

Segnaletica del dimenticato

Casa

Il camminatore è uno che va in giro per campi e paesi perché crede nell'accoglienza del mondo. È uscito nell'aperto perché là, nella luce che schiude lo spazio, conta di incontrare le cose e di non venirne respinto come straniero. Non sempre la sua fiducia verrà premiata, ma talvolta troverà spazi non ostili, dilatazioni della sua percezione, curvature ospitali della superficie che percorre. Dopo la registrazione del disordine se non dell'infezione del mondo, sul suo taccuino il camminatore Gianni Celati ritroverà annotazioni acquietate, depositi di raccoglimento: "Qui voglio parlare di Pomponesco [...]. Là in fondo l'aperto si presenta dietro un orizzonte, facendo sentire l'indistinta lontananza che dà un senso alla nostra collocazione spaziale. Piazza quasi sempre vuota, dove il vuoto si riconosce come l'accogliente, e noi accolti potevamo accorgerci degli altri accolti di passaggio, senza la solita sensazione di fastidio"¹. Se la città è un'estensione della casa, poiché essa chiude l'uomo due volte (entro le pareti della casa ed entro le mura della città), la piazza equivale al vano del focolare come centro del luogo chiuso². Ma qui la piazza resta dis-chiusa, include

¹ Gianni Celati, *Verso la foce*, Feltrinelli, Milano 1989, p. 46.

² Oppure, se si vuole, l'*agorà/forum* al centro della città corrisponde all'*atrium* della casa greco-romana, luogo aperto verso l'alto al centro della casa. Cfr. Hajo Eickhoff, *Casa*, in

l'orizzonte, una sorta di varco tra terra e cielo che dà accesso al lontano e all'infinito. Si nota l'indispensabilità della lontananza (dell'orizzonte) perché il soggetto si senta nello spazio (e quindi, perduto l'orizzonte tra gli edifici, la de-spazializzazione della condizione urbana ma anche di questa immensa periferia urbana che è la campagna della città-regione emiliana). È il sentimento di essere inserito e nello stesso tempo aperto al mondo³. Guardare l'orizzonte è il gesto primitivo dell'errante, poiché "lo spazio pluridirezionale del caos naturale ha cominciato a trasformarsi in spazio ordinato secondo le due direzioni principali chiaramente visibili nel vuoto: la direzione del sole e quella dell'orizzonte"⁴. L'orizzonte assieme al cielo e al terreno ha la funzione di delimitare il paesaggio, di raccoglierlo e quindi renderlo abitabile. Un ordine minimo, si badi, non una chiusura. Come la piazza stessa di Pomponesco, rettangolo con un passaggio verso l'aperto segnato da due colonne su un lato.

Un'altra immagine di città, non ortogonale-moderna ma con altro senso di orientamento, "con l'immaginazione del corpo che si muove in uno spazio d'affezione"⁵, è trattenuta nel tracciato irregolare del borgo sette-ottocentesco di Casalmaggiore. E ancora, ecco la reggia estense di Colorno: "Ore 12. La facciata della reggia è in equilibrio tra due torrioni a campanile sui lati, e le statue dall'alto del cornicione guardano giù come dèi dal cielo. Mi colpisce che la distanza tra le finestre sia dovunque irregolare, non riconosco uno schema, però sento un ritmo che percorre tutta la facciata. Superbia di un'eleganza che non ti mostra mai i suoi schemi, perché sa che la perfezione non deve essere appariscente, e che il ritmo è qualcosa che spunta al di là d'una misura regolare. Niente di più lontano dalla necessità di squadrare tutto con schemi riconoscibili e misure fisse, che dà forma alle villette geometrili nelle campagne"⁶. Il lettore avverte la restituzione della presenza divina, sui cornicioni della reggia antica; ma rileva anche una vera e propria dichiarazione di poetica antirazionalistica (antimodernista?).

Nella condizione della contemporaneità ognuno registra un'eclisse della località, ovvero della relazione tra io e luogo. La contemporaneità è

aavv, *Cosmo, corpo, cultura. Enciclopedia antropologica*, a cura di Andrea Borsari, Bruno Mondadori, Milano 2002.

³ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci*, Electa, Milano 1998⁴ (1^a ed. 1979), p. 78

⁴ Francesco Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino 2006, pp. 27-28.

⁵ Gianni Celati, *Verso la foce* cit., p. 39.

⁶ *Ivi*, p. 40.

l'essere *dispersi*, fuori luogo. Cioè alienati dal luogo, privati di esso, dell'effetto di radunare uomini e cose che un tempo esso suscitava. Nell'opera di Celati sono dispersi gli uomini (il dipintore di insegne Menini, ad esempio, che non si riconosce in quel suo paesaggio dalla luce innaturale) e le cose (gli alberi stessi, che non stanno più nei luoghi dove dovrebbero stare). Andando in giro per campagne diventate periferie residenziali, l'autore, il dipintore di insegne e il fotografo, "ci siamo ritrovati per luoghi che non erano luoghi"⁷. La stessa luce è alterata dai colori acrilici delle facciate, in primavera sembra estate. Non ci sono ombre, sfumature: "Abolita ogni crepuscolare incertezza, i colori erano tutti netti come nel campionario d'un rappresentante"⁸. Anche la luce del primo pomeriggio, in uno di questi abitati della Padania prospera, appare "dispersa", fa pensare al neon, allo smercio ubiquo che si fa di ogni cosa e anche della luce, dei colori, del silenzio. Se la natura è ridotta a risorsa e le cose sono infinitamente scambiabili e dissipabili nei circuiti del consumo, viene perduta la capacità dell'identificazione del/nel luogo. Alla donna protagonista di *Tempo che passa*, che si attarda in macchina la sera prima di tornare a casa dal lavoro, capita di attraversare un paese che si chiama Pieve San Giacomo. Dentro, per le strade, nessun abitante; tutti a casa a pensare a quello che c'è fuori. Il nome di quel paese contiene la rassicurazione di un santo protettore e l'idea del radunarsi attorno a un luogo aggregante, a una comunità di accolti, a una pieve (*plebs*: etimologicamente, un popolo). Ma il nome è solo "una piccola costanza fantastica"⁹, ritiene un altro personaggio di cui si narra nelle pianure; o forse, vedremo, i nomi restano e le cose mutano. Non un santo in verità protegge quelle case, poiché "all'ingresso del paese c'è il gigantesco cartello d'un ufficio vendite"¹⁰, ed è lui il vero guardiano, a ricordare che ogni cosa e ogni vita sono in vendita, che non c'è casa se non alienabile, che non c'è luogo proprio ma domicilio¹¹.

⁷ Gianni Celati, *Condizioni di luce sulla via Emilia*, in Id., *Quattro novelle sulle apparenze*, Feltrinelli, Milano 2002 (1^a ed. 1987), p. 49.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Gianni Celati, *Dagli aeroporti*, in Id., *Narratori delle pianure*, Feltrinelli, Milano 2000⁵ (1^a ed. 1985), p. 69.

¹⁰ Gianni Celati, *Tempo che passa*, *ivi*, p. 47.

¹¹ L'idea che i moderni sono dei domiciliati la dobbiamo, come si sa, a Marx. La prima estraneazione dell'uomo moderno dalla propria casa era individuata da Marx nello sviluppo stesso del sistema degli affitti. Rispetto al selvaggio che abitava le caverne ma le sentiva sue, l'operaio non può dire "qui sono a casa mia" poiché egli in verità "si trova nella casa di

Nella casa borghese moderna, spesso in affitto, è perduto il legame con il gesto cosmico di costruire, con la casa, se stesso. Ad essere incrinata sono le due funzioni dell'abitare: l'*orientamento* (nello spazio) e l'*identificazione* (nel carattere del luogo). E si badi che "identificazione e orientamento sono aspetti primari dello stare al mondo. Mentre l'identificazione è la base del senso di *appartenenza ad un luogo* dell'uomo, l'orientamento è la funzione che lo fa divenire quell'*homo viator* che è parte della sua natura"¹². Dico abitare perciò nel senso generale di avere casa nel mondo. Come vi aveva casa cioè anche il viandante, come ancora cerca di avercela il camminatore Celati.

