori; sembra davvero offrire una sorta di porto sicuro alle scritture che da sempre venivano escluse dalla sfera dell'alta letteratura, alla ricerca di «un'intonazione» diversa: il nucleo caldo alla base della definizione della sua scrittura è indubbiamente l'asse Céline-Beckett; Céline, per la possibilità di utilizzare elementi che richiamino i modi del parlato all'interno dei propri testi (pur essendo ben consapevole del loro essere puri artifici); Beckett, per l'attenzione alla marginalità e all'errore.

⁴³ Più avanti raccoglierà anche le *Conversazioni del vento volatore*, che hanno un tono più sapienziale, dimesso e ostentatamente anti-accademico; di recente, sono stati raccolti suoi interventi e prefazioni, ma anche qui manca il piglio intellettuale dell'accademico rigoroso.

⁴⁴ Nel corso degli anni Settanta è proprio la sua traduzione a contribuire alla diffusione di Céline in Italia; successivamente, traduce per Mondadori *La linea d'ombra* (1999) e per Quodlibet *All'estremo limite* (2017), entrambi di Conrad; sempre per Quodlibet, traduce *Altrove* e *Viaggio in Gran Garabagna* di Michaux (rispettivamente nel 2005 e nel 2010); per Einaudi esce *l'Ulisse* nel 2013. Sulla vicinanza fra gli autori della generazione di Celati e il modernismo storico, e sul ruolo di Beckett come autore-ponte fra le due stagioni, cfr. il quarto capitolo di FRANK KERMODE, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, il Saggiatore, Milano 2020.

Ora, queste idee sono esposte nei vari articoli e saggi che Celati pubblica nel corso di questo decennio, anche se non vengono mai sistematizzate in modo coerente, conformemente agli ideali di Celati, e vengono in effetti trattate solo marginalmente in *Finzioni occidentali: se è vero*, come scrive Cortellessa, che questo libro, nelle sue varie edizioni, costituisce la bussola con cui orientarsi nell'evoluzione del pensiero di Celati⁴⁵, è altrettanto vero che, nella sua edizione originale del 1975, il problema della sistemazione della letteratura in una struttura gerarchica è affrontato solo nel primo saggio. In ogni caso, queste elaborazioni teoriche hanno, molto evidentemente, un risvolto pratico in quello che è il terzo dei nuclei che volevo esporre, cioè la polemica con la linea letteraria perseguita dall'Einaudi in questo periodo, che abbiamo già parzialmente illustrato. Dunque: interesse verso la letteratura marginale e interpretazione della letteratura "alta" come strumento di dominio egemonico; ripresa di concetti-chiave della letteratura di inizio secolo; distacco dalla politica letteraria einaudiana. Queste tre chiavi tematiche si rincontreranno lungo la rotta che porterà Celati fuori dall'orizzonte tardo modernista e nella seconda fase della sua carriera. In particolare, è attraverso una testimonianza sull'esperienza dello sguardo nel surrealismo che possiamo notare come Celati fosse giunto, nel corso degli anni Settanta, a una sorta di vicolo cieco concettuale, da cui è uscito solo allargando i suoi orizzonti nel decennio successivo.

La testimonianza cui mi riferisco è la scheda di lettura su un libro di Lino Gabellone, *Archeologia dell'oggetto surrealista*⁴⁶. Lino Gabellone è figura nota all'Einaudi e personaggio importantissimo per Celati: mimo e francesista, ha infatti tradotto assieme a lui *Colloqui con il professor Y* e *Il ponte di Londra*, entrambi pubblicati dalla casa editrice torinese nel 1971, come conseguenza dell'impegno da parte dell'Einaudi nel promuovere in Italia l'opera di Céline. Le due traduzioni sono lavori impressionanti, e costituiscono davvero delle tracce valide per interpretare la maturazione dell'idea di letteratura di Celati, dal momento che non si può non leggere, nella varietà gergale che contraddistingue soprattutto i *Colloqui*, quella tensione verso l'accoglienza degli idioletti e delle sottoparlante che è tipica della narrativa celatiana degli anni Settanta⁴⁷, e che in seguito si evolverà nell'idea che a governare il racconto siano l'oralità, i modi teatralizzati, il ritmo.

⁴⁵ Cfr. CORTELLESA, *Libri segreti*, cit.

⁴⁶ Da qui in avanti, la scheda verrà citata con la sigla GS (Gabellone, surrealismo).