Il luogo non è più un raduno di qualità e valori che inclinano l'uomo e lo orientano. Il senso stesso del raduno, per cui secondo Heidegger l'insediamento univa l'uomo al paesaggio e alla natura, è fortemente incrinato nell'interminabile estensione periferica della Padania. A prevalere sono le "villette geometrili", tutte uguali, tutte assistite dalla guardiania posticcia dei nani presi a prestito da una fiaba mercificata, squillanti di nuova vernice e senza le rughe e le cicatrici con le quali il deterioramento dei materiali suscita la *rêverie* del tempo, prevalentemente disseminate e divorziate, nascoste l'una all'altra e ai passanti, fondate su un'idea di domesticità così esclusiva da essere impedimento al consorzio umano che istituisce i significati del luogo.

Le "villette geometrili", si badi, possono esercitare su Celati una sorta di fascinazione. La parte a piedi dei viaggi di *Verso la foce* viene compiuta per esplorare, qualche volta spiare, con esiti voyeuristici, queste case. Solo un esempio: "Da queste parti l'altra volta m'era venuta l'idea d'un silenzio residenziale, un silenzio tutto diverso da quello degli spazi aperti. E anche le case non sembrano case, piuttosto dimostrazioni di un'idea di casa, da opporre all'orizzonte pesantissimo pieno di camion e maiali. Sono attratto da queste casette incantate per qualcosa che non so spiegare, una sospensione, un dismemorarsi di tutto che mi viene in gola"¹³. Pur nei loro aspetti kitsch (madonne, carretti siciliani riempiti di fiori, nanetti disneyani, ecc.), queste case nascono da un progetto di raccoglimento e di separazione. Un progetto fallito, però, solo un vagheggiamento o una velleità; perciò queste case sembrano astratte. Sono

un *altro*" (Karl Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, Torino 1976, p. 138).

¹² Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci* cit., p. 22.

¹³ Gianni Celati, *Verso la foce* cit., p. 30.

l'essenza della famiglia moderna, separata/isolata, nostalgica di una natura appena là fuori violata, qui troppo educata per essere vera (i fiori troppo colorati).

L'attenzione percettivo-descrittiva di Celati si distende secondo le movenze della attuale analisi qualitativa dell'architettura, fondata sugli effetti psichici, per la quale l'architettura stessa è "concretizzazione di spazio esistenziale". Vale qui ad esempio la considerazione di Christian Norberg-Schulz che la perdita del luogo è l'effetto degli interventi architettonici e urbanistici del periodo successivo alla seconda guerra mondiale: il tessuto urbano è stato "squarciato", è stata interrotta la continuità dei percorsi, l'edificio è in genere isolato, la coerenza complessiva dell'insediamento è perduta. Quindi "la città non è più una totalità figurabile"¹⁴. La città; si immagina la disseminazione (o cancerizzazione) residenziale tra una città e l'altra. Ne consegue una "crisi ambientale" nella quale l'uomo non trova più facili strumenti di orientamento e trova sempre più difficile l'identificazione. Il paradosso è che questo sviluppo origina dal progetto democratico di rinnovamento delle orribili città industriali dell'Ottocento. L'effetto dell'abitazione progettata da Wright, con il camino (le forze naturali) al centro, non è stato positivo perché l'architettura si è concentrata sulla casa, non sull'identità del luogo. L'idea della villetta unifamiliare intende lo spazio come flusso e cerca l'apertura interno/esterno; la modalità della sua fruizione sarà quella del passaggio e però paradossalmente non dello scambio e del contatto ma dell'isolamento. Si esce solo per andare al lavoro e al supermercato, il resto è tempo in attesa non si sa di che, "tempo senza più tempo perché non va da nessuna parte"¹⁵. Sottratta al ricordo e alla storicità¹⁶, calata nel non-tempo, la casa stessa diventa (ossimoricamente) un non-luogo. E d'altra parte al suo centro non sarà più lo scoppiettio di un camino ma il borbottio incessante di un televisore. La casa è diventata una trappola, dove "nessuno ricorda neanche più cosa potrebbe esserci là fuori". Solo uscendo dalla casa il protagonista di *Dagli aeroporti* può recuperare il mondo.

¹⁴ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci* cit., p. 189.

¹⁵ Gianni Celati, *Tempo che passa* cit., p. 48.

¹⁶ Gerhild Fuchs, *La pianura, il silenzio, il vuoto, la morte: evoluzione di un motivo in Verso la foce di Gianni Celati e nei racconti di Daniele Benati*, in aavv, *Voci delle pianure* (Atti del Convegno di Salisburgo, 23-25 marzo 2000), a cura di Peter Kuon, Cesati, Firenze 2002, p. 119.

Cos'è dunque la casa ? “Col sole alto e la luce che invadeva la casa, ciò che studiava da anni ad un tratto appariva definitivo e scontato, simile a tutti i discorsi definitivi e sistematici che per lui erano soltanto ‘cattivi esempi’. Diceva che, non appena il sole entrava da una finestra, le piastrelle del pavimento e le sedie e il tavolo della cucina diventavano nient’altro che ‘suoi oggetti’, e allora tutto gli appariva scontato e definitivo, insopportabile: insopportabili gli stivali di gomma sotto il portico, la macchina non sua parcheggiata da anni davanti alla casa, e anche quegli alberi di fronte che restavano immobili a deriderlo perché lui non era affatto un naturalista (come veniva considerato) e non sapeva neanche il loro nome”¹⁷. Si sente la fotografia di Luigi Ghirri, che Marco Sironi ha benissimo accostato a Celati (penso in particolare a un interno domestico, la ripresa di un lavello e dei piatti illuminati da un raggio di sole, proposta dallo stesso studioso)¹⁸. L’abituale/familiare e la sua accettazione sono l’orizzonte necessario dell’esistenza, ma non si può fare a meno di voltare la medaglia ed ecco che la casa è una prigione e desta sgomenti segreti. Insomma, è il facile rovesciamento *homely/unhomely*, ovvero il perturbante, che investe i luoghi contemporanei abitati da un “soggetto dedomesticato” ma nostalgico¹⁹.

¹⁷ Gianni Celati, *Dagli aeroporti* cit., p. 66.

¹⁸ Si tratta del fondamentale *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Diabasis, Reggio Emilia 2004, di cui cfr. sul tema che qui sto indagando l’intera Parte prima dedicata a *Il luogo dell’abitare*. In particolare cfr. l’individuazione della polarità casa/cammino (chiuso/aperto) come il “tratto di continuità” (*ivi*, p. 52) dell’intero Celati. Per Sironi, inoltre, doppia è la natura della “casa”: 1) il luogo del ritorno, 2) il luogo da cui si spera di partire. Poiché infatti “nella figura della casa continuiamo a leggere la compresenza dei due lati del familiare – il lato in chiaro e il suo oscuro rovescio; quello in cui si rinnova il muto dialogo tra le cose e l’umano, e quello dove invece le rappresentazioni ossificate hanno saturato lo spazio e rendono impossibile vedere” (*ivi*, p. 37). La fotografia di Ghirri che cito sopra, datata “Capri, 1982”, la si può vedere *ivi*, ill. 1.

¹⁹ “Collegato da Freud al desiderio di morte, al fantasma della castrazione, al desiderio impossibile di fare ritorno all’utero materno, il perturbante è stato interpretato come un elemento dominante della nostalgia moderna, i cui elementi spaziali toccano ogni aspetto della vita sociale” (Anthony Vidler, *Il perturbante dell’architettura*, Einaudi, Torino 2006, p. VIII). Cfr. la recensione a *Narratori delle pianure* di Rebecca West, su “Forum italicum”, 2, 1985, in cui la studiosa, autrice poi di studi centrali nella bibliografia critica su Celati, trova una parentela con Peter Handke e Patricia Highsmith, amati da Celati per la loro capacità di cogliere i dettagli familiari-alieni della vita di ogni giorno. Insomma, la lettura della West punta sul perturbante, che abiterebbe anche nello stile: “The simple and unadorned prose intensifies the horrifying complexity of these narrations” (p. 362).

Qui, nel racconto di Celati che sto seguendo, il personaggio evade (ma anche la donna di *Tempo che passa* e altri personaggi fin dalla trilogia degli anni settanta): “Quasi fuggendo all’aria aperta dietro di sé quella casa era diventata il suo ambiente, non fatto di muri e confini ma di immagini che aveva di se stesso, le quali creavano un alone attorno alle cose e l’apparenza d’una vita durevole; allora, il viottolo non asfaltato e poi un terreno aperto, i campi coltivati, un cimitero di campagna in abbandono, erano subito altri luoghi di immagini, la varietà del mondo davanti a cui aveva sempre voglia di prendere appunti”²⁰. Da notare cosa sono le case: “immagini che aveva di se stesso”, “alone attorno alle cose”, “apparenza d’una vita durevole”; ovvero lo schermo dell’abituale dove si proietta la nostra fede nell’esistenza dell’io, della sua storia e della sua permanenza (in *Fantasmia a Borgoforte* il narratore denunciava che ognuno “crede ciecamente alla propria esistenza”²¹). E ancora che l’opposizione casa/incolto, cioè quella (carceraria) chiuso/aperto, vale familiarità/varietà dello spazio, ovvero propriamente casa/mondo. Se la casa è tendenza delle immagini che ho di *me* a fissarsi negli oggetti *miei*, analogamente e inversamente la varietà del mondo è variabilità di immagini, ovvero di “apparenze” e di costruzioni insieme mentali e percettive. È sempre di immagini, di rappresentazioni, che noi abbiamo nostalgia. Ma al nostro personaggio “neanche le file d’alberi in distanza attraverso la nebbia, le file di pioppi cipressini e gelsi e case su un argine avvolto dalla foschia, gli sembrava si presentassero scodinzolando ai suoi occhi; non lo obbligavano a riconoscerle come un suo mondo d’immagini, di cui aver ricordi o nostalgie”²²; per cui parrebbe che la defamiliarizzazione del mondo cercata in questo racconto sia un moto antinostalgico, una smemorazione. D’altra parte la stessa tensione evasiva può provarsi verso la casa-carcere come contro l’effetto ugualmente carcerario che possono avere le pratiche cerimoniali. In un’annotazione da diario di *Verso la foce* il passeggiare serale serve alla folla consumista come rito dell’“assegnazione di identità”²³ attraverso il saluto e la chiacchiera, e magari le vetrine restituiscono a modo di specchio, mescolandola ai manichini, l’immagine che ognuno ha di sé. I giovani punk, stanno poco più in là, intruppati ma spaesati, stranieri,

²⁰ Gianni Celati, *Dagli aeroporti* cit., p. 67.

²¹ Gianni Celati, *Fantasmia a Borgoforte*, in Id., *Narratori delle pianure* cit., p. 63.

²² Gianni Celati, *Dagli aeroporti* cit., p. 67.

²³ Gianni Celati, *Verso la foce* cit., p. 21.

emarginati rispetto al flusso consumista, ma mescolati per contrasto alle statue a cavallo.

Alla perdita di località Celati cerca di opporre due antidoti, impotenti quanto si vuole, tra loro connessi: la *flânerie* e la narrazione. La *flânerie* è già da sola riappropriazione dei luoghi: di spazio tempo memoria. La lentezza del transito consente di legare oggetti e persone al soggetto mobile percipiente e alla sua sfera affettiva. La strada stessa diventa luogo perché investita così di memoria e connotata simbolicamente dalla raccia aptica del cammino. In più, l'attraversamento delle pianure viene condotto alla ricerca di un luogo, forse anche di un luogo proprio, di una casa, come vedremo. Ora, un luogo, non solo "è strettamente connesso alla nostra identità", ma è anche "un piccolo mondo, nel senso di qualcosa che dipende da un complesso di relazioni tra esseri umani"²⁴. Il luogo, anche il luogo mio, è tale perché esso è nutrito dall'incontro tra me e gli altri. O, se si vuole, perché la mia identità è una relazione oppositivo-competitiva ma anche di condivisione conoscitiva con un altro²⁵.

Una straordinaria capacità di radunare soggetti in reciproco scambio, e quindi identità, è detenuta proprio dalla narrazione. Il *flâneur* può anche solo interagire con un luogo fisico, può non accedere al luogo pieno che è il luogo abitato, e abitato anche attraverso le narrazioni che vi corrono. Sul potere che in Celati ha il racconto di creare un luogo, e che ha il luogo di creare racconti, ha condotto un'indagine esauriente Marco Sironi²⁶. È il

²⁴ Franco Farinelli, *Geografia*, Einaudi, Torino 2003, p. 121.

²⁵ Su quest'ultimo aspetto valga l'attenzione di Celati al senso comune: "E riflettere sulla fantasia aiuta a capire quello che tu chiami senso comune: cosa ci lega l'uno all'altro nei pensieri a distanza, anche nel quadro d'una separazione generale degli individui. Per questo credo sia utile la ripresa del pensiero di Aristotele, di Vico, come ripresa di un'idea di intellesione collettiva. Il che vuole dire che possiamo anche essere soli, ma siamo sempre con gli altri – essere al mondo vuol dire essere con gli altri dall'inizio alla fine. Anche se sono su un'isola deserta, gli altri sono sempre con me in una trama che determina i miei gesti, i miei atteggiamenti, quello che voglio e quel che non voglio" (*Dialogo sulla fantasia*, Gianni Celati risponde a Massimo Rizzante, in *Best off*, a cura di Giulio Mozzi, minimum fax, Roma 2006, pp. 186-206; l'intervista è edita anche in francese in "L'atelier du roman", 47, 2006).

²⁶ "Il 'racconto del luogo' allude alla *località* del racconto, che è quella a cui ogni tradizione si affida. [...] Un luogo è anche sempre il suo racconto – se le apparenze di un paesaggio contengono, nel presente del loro sorgere, il sedimento delle memorie, delle parole già dette, delle immagini già vedute; se ogni racconto già ascoltato orienta e ristrutturata le percezioni possibili e, si può dire, fa di quel luogo un luogo" (Marco Sironi, *Geografie del narrare* cit., p. 148).

legame di racconto luogo e tradizione. Sulle strade asfaltate dell'Emilia c'è ancora il ricordo dei cavalieri, delle dame, dei boschetti, delle fonti di Boiardo. Di qui dunque la versione in italiano moderno che Celati fa dell'*Innamorato*, il poema della pianura²⁷: era per lui come riscoprire una tradizione nel paesaggio. La riscrittura di Boiardo nasce, come sembra alludere lo stesso Celati, da un ritorno: “[...] *tornando* a Boiardo in terra straniera, dove abito ormai da tempo, trovo qualcosa che mi riporta sempre alle emozioni della vita in famiglia. Quei pazzi cavalieri o dame del suo poema hanno impulsi e collere e slanci del cuore che mi sembra di conoscere benissimo, perché li ricordo tali e quali nei miei zii o parenti o conoscenti d’infanzia. L’improvviso insorgere di certe manie, le furibonde collere e i litigi per puntiglio, certi motivi sentimentali stravaganti e impreveduti, tutto questo faceva parte d’un modo di vita dove le emozioni non erano ancora considerate fuori luogo – cioè non erano ancora state bandite dalla vita, come lo sono attualmente. C’è un senso nel *tornare* così da lontano a qualcosa che è nativo e familiare, perché è come la ricerca d’una piccola patria”²⁸.