⁴⁷ Sull'influsso di Céline sulla narrativa celatiana, cfr. MICHELETTI, *Celati 70*, cit.

Il libro di Gabellone sul surrealismo verrà effettivamente pubblicato, nella serie verde della «Ricerca letteraria», col titolo lievemente modificato *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto*. Questo aggiustamento del titolo è importante, perché di fatto sottolinea alcuni concetti che Celati aveva già messo in evidenza nel suo parere di lettura. La scheda comincia con la constatazione che il surrealismo si distingue dalle altre avanguardie storiche perché non costituisce una tentazione di totalità, non è cioè un tentativo di ripristinare il rapporto uomo-mondo su basi nuove⁴⁸; per i due studiosi, il surrealismo è più che altro un volgersi agli scarti, a quanto resta al margine della concezione scientifico-realistica del mondo: di qui la metafora archeologica, che recupera il portato semantico dello spreco e delle rovine, che, come ben si sa, è centrale nella riflessione del Celati degli anni Settanta⁴⁹.

Ora, è proprio questa diversa posizione riguardo alla realtà che fonda la peculiarità del surrealismo: esso si costituisce non come genere letterario *ex novo*, ma come nuovo modo di rapportarsi agli oggetti. Si scorge qui l'inizio di una certa riflessione sullo sguardo di Celati, che lo accompagnerà negli anni Ottanta, durante il sodalizio con Ghirri, e che parte già in questo decennio, attraverso varie letture, su tutte quella di Benjamin, e nel rapporto con Calvino. C'è, infatti, una vicinanza tra Calvino e Celati circa l'idea che il cambio di decennio abbia portato con sé un nuovo modo di vedere le cose, che caratterizza i cambiamenti stilistici dei due autori a partire dagli anni Ottanta: la strada è aperta da Calvino, che dopo il successo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* pubblica *Palomar*, una serie di esercizi di descrizione di fenomeni naturali; l'autore parla in questi termini della rinnovata centralità dello sguardo in questa fase della letteratura:

In Francia [...] il problema della "cosa in sé" ha continuato a contrassegnare la ricerca letteraria [...]. Ma credo che l'ultima parola non sia ancora stata detta. Recentemente in Germania Peter Handke ha scritto un romanzo basato interamente sui paesaggi. E anche in Italia un approccio visivo è l'elemento comune di alcuni degli ultimi nuovi scrittori che ho letto⁵⁰.

⁴⁸ «...ciò che Gabellone chiama la tentazione della totalità nel surrealismo: la tentazione cioè di riprodurre una grammatica generale dei funzionamenti simbolici, come nuova utopia storica. Tuttavia ci sono altri aspetti di questo movimento che ci permettono di considerarlo come un progetto del tutto inverso» (GS).

⁴⁹ È anzi proprio la polemica sull'irrazionalità a separare le strade di Calvino e Celati, facendo naufragare il progetto «Alì Babà».

⁵⁰ ITALO CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto (1983)*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di MARIO BARENGHI, tomo II, Milano, Mondadori, coll. «I Meridiani», 1995, p. 1873.

Queste righe risalgono al 1983; Calvino si riferisce agli esordi di Andrea De Carlo e Daniele Del Giudice, spesso considerati suoi allievi⁵¹. È difficile non trovare una consonanza tra queste parole di Calvino e il mutato sguardo di Celati, ora rivolto alla provincia, che toccherà il suo culmine letterario proprio poco dopo la morte di Calvino, nel 1989, con *Verso la foce*, quando ormai all'autore ligure si è stabilmente sostituito Luigi Ghirri come interlocutore privilegiato di Celati. E infatti, pochi mesi prima di morire, Calvino recensisce così *Narratori delle pianure*:

[...] Dopo vari anni di silenzio, Celati ritorna ora con un libro che ha al centro la rappresentazione del mondo visibile (un tema che già affiorava al tempo delle nostre discussioni di dieci anni fa - ma nel frattempo so che Peter Handke è stato uno dei suoi punti di riferimento) e più ancora un'accettazione del paesaggio quotidiano in ciò che meno sembrerebbe stimolare la nostra immaginazione – e anche qui si potrà forse riconoscere una continuità col principio di ripartire sempre da un «grado zero», ma soprattutto quel rovesciamento dall'interno sull'esterno che mi sembra il movimento più caratterizzante degli anni Ottanta⁵².