Di fronte a questo tono, che ci sorprende, e ad altri indizi che siamo venuti accumulando, forse si possono formulare delle ipotesi, o almeno possiamo cominciare a sentire il ronzio da tarlo operoso di alcuni dubbi: sembrerebbe che i cavalieri di Boiardo, per Celati, non siano che gli “sbraitioni” della *Banda dei sospiri*; che affiori, all’altezza del rifacimento dell'*Innamorato*, una nostalgia nel vissuto biografico dello stesso Celati; che essa nasca dalla distanza geografica, che quindi etimologicamente sia desiderio di ritorno; che si configuri come angoscia da separazione o da estraneità. Mi pare che questi dubbi prendano una forma aporetica. Lo scrittore dell’anti-nostalgia forse nasconde una nostalgia dissimulata? o abortita in una consapevolezza della vanità/vacuità delle ricostituzioni memoriali del passato, del riconoscimento del vissuto? Il viaggiatore muove dall’*essere senza luogo* verso l’*utopia dell’aver un luogo*, dell’abitare una casa? oppure è uno che sa che mancare di una casa è il destino dell’uomo nel moderno, come diceva Heidegger?

Si può dire, come prima risposta, che Celati non penserebbe mai che la vera libertà, come capita di dire a Norberg-Schulz, stia nell’appartenenza

²⁷ Lene Waage Petersen, *Il cavaliere e lo spazio: Ariosto e Boiardo nelle letture di Italo Calvino e Gianni Celati*, in aavv, *Voci delle pianure* cit.

²⁸ Gianni Celati, *Introduzione a L' Orlando innamorato raccontato in prosa*, Einaudi, Torino 1994, pp. IX-X.

piuttosto che nel nomadismo. La dimostrazione anche etimologica di Heidegger per concludere che l'abitare è (nelle lingue germaniche) *stare in pace in un luogo protetto* non lo troverebbe d'accordo. "Le case sono luoghi del chiudere"²⁹, e quindi del separarsi (dalla natura). Sicuramente la tensione di Celati è invece di cercare nell'aperto l'ospitalità che gli consenta di abitare il mondo. Ancora, a Celati non piace la casa come spazio del dominio razionale dell'uomo su di sé, non ama l'*homo domesticus* perennemente nostalgico, costitutivamente obbligato alla fuga e al ritorno. La nostalgia (il desiderio del ritorno alla casa) è fondata sulla sedentarietà; un nomade non ha nostalgia. La nostalgia è desiderio dell'ordine, del *cosmo* ridotto a involucro, rassicurato entro la misura delle pareti, che si ritiene fosse nostro un tempo e forse nostro ancora in futuro. Vale a dire, quindi, che la nostalgia è avvertimento della rottura di un ordine, della privazione del riparo. La nostalgia è desiderio/perdita della chiusura della casa. Però, se la nostalgia tende a un luogo in cui essere a casa, non è necessario che lo spazio sia un interno. A rigore, essere a casa in un luogo è possibile anche senza l'immobilità dell'essere arrivati, ma nel transito. Un paesaggio può essere abitabile. Questo doveva essere il paradiso terrestre: un luogo in cui l'uomo fosse sempre a casa.

Per lo stesso Norberg-Schulz "dovremmo anche ricordare che la parola tedesca che indica l'abitazione, *Wohnung*, deriva da *das Gewohnte*, che significa: cosa conosciuta o abituale. 'Abitudine' e 'habitat' presentano relazioni analoghe, come *habitare* (lat.), *habere* ed abitare"³⁰. È stato detto anche (da Giuliana Bruno) che l'*aptico* implica l'*abitabile*, che a sua volta ha dentro l'*abitudine*³¹. Se è l'abitudine a consentire di abitarlo, bisogna amare il mondo così com'è"³². Per questa via il rinverginamento del mondo

²⁹ Hajo Eickhoff, *Casa* cit., p. 218.

³⁰ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci* cit., p. 22.

³¹ "Considero perciò l'*abitare* (in cui si iscrive l'*abitudine*) una componente del concetto di aptico, in particolare se l'aptico si pone sul terreno della spazialità e si attiva nella perlustrazione di culture itineranti" (Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni*, ed. it. a cura di Maria Nadotti, Bruno Mondadori, Milano 2006, p. 226). Sull'implicazione aptico/abitare l'autrice segue Noël Burch, *Il lucernario dell'infinito*, Pratiche, Parma 1994. L'*aptico*, concetto derivato da Alois Riegl, sarebbe "l'interazione del tatto con la percezione dello spazio" (*ivi*, p. 228).

³² Marco Sironi, *Geografie del narrare* cit., p. 36. Con molta chiarezza: "Quello che in Celati si dà a vedere – soprattutto nei lavori dagli anni Ottanta in poi – è proprio il senso di un'accoglienza del mondo, dell'abituale, che abbraccia le cose nella loro ovvietà e riconosce nei gesti sempre ripetuti, nella rappresentazione che ogni ora si perpetua e si

cui mira l'attraversamento lento da parte del camminatore (diarista o narratore) in qualche modo è ritorno, solo più consapevole, al suo fondo di abitudini, al già visto e al già vissuto. Anche se la mira del camminatore sarà soprattutto non di avere un luogo ma di aprirsi a esso, di ascoltarlo, i personaggi che incontra e che narra arrivano spesso alla conclusione che bisogna stare nelle abitudini, accettare l'esistente, lasciar perdere l'interrogazione delle "ragioni" del mondo.

Inoltre c'è una rassicurazione nel "non sentirsi soli al mondo, ma dentro la pasta delle abitudini insieme agli altri"³³. C'è in *Verso la foce* a un certo punto un vecchio che narra una storia in un bar (interessante, perché una storia di *dépense*). È l'occasione per fornire una bella definizione del narrare (di cui non c'è bisogno di cercare le fonti teoriche): "Ascoltare una voce che racconta fa bene, ti toglie dall'astrattezza di quando stai in caso credendo di aver capito qualcosa 'in generale'. Si segue una voce, ed è come seguire gli argini d'un fiume dove scorre qualcosa che non può essere capito astrattamente"³⁴. Il viaggio-narrazione è un'esperienza percettiva (soprattutto visivo-uditiva): "Dovunque abitudini che arrivano all'orecchio, un trascorrere di apparenze appena alzati gli occhi". Se ne inferisce che i sensi sono implicati nell'immersione nello spazio di abitudini che è infine lo spazio abitabile, ma che l'orecchio (l'ascolto, e l'ascolto delle narrazioni) vi ha parte principale. Abitare le abitudini vuol dire in primo luogo occupare uno spazio di narrazioni. L'idea è che l'intersoggettività partecipa della edificazione della casa; oppure, se si vuole, che la casa è un campo di pratiche intersoggettive. In questo modo si può fare del mondo uno spazio domestico.

È possibile un altro abitare, diffuso se non ubiquo, nomadico: un abitare senza casa, o meglio in cui la casa sia il mondo. Se il tema di Celati è lo spaesamento, ecco che siamo fuori dal paradigma maschile (ulissiaco) del viaggio come ritorno a una casa. L'attraversamento dello spazio (la traversata delle pianure) non è mai un atto di dominio: lo spazio non è posseduto. Seguendo sempre Giuliana Bruno, potremmo citare la scrittrice femminista Paola Melchiori da lei menzionata: "Mi ha sempre colpito, nei diari di viaggio femminili, l'assenza di passato, le donne che partono non

rinnova, il proprio luogo senza più località, senza centro: un luogo acentrato che è il mondo dell'esteso, dell'aperto, o dell'indifferenziato *fuori* di noi, che ci comprende e ci compenetra, ci include" (*ivi*, pp. 32-33).

³³ Gianni Celati, *Fata morgana*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 157

³⁴ Gianni Celati, *Verso la foce* cit., p. 57.

hanno nostalgia se non per ciò che non hanno avuto, e lo cercano nel futuro. Il desiderio prende forma non nel ritorno ma nel viaggio. Sarà lo spaesamento a sostituire la nostalgia³⁵. La viaggiatrice concepisce la stabilità in modo più ‘transitivo della fissità dell’*oikos*’³⁶. In tal modo si ottiene che “l’attaccamento spaziale non si trasformi in desiderio di possedere”. Che è poi la relazione con il territorio da parte del nomade (potrei definirlo un viaggiare-abitare). Insomma, “un luogo dove la nostalgia sia rimpiazzata dal transito”.

È facile in effetti iscrivere Celati nel filone femminile-nomadico³⁷, anti-nostalgico, piuttosto che in quello maschile-ulissiaco, nostalgico, del viaggiare. Certo, sostituirei i termini di questa opposizione con quelli proposti da Emmanuel Lévinas e ricordati da Piero Boitani, ovvero Ulisse (il ritorno all’isola natale, il compiacimento nello Stesso e il misconoscimento dell’Altro; mito circolare e compiaciuto di sé) vs. Abramo (che avrebbe interpretato appieno l’anima nomadica che sta nel movimento Stesso/Altro: “la storia di Abramo che lascia per sempre la sua patria per una terra ancora ignota e proibisce al suo servo persino di ricondurre suo figlio a quel punto di partenza”³⁸). Ma per ritornare alla nostra aporia, è poi sicuro che il viaggio di Celati non ha un luogo-casa (non solo un mondo-casa) cui tendere?

La mia idea è che in effetti nel camminare-scrivere di Celati l’esplorazione spaziale si muove tra un polo della *visita* ai luoghi, di ascendenza dadaista, poi declinata nella *deambulazione* surrealista e nella *deriva* situazionista: l’esposizione dell’io allo spazio, nella afinalità e casualità del camminare, rivela la relazione con il luogo, lascia emergere l’onirico e l’inconscio; e un polo del *pellegrinaggio* sentimentale: la ricerca di un abitare, forse di un’origine, aspira a una significazione dei luoghi entro una storia individuale/collettiva. Nella prima polarità, se si vuole femminile nel senso sopra proposto (della viaggiatrice centrifuga), si incardina una scrittura prensile, diretta a immagini, rappresentazioni, emergenze fenomeniche dell’esistente, ovvero la struttura diaristica degli anni ottanta. Al secondo polo, se si vuole maschile (del viaggiatore centripeto), cui

³⁵ Paola Melchiori, *Un sentimento senza oggetto*, “Lapis”, 19, 1993, p. 22.

³⁶ Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni* cit., p. 79.

³⁷ Cfr. Rebecca West, che vede una qualità “femminile” della scrittura di Celati (Rebecca West, *Gianni Celati: The Craft of Everyday Storytelling*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London 2000, p. 102).

³⁸ Piero Boitani, *Esodi e odissee*, Liguori, Napoli 2004 (la frase di Lévinas è citata a p. XII).

comunque è estranea l'idea del radicamento, riferirei una tensione, che adesso mi accingo a esplorare, verso luoghi demarcati come concrezioni di tempo o occasioni di memoria, sui quali trova appiglio un passaggio autobiografico della scrittura di Celati, che si prepara dentro la stessa scrittura diaristica degli anni ottanta. Si tratterebbe di un'idea di autobiografia in cui non è in questione la (ri)costruzione dell'io, ma invece un tentativo di lasciarsi assorbire dai luoghi (che appunto sono i luoghi propri) attraverso una osservazione/descrizione soprattutto aptica³⁹.

Paese (paterno)

Il principio della nostalgia è adamitico. Ha scritto Norberg-Schulz: “Quando Dio disse ad Adamo: ‘Sarai un fuggitivo ed andrai vagando per la terra’ mise l'uomo di fronte al più essenziale dei problemi: attraversare la soglia e riguadagnare il luogo perduto”⁴⁰. Ora, il luogo perduto è la *casa*: il luogo in cui si è cresciuti, in cui l'uomo *comprende* il cielo e la terra, cioè fa esperienza di significati.

Sempre seguendo i fili della recente riflessione sulla località e la geografia emozionale, ritornerei a Giuliana Bruno. L'attaccamento al luogo, che lei chiama *topofilia* dal titolo del libro di un geografo negli anni settanta, non è necessariamente la “visione centrica dell'impulso a fare il nido” (oppure a cercarlo) e non è neppure la nostalgia se quest'ultima parola “è usata per sostenere un attaccamento univoco alla propria terra d'origine”⁴¹. Al contrario, la *topofilia*, in quanto vero e proprio “discorso amoroso” diretto a un luogo, produce spaesamento e continui riorientamenti. Facciamo un primo passo nella mappa dei siti affettivi di Celati. Scopriamo subito che il primo sito investito di “impulso filico” sta al centro di un discorso sullo “svanimento”.

³⁹ Un'autobiografia d'altronde è forse in progetto. Ne accenna il risvolto di copertina, esplicitamente autoriale, di *Vite di pascolanti*, nottetempo, Roma 2006: “Questi racconti fanno parte di una serie di esercitazioni a raccontare storie, che se un giorno arrivassero in porto dovrebbero chiamarsi *Costumi degli italiani*, e comprendere: la storia della mia famiglia, storie scolastiche, idiozie dell'adolescenza, ritratti di celebrità, notizie su vacanze, politica, raccomandazioni, cattolicesimo, sesso, calcio, morale, etc.”.

⁴⁰ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci* cit., p. 23.

⁴¹ Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni* cit., p. 317. Il termine in questione è preso in prestito da Yi-Fu Tuan, *Topophilia. A Study on Enviromental Perception. Attitudes, and Values*, Columbia University Press. New York 1990.