Al nodo concettuale legato al problema della visione Celati sembra essere giunto attraverso due strade diverse ma convergenti: da un lato, recuperando la questione dell'esperienza dello sguardo e del suo rapporto con il linguaggio; dall'altro, da una sotterranea, meno esibita ma comunque importante attenzione che rivolge alle pubblicazioni einaudiane, soprattutto a quelle caldegiate dall'amico Calvino⁵³. Per quest'ultima via, va citato il ruolo della mancata rivista «Alì Babà», che costituisce una sorta di «arto fantasma» della cultura italiana degli anni Settanta⁵⁴. A queste due vie se ne può aggiungere una terza, che deriva dalla frequentazione di Celati con la letteratura d'avanguardia e ha proprio nell'attenzione al surrealismo – e a quanto di nuovo esso può dire delle cose – la sua origine. Queste riflessioni, che cominciano a maturare in questi anni, raggiungeranno poi il loro grado di maturazione più alto qualche anno dopo, quando Celati

⁵¹ Vedi SABINA CIMINARI, *Gli "eredi" di Calvino negli anni Ottanta: Andrea De Carlo e Daniele Del Giudice*, in «Cahiers d'études italiennes», n. 14 (2012), pp. 163-181.

⁵² ITALO CALVINO, *Da Buster Keaton a Peter Handke*, in «L'Espresso», 30 giugno 1985, ora in ITALO CALVINO, GIANNI CELATI, CARLO GINZBURG et al., *Riga 14. «Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, a cura di MARIO BARENGHI e MARCO BELPOLITI, Milano, Marcos y Marcos 1998, pp. 310-311.

⁵³ D'altronde in questo primo scorcio degli anni Ottanta, Celati sembra quasi sorprendersi della sua vicinanza concettuale col Calvino di *Palomar*, come si vede nella sua recensione al libro (cfr. GIANNI CELATI, *Palomar, nella prosa del mondo*, in «Alfabeta», VI, 59, 1984).

⁵⁴ Anche se la rivista non vide mai la luce, il nucleo di temi che era stato individuato nelle discussioni sul progetto ha segnato in modo decisivo le vie intellettuali intraprese da Calvino e Celati.

sposterà il punto focale del discorso dagli oggetti all'esperienza che di essi si fa attraverso lo sguardo:

[...] il valore d'una immagine non dipende più dagli oggetti o paesaggi che mette in mostra, quanto da una precisione affettiva con cui li si inquadra, per farne una misura dell'esperienza. [...] Niente è in posa, niente è lì per rappresentare qualcos'altro. [...] La fotografia non è una fotocopia della realtà, ma una misura geometrica e affettiva per guardare quel che è rimasto fuori dall'inquadratura, ossia per immaginare il mondo com'è⁵⁵.

Prima di giungere a queste conclusioni, però, Celati si confronta con il surrealismo proprio attraverso il lavoro di Gabellone. Lo studio di Gabellone sul surrealismo dà a Celati l'opportunità di riflettere e calibrare la questione del realismo nel suo rapporto col regime estetico borghese: difficile, negli anni in cui si sviluppava il movimento del Settantasette a Bologna, non trovare un'eco, sia pure lontana, di una valenza socio-politica di questo discorso. Tale valenza non si discosta troppo dai binari individuati da Celati per *Finzioni occidentali*, le cui idee riecheggiano in effetti all'interno della scheda non solo per quanto riguarda la scrittura, ma anche come chiave di lettura dell'avanguardia surrealista: sembra, infatti, che questo studio che deriva dalla lettura del libro di Gabellone sia una sorta di "costola" di *Finzioni*, e la lettura che Celati dà del surrealismo è davvero vicina a quel *Bazar archeologico* che comparirà nella raccolta di saggi a partire dalla seconda edizione (successiva al libro di Gabellone).

La scheda di lettura, rimaneggiata e ampliata, diverrà poi l'introduzione al testo, edito da Einaudi nel 1977. Sebbene non si discosti troppo dalle questioni sollevate più brevemente nel parere di lettura, i due testi presentano alcune differenze sulle quali vale la pena soffermarsi. La prima sta proprio nell'esplicitazione del valore politico del surrealismo. Mentre nella scheda Celati parla più genericamente di «rifiuto della logica storica»⁵⁶, nell'introduzione afferma apertamente:

[...] si passa da un ordine simbolico a un altro: dal testo alla città moderna [...], e insomma all'impatto con quell'ordine simbolico che dobbiamo definire il regime borghese della realtà. In questo impatto o

⁵⁵ GIANNI CELATI, *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo*, in *Riga 40. Gianni Celati*, a cura di MARCO BELPOLITI, MARCO SIRONI e ANNA STEFI, Macerata, Quodlibet 2020, p. 263.