Del fatto di trovarsi in prossimità di un luogo a forte carica simbolico-affettiva il lettore è avvertito da una sorta di diffrazione tematica, come se ciò che all'autore preme di dire, incontrato un ostacolo (un interdetto?), si sparpagliasse o deviasse in un motivo secondario e contiguo: “Nella pioggia sono andato a vedere la città morta, sotto l'argine verso il fiume”⁴². Segue una rappresentazione da manuale della compenetrazione di naturale e artificiale nel paesaggio di rovine: un fico fa da arco monumentale all'ingresso di una casa-grotta. Si sa che oggi, mentre il presente pare essere il tempo ultimo (o penultimo⁴³), per recuperare il senso della storia mentre se ne constata la fine, è necessaria la percezione del puro trascorrere del tempo, quale la possono dare appunto le macerie assediate dalla natura, fuse con essa. L'aura e l'indecifrabilità della rovina si offrono così alla riflessione sulla memoria, in particolare come materializzazione del passato, come nesso di ricordo e oblio, come sopravvivenza e insieme segno della discontinuità temporale. Anzi, esse mettono in luce l'opposizione continuità/discontinuità, anche con riuscite eversive: “Esse confutano l'ideologia del progresso che si basa su certezze sulla durata, e la sicurezza storica che si esprime, non da ultimo, nelle metafore legate alla architettura e alla costruzione, rendendo conoscibile l'altro lato di tutto ciò: il crollo, il tramonto e la distruzione”⁴⁴. La solidità moritura è il più efficace simbolo della morte, della precarietà di tutte le cose (si ricordi Marx: “ciò che sembrava solido svanisce nell'aria”)

Il tema (o la *Stimmung*), perciò, è quello (consueto in Celati) dello *svanimento*. Lo prova il fatto che, voltando la pagina, si può leggere una riflessione sulla rappresentazione dell'orizzonte nella grande pittura rinascimentale padana che lo vede non come sondaggio di un inconcepibile infinito ma come immagine della sparizione: “Andato a rivedere il trittico di Cosmé Tura nel museo del Duomo: nella parte destra alle spalle della Vergine, ci sono quei vapori di distanza che mi fanno pensare alla pittura cinese. Avevo nostalgia di questo modo di trattare la lontananza, di guardare lo spazio che si spalanca sul fondo dove tutto svanisce: non sguardo all'infinito, ma sguardo su ciò che svanisce”⁴⁵.

⁴² Gianni Celati, *Verso la foce* cit., p. 76.

⁴³ Tempo penultimo perchè “non finisce di finire” (come in Origene), questa è l'ipotesi di Marco Belpoliti, *Crolli*, Einaudi, Torino 2005.

⁴⁴ Nicolas Pethes, Jens Ruchatz, *Rovine*, in *Dizionario della memoria e del ricordo*, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 505.

⁴⁵ Gianni Celati, *Verso la foce* cit., p. 78.

Ma il tema qui fa da preludio all'accertamento di una dissipazione non di cose che stanno là fuori e di tempo cosmico, ma di cose e di tempo personali, autobiografici. Qui sta la diffrazione. La visita alla città morta, propriamente un insediamento rurale sepolto dall'alluvione del 1950, anticipa la visita al paese paterno, uscito dalla stessa Padania contadina e, se risparmiato dalla forza distruttivo-oblivionale delle forze cosmico-naturali, non ugualmente salvaguardato dalla forza distruttivo-metamorfica della modernità. Il pellegrinaggio sentimentale sui luoghi natali del padre potrebbe sembrare liquidato con sufficienza. In ogni caso è un pellegrinaggio fallito, non certo però per noia, noia di ricordare: "Abbiamo deciso di prendere la strada per Bondeno perché m'era venuto in mente di andare a cena nel paese dove è nato mio padre, ma arrivati a Bondeno ci siamo infilati nel primo ristorante che abbiamo trovato. Sullo stradone provinciale sfilate di fabbriche di mobili [...]"⁴⁶. Tutto qui. Il fatto è che la ricchezza ha distrutto i significati che i luoghi avrebbero espresso, cercarli non serve: "Più niente da salvare, famiglia nella tomba e amen. Non avrai più luogo d'appartenenza". Il paesaggio è stravolto dalla nuova edilizia industriale e residenziale, "solo pochi vecchi casoni e case coloniche ancora visibili dalla strada". Vale a dire che il paesaggio che la memoria intenderebbe ritrovare è come affogato, le tracce delle vite e dei passaggi degli antenati sono dileguate in una generale erasione. Quello che resta, oltre il tempo delle vite individuali, è il Tempo uguale della vita: "Tutto continua come ogni sera in qualsiasi posto, ci sono i cerimoniali del tramonto e dopo spunterà la luna". Nel buio dei campi e sotto un immenso cartello con il solito nome esotico-inglese alludente a un tempo d'avventura, c'è un locale da ballo dove i ragazzi ripetono ogni sera il rito di accoppiarsi.

Più che i luoghi perduti soccorrerebbero le narrazioni. È più facile rivedere, come sopra si è rilevato, i fantasmi degli "sbraitoni" del clan parentale nelle pose guerresche dei personaggi di Boiardo che ritrovarli nel luogo fisico che hanno abitato. Quelle narrazioni sono legate al luogo, vi sono iscritte come traccia mnesica-orale, hanno una persistenza nel paesaggio che i dati visibili non restituiscono più. Anch'esse, certo, sono minacciate qualora venga a mancare la forza accomunante della narrazione. Come capita allo zio (paterno) che scopre un giorno che il figlio non parla la sua lingua e allora immagina davanti a sé un mare di nebbia che non può attraversare, ed è "come vivere in alto mare" e risvegliarsi piangendo dal

⁴⁶ *Ivi*, p. 77.

sonno dell'inconsapevolezza nell'esclusione della veglia. È il racconto di *Mio zio scopre l'esistenza delle lingue straniere*⁴⁷, autobiografia parentale (dove si chiarisce come l'area simbolica della fabulazione e della lingua attenga al ramo paterno).

Forse le percorrenze possono sostituire i racconti che prima erano legati ai luoghi, e che ora rischiano di perdersi, soprattutto per chi non abbia più orecchio per ascoltarli. È un'idea di De Certeau: "La circolazione fisica ha la funzione itinerante delle 'superstizioni' di ieri o di oggi. Il viaggio (come il cammino) è il sostituto delle leggende che aprivano lo spazio ad altro. [...] Ciò che produce questo esilio del camminare, è precisamente il leggendario che manca attualmente nel luogo vicino"⁴⁸.

Però in questa lettura sbaglieremmo a tralasciare un dettaglio. Attiene, se si vuole, al perturbante delle rovine. Nella città morta, all'uscita di un antro che un tempo era una casa, c'è una donna. Fuori luogo, con impermeabile e ombrello, muta, ha uno sguardo di tristezza, forse di rimprovero, verso lo scrittore che sta curiosando. Quelle rovine sono il passato che il camminatore sta cercando? Il passato che andrebbe sigillato, al quale il ritorno è pericolo di ripetizione o illusione di una fedeltà impossibile? Se questa ipotesi è plausibile, si spiegherebbe perché nella pagina successiva Celati quasi non entri nel paese paterno. Nella sua poetica del presente non ha luogo l'accesso al passato, anche se un'agitazione latente conduce sempre il camminatore alle soglie dei luoghi impressi dal solco del tempo.

Fiume

L'annotazione di diario sulla città morta che ho sopra letto trova sbocco in una metaforizzazione del tempo. Celati prosegue il cammino e si trova sull'argine a contemplare il fiume, assieme alla donna con l'impermeabile e l'ombrello: "In fondo là fuori non c'è niente di speciale da vedere o registrare, c'è solo tempo che passa. Lo spazio è una specie di grande galera dove si sta ad aspettare qualcosa: nessuno sa cosa, ci si fa delle idee, e c'è solo tempo che passa. Sto scrivendo in una nebulosa di gas depressivo"⁴⁹. Evolvendo (e ribaltando) la metafora classica del fiume-

⁴⁷ In Gianni Celati, *Narratori delle pianure* cit., pp. 102-104.

⁴⁸ Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001, p. 163.

⁴⁹ Gianni Celati, *Verso la foce* cit., p. 77.

tempo, Celati riterrà in *Fata morgana* che il fiume rappresenta sì il tempo, ma propriamente il tempo lineare della cultura occidentale. I gamuna invece credono che il tempo sia come un wadi, dove l'acqua di solito è stagnante, perché nel tempo non succede mai niente di notevole⁵⁰.

La metafora del fiume contiene insieme i temi del flusso e dello stare, della nascita e della morte, del radicamento umano, del ritorno e del riconoscimento. Questo serbatoio metaforico si accampa al centro del diario padano di Celati (è già nel titolo). Il fiume è anche una grande forza naturale-orizzontale che contrasta con le ciminiere (forza artificiale-verticale) nel primo diario (*Paesaggio con centrale nucleare*), dove potrebbe attribuirsi a un simbolismo funebre l'opposizione acqua (fluida) / fuoco (ctonio); o una forza metamorfica, con le sue anse continuamente ridisegnate, con l'andamento sinuoso ma inesorabilmente progressivo della biscia (un fiume-animale)⁵¹.

Se la sorgente è femminile-materna (le acque chiare fresche dolci di Petrarca) e rinvia al *continuo* se non al fusionale, il percorso verso il mare determina l'incontro del maschile e si svolge sotto il segno del *discreto*: lo storico, il prosastico, l'umoristico ("Durante il suo cammino, infatti, il fiume diviene un agente di narrazioni, un teatro dove si recita la prosa del mondo"⁵²). Ora, il flusso (discreto) del fiume istituisce una connessione con il tema della casa che fin qui sono venuto seguendo. Mi permetto una lunga citazione da un recente studio sul tema dell'acqua: "La tensione tra la casa e il mondo è presente nel romanzo fin dai suoi inizi. L'acqua del fiume conferisce a questa tensione una forma elementare, perché la sua melma è fatta dalla terra 'di casa' delle sponde, che si mescola con l'acqua che scorre verso il mare aperto. Il flusso del fiume unisce così la terra natale alle grandi distese d'acqua del vasto mondo: un collegamento evidente sia che il protagonista discenda il fiume per arrivare all'oceano [...], sia che egli risalga la corrente per fare ritorno alla propria casa, alle proprie origini e alla

⁵⁰ Gianni Celati, *Fata morgana* cit., p. 100. Sulla metafora del fiume-tempo, come su ogni altra metaforizzazione artistico-letteraria del fiume, cfr. Simon Schama, *Paesaggio e memoria*, Mondadori, Milano 1997.

⁵¹ Gianni Celati, *Verso la foce* cit., p. 73

⁵² Alberto Bertoni, *Fiume*, in aavv, *Luoghi della letteratura italiana*, Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 193. anche "In ogni caso, prima di arrivare a questo stato per così dire assoluto di assenza, il fluire, il fondersi, l'elemento battesimale e materno della continuativa presenza e dell'eterno ritorno verso l'apparente delizia dell'origine sono destinati a imbattersi nel discreto, nel puntuale, nel distintivo "maschile" di affabulazioni sospese tra comicità e tragedia".

propria famiglia [...]”⁵³. La declinazione peculiare della metafora dell’acqua “marrone”, piena della terra e dei detriti della casa, nella luce di quello che sto dicendo, sarebbe in Celati quella di chi discende il fiume verso l’origine.

Il fiume a questo modo potrebbe magari essere metafora del cordone ombelicale. Una sorta di filo di Arianna per risalire al luogo della nascita (o riscendere, ri-nascere). Lo segui e sei nel luogo ormai per sempre intransitabile, nel corpo materno. Fosse così, il viaggiare-scrivere fluviale narrerebbe un rito di congiunzione/disgiunzione come i tanti che annoverano i libri degli etnologi. In Russia, sotto il pavimento della casa materna, si seppellisce il cordone del figlio. La casa-utero.

Paese (materno)

Il Po, fiume-casa, insieme cordone ombelicale e flusso temporale (morte), conduce al paese paterno prima e al paese materno poi. La fuga dalla casa della narrativa del primo Celati si cambia nella scrittura novellistico-diaristica degli anni ottanta nell’istanza del sentirsi-a-casa (abitare) e nel pellegrinaggio ai luoghi parentali.

Si legga *Tre giorni nelle zone della grande bonifica*, uno dei quattro taccuini di *Verso la foce*. Maggio 1984. A piedi e in corriera. Subito si avverte la tensione verso la foce, che nei diari precedenti si sentiva soprattutto come timore di non arrivarci causato dalla lentezza. Qui invece è una tensione tellurica, quasi: “Prima di addormentarmi sentivo le tapparelle tremare per qualche vibrazione lontana, pensavo che qui di notte la terra sprofonda fino alle foci del Po”⁵⁴. Esagerato vederci un simbolismo materno della terra (ctonio o sottomarino)? Proliferano d’altronde le allusioni alla figura materna: “Stava arrivando la corriera e sono corso verso la fermata per farmi caricare. Jolanda di Savoia è questa stradona con due controviali, attorno a cui si vedono ammassi di casette geometrili dovunque. Stanziamento agricolo cresciuto in epoca fascista sotto gli auspici di Italo Balbo, credo, *quando mia madre era bambina non esisteva ancora* e qui c’erano le paludi”⁵⁵. È nella struttura dell’autobiografia l’inseguimento dell’origine oltre la nascita. In più qui nel discorso autobiografico si connettono il senso del tempo e il senso del luogo. A cercare,

⁵³ Margaret Cohen, *Il mare*, in aavv, *Il romanzo*, IV. *Temì, luoghi, eroi*, a cura di Franco Moretti, Einaudi, Torino 2003, p. 437.

⁵⁴ Gianni Celati, *Verso la foce* cit., p. 87.

⁵⁵ *Ivi*, p. 89 (corsivo mio).

rintracceremmo molti segnali di questa connessione di luogo e tempo materni: a un certo punto cominciano a essere riconoscibili gli accenti dialettali della famiglia ferrarese della madre⁵⁶; la parsimonia come norma di vita che era propria della famiglia (materna), quando la vita non era progetto ma sussistenza, e aveva i colori spenti della cultura della penuria, adesso si ritrova in certi personaggi incontrati per via, e fa contrasto con la pubblicità in inglese di una palestra⁵⁷; un mattino la campagna operosa capita che si dia ai sensi come un paesaggio riconosciuto: paesaggio estivo, anzi luce della stagione dei raccolti (l'estate, si sa, è la stagione dell'infanzia)⁵⁸. Mi pare si possa dire che il viaggio verso la foce sia un lento avanzamento sulla terra materna.

Ma il luogo materno, la casa della nascita o quella originaria della madre, il paese o i paesi che l'hanno ospitata e nei quali sono vissuti i parenti e si sono svolte le vicende, le migrazioni e gli amori che hanno dato vita alla sua vita, non ci sono. Restano solo le tracce del vivere materno, posate come sulla sabbia della riva padana. Luci e sentori nell'atmosfera, voci, niente di più. Ma se ne ricava il senso di un'orbita attorno alla madre⁵⁹, come se quel mondo e quei presentimenti, e insomma quel viaggio come esperienza percettiva e immaginativa, stiano attorno a un centro di gravitazione materna che non vediamo, che è perduto o occultato.

“Mia madre” appare come personaggio in alcuni racconti di *Narratori delle pianure*, non appena l'io narrante (narratore-testimone e altrove in genere eterodiegetico, uno cui è stata raccontata una storia o che l'ha raccolta: narratore-raccoglitore, anche nel senso etnografico) percorre (in treno, in corriera, in autostop, a piedi, proprio come il diarista-camminatore di *Verso la foce*) le zone della bonifica ferrarese. Il primo di questi racconti è *Traversata delle pianure*⁶⁰. Autobiografia parentale

⁵⁶ *Ivi*, p. 97.

⁵⁷ *Ivi*, p. 101.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 118-119. Per Gaston Bachelard (*La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari 1972) il tempo che regna nelle *rêveries* sull'infanzia non è il tempo del calendario, ma quello delle quattro stagioni. La memoria recupera solo i caratteri atmosferici della giornata che rammemora.