⁵⁶ GS.

scontro vengono messe in gioco alcune predisposizioni del surrealismo: [...] in altri termini questo scontro mette in gioco tutto il bagaglio idealistico del surrealismo⁵⁷.

Notevole che Celati sia prima indeciso sulla natura del rapporto fra la realtà borghese e il surrealismo («impatto o scontro»), per poi propendere con più decisione verso l'interpretazione di tale relazione come problematica, usando più disinvolatamente la parola «scontro». Celati, insomma, vede nel surrealismo un modo per scardinare la concezione borghese di realtà: d'altronde, l'ascesa della borghesia si è accompagnata alla definitiva affermazione del metodo scientifico e dunque al passaggio a una visione razionale del mondo; già nel manifesto surrealista, Breton prefissava proprio lo sconfessamento della razionalità come uno dei principi del movimento: «Automatismo psichico puro, attraverso il quale ci si propone di esprimere, con le parole o la scrittura o in altro modo, il reale funzionamento del pensiero. Comando del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica e morale»⁵⁸.

L'idea che il surrealismo riveli «il reale funzionamento del pensiero» sarà proprio, come vedremo, il punto da cui Celati partirà per superarlo; per ora, l'autore si limita a individuare nel surrealismo la fonte primaria di alcune tendenze della cultura contemporanea: l'idea che l'inconscio garantisca una «buona coscienza poetica»; l'idea del «simbolico come straniamento "perverso" dalla dimensione reale»; un generale recupero di forme magiche, fantastiche e meravigliose⁵⁹. È però il primo punto a catturare l'attenzione di Celati: la presunzione d'innocenza del surrealismo, infatti, è secondo lui alla base di *Nadja*, il romanzo surrealista di Breton datato 1928:

L'innocenza di Nadja è per Breton sia uno straniamento «perverso» dalla dimensione reale, sia un'immagine meravigliosa dell'innocenza del surrealismo. Però l'innocenza di Nadja è in effetti la sua follia; e chi è folle finisce in manicomio, mentre Breton che è sano resta fuori dai cancelli e deve separarsi così dall'immagine catturata. La buona coscienza poetica trova il suo limite, o il margine di tolleranza concessole dall'ordine simbolico borghese, sulla soglia del manicomio⁶⁰.

⁵⁷ GIANNI CELATI, *Lino Gabellone, «L'oggetto surrealista»*, in ID., *Animazioni e incantamenti*, a cura di NUNZIA PALMIERI, Roma, L'orma Editore 2017, p. 323.

⁵⁸ ANDRÉ BRETON, *Manifesto del surrealismo*, in ID., *Manifesti del surrealismo*, Torino, Einaudi 2003, p. 30.

⁵⁹ CELATI, *«L'oggetto surrealista»*, cit., p. 323.

⁶⁰ Ivi, p. 324.

Non è difficile scorgere in queste parole un'eco di *Finzioni occidentali*: ma se nel saggio omonimo, che apre la raccolta, Celati parlava del romanzo borghese del Settecento, stavolta – spinto proprio dalle riflessioni sul surrealismo – deve constatare lo scacco socio-politico dell'avanguardia di inizio Novecento, pur riconoscendo la validità del tentativo messo in pratica da Breton⁶¹. Per Celati, Breton ha chiara la distinzione tra razionalità e follia, e chiaro gli appare come essa si riverberi nella tradizione romanzesca europea; l'autore francese sceglie – volontariamente, e in modo consono ai dettami surrealisti – di schierarsi per la seconda, ma tale gesto, preso in sé, non basta a sovvertire il destino del romanzo, poiché tale sovversione è comunque stabilmente inquadrata nell'ambito della letteratura borghese. Nella scheda di lettura per Eianudi Celati non parla di *Nadja*; in realtà, in quella sede insiste molto di più sui concetti di «sguardo» e «apparizione», che invece nell'introduzione passano in secondo piano. La sfida lanciata dal surrealismo al realismo borghese non sta nella valorizzazione dell'inconscio, ma appunto in questa «vocazione archeologica» dovuta alla rottura tra le nostre proiezioni e gli oggetti concreti, ossia l'alterità:

La poetica dello storicismo è basata su un processo di identificazione con ciò che è l'altro o il diverso, ridotto alle proiezioni sul passato del qui e ora, ridotto a un semplice annuncio di ciò che esiste nella contemporaneità. Gabellone mostra come la ricerca surrealista istituisca invece questo straniamento rispetto all'oggetto, che designa il taglio tra le nostre proiezioni e ciò che è alterità, diversità [...] ⁶².

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

E qui si apre uno spazio non ancora studiato, su cui Gabellone dà i primi suggerimenti: dal momento che l'oggetto si situa nella dimensione della città, è la scoperta che viene fatta visitando la città e i suoi ripostigli (come il marché aux puces), *la città si presenta come un bazar di oggetti archeologici su cui*

⁶¹ Di «scacco storico del surrealismo» Celati parla anche in una lettera a Calvino sul progetto «Ali Babà», sempre citando Gabellone: «è l'insuccesso del gioco sublimatorio, della realizzazione di una pienezza che era ancora precisamente la sua illusione umanistica, l'illusione di poter ristabilire attraverso la grammatica dell'inconscio una anti-utopia» (Gianni Celati a Italo Calvino, lettera del 23 febbraio 1972, citata in CALVINO, CELATI, GINZBURG et al., «*Ali Babà*», cit., p. 160).

⁶² GS.

intervenire con un nuovo sguardo. La città per Breton diventa il luogo d'una ricerca di tipo antropologico: una ricerca [...] basata su una economia del desiderio, delle attese e delle apparizioni dell'oggetto nello spazio della realtà fisica⁶³.

Ecco: la grande novità del surrealismo sta nell'aver capito che gli oggetti "chiedono" di essere visti con un nuovo sguardo, che non corrisponde più a quello borghese-razionale, ma ha a che fare con il sentimento di desiderio e attesa che tali oggetti sono in grado di provocare nel visitatore. Celati scrive:

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

Il rapporto tra sguardo archeologico e città è dunque centrale, perché consente di mettere in scena le apparizioni frammentarie che caratterizzano la vita metropolitana. Non è difficile ricavare da queste righe un'effettiva linea genealogica sullo choc cittadino che parte appunto da Baudelaire e giunge al surrealismo, passando per quel Joyce su cui Celati si è formato e che, come dimostrato da Moretti, rifunzionalizza il flusso di coscienza per rendere gestibili i bombardamenti sensoriali della vita metropolitana⁶⁴. Nell'introduzione, tuttavia, Celati elimina il riferimento a Benjamin, probabilmente perché negli stessi anni ha scritto e pubblicato *Il bazar archeologico*, in cui la presenza del filosofo tedesco è pervasiva⁶⁵. Preferisce piuttosto porre l'accento su come Breton abbia rappresentato gli oggetti:

È in questo campo che la ricerca bretoniana ha camminato più a lungo, giungendo ad annullare ogni differenza tra l'oggetto qualunque e l'oggetto importante, tra l'occasione poetica e l'avvenimento, tra il documento artistico e storico e quello «insignificante», tra il mito o lo stereotipo quotidiano e l'oggetto come occasione di narcisismo e di identificazione della coscienza adulta. Ha camminato tanto da cancellare le sue tracce e contraddizioni, generando alla fine uno *sguardo* che designa lo straniamento, il taglio rispetto ai frammenti di sistemi mitici che sopravvivono nello spazio della nostra realtà fisica (dal

⁶³ GS, corsivo mio.

⁶⁴ Cfr. FRANCO MORETTI, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi 1994, in particolare il capitolo sesto (pp. 115-170).

⁶⁵ D'altronde, nella nota bibliografica che accompagna l'apparizione del *Bazar* in *Finzioni occidentali*, Celati cita proprio *L'oggetto surrealista* fra i testi che più lo hanno influenzato (si noti che all'epoca della stesura del *Bazar*, il libro di Gabellone era ancora in lavorazione).

cucchiaio di Cenerentola di Breton, al modello della Ford T usato dalla pop art): uno sguardo che impedisce di ridurre tutti gli oggetti alle coordinate delle nostre proiezioni, e impedisce in sostanza di includere l'oggetto o il frammento in un ordine generalizzato, sia quello dell'omogeneità del tempo storico, sia quello della grammatica dell'inconscio⁶⁶.

A questo punto, al Celati scrittore sembrano aprirsi due strade: da un lato, la questione degli stimoli della città; dall'altro, l'idea che questo immaginario degli oggetti parziali e del vagabondaggio dello sguardo possa evidentemente essere messa a frutto anche in contesti diversi, come quello della nuova provincia italiana. La questione è complessa, tanto più se consideriamo che il concetto di città non ha mai svolto un ruolo davvero centrale nella letteratura del Celati narratore; lo ha ricoperto eccome, però, per una serie di autori cari al Celati studioso, da Joyce al già citato Benjamin, e a proposito del surrealismo, è la filosofia della storia di quest'ultimo a fare da punto di riferimento⁶⁷.

La ricerca archeologica è ciò che presta attenzione agli scarti, ai dettagli: a ciò che rimane fuori dal progetto della storia, o meglio, si propone essa stessa come negazione di una progettualità storica; la liberazione dalla tirannia del *telos*, in un atteggiamento passivo, rischia di rovesciarsi in un determinismo nichilista, per cui ogni progetto culturale sembra destinato inevitabilmente al fallimento⁶⁸; in un atteggiamento attivo si traduce invece nel rifiuto del potere preconstituito rappresentato dall'ideologia borghese dominante. È l'avanguardia diffusa che Celati osserverà prima in America, nei primi anni Settanta, e poi ritroverà a Bologna, durante il Settantasette. Nel 2007, in un libro su quel decennio, ricorderà: «Tra i moltissimi fermenti dell'epoca, c'era anche questa moda d'una stravaganza "creativa" di tipo surrealista [...]; ed era una stravaganza programmatica, nella quale si annidava il miraggio d'un modo di vivere liberato dalle rigidità dell'establishment e del conservatorismo familiare. [...]»⁶⁹.

Ed ecco che le due cose si riallacciano: il surrealismo e il suo discorso artistico, per il Celati degli anni Settanta, appaiono ancora una questione aperta, perché vengono riprese proprio dai giovani contestatori. C'è, insomma, un isomorfismo tra la cultura del Settantasette e il

⁶⁶ CELATI, «L'oggetto surrealista», cit., p. 327.

⁶⁷ Vedi nota 25.

⁶⁸ Lo nota lo stesso Celati: «La routine quotidiana, irrisoria e banale, la parzialità dei sintomi che ci legano ai luoghi, la casualità d'ogni espressione e d'ogni passione, la variabilità d'ogni soggetto umano, tutto ciò non riusciva più a diventare conoscenza, modello, insegnamento storico, per mancanza di un quadro di omogeneità e completezza. Così noi abbiamo imparato ad accettare la deperibilità e l'instabilità profonda di qualsiasi forma di sapere» (GIANNI CELATI, *Il progetto «Ali Babà», trent'anni dopo*, in CALVINO, CELATI, GINZBURG, *Riga 14. «Ali Babà»*, cit., p. 321).

⁶⁹ GIANNI CELATI, *Alice*, in *Riga 40*, cit., p. 283.

surrealismo: per questo, nella prefazione al libro di Gabellone, Celati insiste sull'uso contemporaneo che si può fare dello sguardo surrealista sugli oggetti:

E chiunque, se ne ha voglia, può capire che di qui in avanti non si tratta più di cercare nell'oggetto delle valenze simboliche per iscriverlo in un ordine di surrealtà, ma di usarlo per una pratica materialista, cioè per decostruire il senso dei valori d'uso e di scambio: contro l'aura, lo status symbol, gli oggetti di prestigio, i segni della promozione sociale e dell'elevazione spirituale⁷⁰.

«Decostruire il senso dei valori d'uso e di cambio»: in un'espressione, l'obiettivo della stagione degli anni Settanta. È da sottolineare, tra l'altro, che questa liberazione costruttiva è alla portata di «chiunque, se ne ha voglia»: è, appunto, popolare: non si deve mai perdere di vista che l'obiettivo di Celati non è mai quello di arroccarsi su sperimentalismi elitari, ma quello di cucire questa rete intricata di riferimenti culturali in una proposta letteraria indirizzata a un pubblico quanto più largo possibile.

Nel giro di pochi anni, tuttavia, la spinta propulsiva di questo atteggiamento si esaurisce⁷¹. Lo sguardo di Celati si modifica, trovando adesso insufficiente il modo surrealista: a dire il vero, il fatto che per Celati il surrealismo «nega sé stesso», come scrive sempre nella prefazione a Gabellone, tradisce l'idea che non sia un metodo del tutto valido. È l'incontro con Ghirri, negli anni Ottanta, assieme alla rinnovata attenzione per il paesaggio provinciale, a modificare in maniera decisiva lo sguardo di Celati – e farlo uscire dal vicolo cieco surrealista⁷². Scomparso l'orizzonte avanguardistico-rivoluzionario, ora è la nostalgia a imprimere la direzione allo sguardo. Nel 1984, Ghirri pubblica uno scritto intitolato *Mondi senza fine*; all'interno del testo, parlando della poetica di William Eggleston, il fotografo cita Celati a proposito della nostalgia, ossia il nuovo tono narrativo dello scrittore emiliano (oltre che il sentimento alla base della sua fotografia):

⁷⁰ CELATI, «L'oggetto surrealista», cit., p. 328.

⁷¹ D'altronde, a sottolineare la rinnovata centralità e la revisione (la verifica) intorno all'eredità del surrealismo nella cultura di massa durante gli anni Settanta, seppur in un orizzonte culturale e ideologico diversissimo da quello di Celati, anche Franco Fortini nello stesso torno di anni si confrontò con questo movimento, nell'introdurre la seconda edizione del libro scritto con Lanfranco Binni, non a caso datata 1977: cfr. FRANCO FORTINI, *Introduzione*, in ID., *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti 1977 (Fortini definisce la mutazione che ha investito la società e la cultura italiane negli anni successivi al miracolo economico come «surrealismo di massa»).

⁷² Sul rapporto fra Celati e le arti visive, cfr. almeno GIULIO IACOLI, *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Reggio Emilia, Diabasis 2005 e *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, «Recherches», n. 24 (2020), a cura di MATTEO MARTELLI e MARINA SPUNTA.

Per molti "nostalgia" è una brutta parola, segno di debolezza di testa. Però non ne trovo un'altra per dire quello che non ho, e nello stesso tempo mi rappresenta come una liberazione. Ho nostalgia di un sentire, perché mi sembra di essere senza sentimenti che non siano già infognati nei cattivi pensieri. Ho nostalgia di un tono narrativo che mi leghi agli altri, perché tutto quello che so scrivere sono cose separate dalla vita degli altri. Il sentimento vero e forte che potrei raccontare meglio è quello di essere perduto. Non io in particolare, come individuo. È piuttosto uno stato di cose che mi pare di leggere dovunque. E più sto in una metropoli, a Parigi, per esempio, più mi convinco che questa non è solo una mia fantasia. Mi convinco che l'essere perduti è il vero sentimento che ho attorno, la cosa più viva che esista⁷³.

Questo sentimento di perdita non ha un valore morale, ma metafisico: la separazione e la perdita degli altri è vissuta, sia da Celati sia da Ghirri, come un enigma; enigma diventato pressoché insolubile negli anni Ottanta, quando ogni orizzonte rivoluzionario è ormai estinto. Non è un caso che questa sensazione si faccia più insistente nelle metropoli: perché da un lato il paesaggio urbano era, fino a pochi anni prima, lo spazio designato per la rivoluzione; ora, è il teatro di questo sentimento nostalgico di perdita. Gli oggetti, nella città, continuano senz'altro a presentarsi come irrelati allo spettatore; chiedono ancora di essere visti da uno sguardo privo di preconcetti, ma il modo più giusto di farlo ora non è più attraverso la modalità surrealista, con il suo sentimento anti-borghese; sta in un atteggiamento nuovo, diverso, che Celati individua nei nuovi fotografi italiani, e che ha stretti legami con la *straight photography* americana di inizio Novecento⁷⁴. Non è un caso che la città citata nel passaggio riportato poco sopra sia Parigi, la città di Benjamin e Baudelaire: perché il discorso sulla nostalgia è, ancora, la prosecuzione dell'antico discorso sulla folla parigina e sullo choc metropolitano. Sempre nel 1984, Celati scriverà un testo su Ghirri, intitolato *Finzioni a cui credere* (si noti ancora il riferimento alle finzioni e il rimando al suo saggio degli anni Settanta), in cui dice che Ghirri «[...] ha compiuto una radicale pulizia negli intenti o scopi dello sguardo. Finalmente ha fatto vedere uno sguardo che non spia un bottino da catturare, che non va in giro per approvare o condannare ciò che vede, ma scopre che tutto può avere interesse perché fa parte dell'esistente»⁷⁵. È uno sguardo antitetico a quello surrealista, perché libera il campo da pregiudizi, mentre l'obiettivo del surrealismo, o

⁷³ LUIGI GHIRRI, *Mondi senza fine*, in ID., *Niente di antico sotto il sole*, Macerata, Quodlibet 2020, p. 76.

⁷⁴ Non a caso, uno dei modelli espliciti di Luigi Ghirri è Walker Evans, celebre fotografo della Grande Depressione, nonché coautore, assieme a James Agee, di *Let us now praise famous men*, reportage sulle conseguenze della crisi del '29. In seguito a periodi di crisi e grande disillusione, insomma, gli artisti sembrano rifugiarsi in uno sguardo più sicuro, che tende idealmente a stabilire un rapporto più diretto con la realtà.

⁷⁵ GIANNI CELATI, *Finzioni a cui credere*, in MARCO SIRONI, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis 2004, pp. 175-176.

comunque la sua conseguenza che smentisce le premesse stesse del movimento, è quello «...d'un recupero di tutti i residui mitologici in una nuova totalità utopica, in un nuovo repertorio di simboli e significati, di cui l'inconscio sarebbe la grammatica generale»⁷⁶. Ora, invece, agli oggetti non si domanda più niente; scrive Elio Grazioli:

"Ripulire lo sguardo" significa restituire un'immagine che non chiede di essere interpretata, che non nasconde un messaggio da decifrare, ma custodisce casomai la chiarezza del suo apparire; significa dare un'immagine non solo del mondo ma anche dello sguardo, del loro incontro e rapporto, del loro legame. La questione casomai è come la chiarezza non solo sia legata all'enigma ma propriamente lo sveli, letteralmente lo illumini⁷⁷.

Queste immagini non possono più essere rintracciate nell'ambiente cittadino, dove gli oggetti sono ormai troppo investiti di una ricerca del senso che ne distorce la percezione. Per questo Celati si rivolge alla provincia; perché lì questo "pensare per immagini" che caratterizza ora la sua ricerca (e quella di Ghirri) può rovesciare uno dei fenomeni percettivi principali della modernità metropolitana: il perturbante. Nota ancora Grazioli:

...è difficile, scrive Ghirri, dire perché in un certo istante qualcosa che vedi ti appare "improvvisamente familiare", tanto che sembra di aver abitato quel luogo, di conoscere già quell'angolo di giardino mai visto. È il rovesciamento, si noterà, dell'effetto "perturbante", che fa apparire estraneo il familiare. Ma, dunque, questa è la vera impossibilità: l'apparire familiare del mai visto prima, questa "sintonia" dello sguardo [...] ⁷⁸.

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

[nella fotografia di Ghirri] ogni momento del mondo è riscattato dalla possibilità di ridargli una vaghezza, cioè di riportarlo al sentimento che abbiamo dei fenomeni. Questo mi sembra Ghirri lo faccia nel modo più esemplare, in quella serie conclusiva di paesaggi alle foci del Po. Qui ci chiama ad una attenzione elementare per fenomeni così indefiniti, indefinibili, di colore e di luce, da rendere persino traballante l'idea che esistano davvero "fatti" documentabili. Sono gli artifici della vaghezza: questo antico termine dell'arte italiana, per dire qualcosa che somiglia ai fenomeni delle nuvole, del cielo e degli orizzonti⁷⁹.

⁷⁶ CELATI, «L'oggetto surrealista», cit., p. 328.

⁷⁷ ELIO GRAZIOLI, *Celati e Ghirri, scrittura e fotografia*, in *Riga 40*, cit., p. 472.

⁷⁸ Ivi, p. 475.

⁷⁹ GIANNI CELATI, *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, in SIRONI, *Geografie del narrare*, cit., p. 188.

Il nuovo orizzonte in cui maturare questo sguardo, finalmente libero dalle imposizioni di natura ideologica, non può essere la città: meglio rivolgersi alla campagna o alla provincia. E infatti, in questo decennio, le narrazioni di Celati saranno ambientate nella pianura padana; e così Celati ricorderà Ghirri, dopo la sua morte, nel 1992:

diceva che il mondo alla rovescia – cioè riflesso ribaltato che noi vediamo dentro l'obiettivo fotografico – era parte del comune modo di vedere nella vita di campagna. Era la luna riflessa in un pozzo, come una figura che vediamo nelle nuvole... cioè era l'altro mondo, che è sempre con noi e attorno a noi, nelle ombre e nelle visioni della mente⁸⁰.

«L'altro mondo» che Celati, partendo dal surrealismo e approdando al sodalizio con Ghirri, ha imparato a guardare nella delicata fase di passaggio dagli anni Settanta agli Ottanta.

⁸⁰ GIANNI CELATI, *Ricordo di Luigi, fotografia e amicizia*, in LUIGI GHIRRI, *Lezioni di fotografia*, Macerata, Quodlibet 2010, p. 253.