⁵⁹ Cfr. il tema della madre (e dell'istinto incontrollabile nella vita naturale, una sorta di narrativizzazione dell'*Omnia vincit amor* classico) in *Poema pastorale*, in Gianni Celati, *Cinema naturale*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 62 (corsivo mio): “quando vedeva sua madre da lontano attraverso una finestra gli veniva l'idea che tutto il resto delle cose *girasse intorno a lei*, in orbita come i pianeti”.

⁶⁰ Gianni Celati, *Traversata delle pianure*, in Id., *Narratori delle pianure* cit., pp. 89-91.

anch'essa, racconta la migrazione della famiglia di "mia madre", da un paese (per ora) indeterminato della provincia fino a Ferrara (individuabile dalla descrizione topografica e dal toponimo di Porta Mare). Lo spazio della traversata (nella quale osserveremo l'analogia pianure/mare: stesso senso di disorientamento ma anche sovransenso storico allusivo alle migrazioni europee oltreoceano) è lo stesso delle camminate del diarista, il paesaggio no: "I luoghi che ha attraversato a quei tempi dovevano essere pieni di paludi e moltissimi paesi forse non esistevano ancora. Dove non incontravano paludi forse trovavano maceri di canapa o risaie. Le strade dovevano essere poco più larghe dei viottoli tra i campi, con molti gelsi e olmi, probabilmente pochissimi pioppi a quei tempi, forse zone di farnie e lecci". Anche il paesaggio urbano non era ancora quello delle luci nette e dei colori acrilici, un'esperienza percettiva del tutto diversa: "I colori della strada che avevano di fronte dovevano essere tutti smorzati, nessuno dei colori netti che conosciamo noi; dovevano esserci sfumature di ocre e seppia e terra di Siena nell'intonaco delle case, il colore del mattone vecchio in una chiesa, il grigio polveroso dell'acciottolato fino in fondo alla strada". Del viaggio restano le immagini mnesiche dell'arrivo e della soglia attraversata: la barriera burbera e bonaria dei doganieri che disapprovavano la venuta nella città insalubre dei due sarti contadini che erano i genitori della madre. Li rammenta ancora la zia, unica testimone orale di questa storiografia incerta. Per il resto, è una memoria-fantasticazione del narratore. Il 'dovevano essere/esserci' e gli 'immagino' sono le formule di questa semilibera costruzione di un mondo possibile: "Verso sera forse vedevano gente sedersi davanti alle porte. Non *doveva esserci* molto chiasso, perché *immagino* che tutti gli abitanti di quella strada fossero seri artigiani che parlavano senza mai alzare la voce, come quelli della famiglia di mia madre. *Immagino* anche che avessero tutti vestiti larghi, non aderenti al corpo; poi *immagino* ci fosse gente che camminava in mezzo alla strada a gruppi sparsi, bambini che vagavano nel buio". Si constata qui una prima partizione su base percettiva (e sociologica) dei due *paesi*, il paterno e il materno: i parenti materni (bravi artigiani) parlano a bassa voce, i parenti paterni (operai, più esattamente muratori) lo sappiamo sono "sbraitoni".

La (bella) immagine centrale del racconto è il fatto che nel nuovo luogo, a causa dei fabbricati della città, non si può vedere il sole tramontare nella pianura da un qualsiasi punto, ma bisogna cercare il limite occidentale della città. Lo anticipano i doganieri: "Non lo sapete che [...] il sole non riesce mai ad andar giù dall'orizzonte?". Lo verificano i fratelli della madre-

bambina: “quella sera, e per molte altre sere, i tre fratelli di mia madre hanno tenuto d’occhio la prospettiva di Porta Mare, per vedere se il sole riusciva ad andar giù da quella parte”. In quella città che è un archetipo di razionalità urbanistica, l’edificazione occulta i cicli naturali: “In fondo all’imbuto di quella lunga strada c’era la prospettiva, ossia le mura di cinta e una porta d’ingresso alla città, chiamata Porta Mare. E là non si riusciva mai a vedere il sole andar giù dall’orizzonte”. Sappiamo già che la città è perdita non solo di identificazione ma anche di orientamento, cui è indispensabile un cielo/orizzonte. Bisogna ritrovare l’ordine (non più) garantito dall’evoluzione degli astri. Quantunque la lunga strada cui accenna il narratore si chiamasse un tempo via degli Equinozi, la promessa di orientamento che il nome conteneva non è mantenuta, il controllo dello spazio è altresì riguadagnato dall’esperienza umana, è la riuscita faticosa di un provare e riprovare: “Una volta mia zia raccontando quella storia deve aver aggiunto che, quando mia madre è uscita dall’ospedale, i suoi fratelli avevano già esplorato tutti gli angoli della città; e così hanno potuto portarla finalmente a vedere il sole che tramonta, non a Porta Mare che è ad est, ma dalla parte opposta, ad ovest”.

Si tratta sempre, come si vede, di storie raccolte, storie di altri su altri, incerte alla fonte (la zia) come nella trascrizione (il biografo): manca l’appropriazione della memoria familiare, il riconoscimento in un’origine garantita da una memoria condivisa. Contro questo sfaldamento del passato non può servire il pellegrinaggio sentimentale sui luoghi parentali. Non al paese paterno, nemmeno al paese materno. Essi non riescono più a essere *luoghi antropologici*, connotati da caratteri identitari, relazionali e storici, come li descrive Marc Augé. Identitari, perché nascere è nascere in un luogo. Il luogo di nascita è costitutivo dell’identità individuale. In Africa, ricorda Augé, spesso il bambino nato accidentalmente fuori dal proprio villaggio riceve un nome che ricorda un oggetto, un elemento del paesaggio, che lo ha visto nascere. Relazionali, perché il bambino nascendo condivide con altri (la residenza nella casa della madre, oppure del padre, o anche dello zio) l’*iscrizione* sul suolo. Storici perché il luogo, che coniuga identità e relazione, si fonda su una stabilità minima, fondata dagli antenati, continuata dai morti recenti che sul luogo rilasciano i loro segni. In questo senso il luogo antropologico è l’esatto contrario di quelli che Pierre Nora chiama i *luoghi della memoria*, che marcano la nostra differenza, che sono

“l’immagine di ciò che non siamo più”⁶¹. La ricerca di Celati non accederà a un luogo antropologico, della continuità esperienziale-affettiva, cui l’alienazione definitiva è sancita dall’insistenza dell’autore, in tutti i profili biografici, sulla nascita a Sondrio: nascita in un non-luogo perché sito scelto dal caso; iscrizione mancata sul suolo dei luoghi aviti, perché il luogo della nascita anagrafica è solo una tappa transitoria di una mobilità moderna; esclusione dal linguaggio e dai racconti sedimentati nei siti abitati dai progenitori. Ma non riuscirà a sortire nemmeno un luogo della memoria (individuale e non collettivo come in Nora). I luoghi di memoria sono relitti cui si dà senso attraverso un racconto interpretativo, gli si attribuisce il potere di suscitare occasioni di ricordo, sono perciò dotati di aura nel senso benjaminiano di una “apparizione unica di una lontananza”. *Il ritorno del viaggiatore*⁶² distrugge invece ogni residua mira di autenticazione attraverso il sopralluogo su un tale sito-ricordo. D’altronde ha scritto Antonio Prete che la nostalgia contemporanea è un rapporto non con il luogo natio, ma con le figure parentali e l’infanzia personale; pertanto la nostalgia non si dirige a uno spazio, ma a persone e a “una persistenza soggettiva del passato vissuto”⁶³.

In prima persona, molto vicino, anche nello stile e nella forma diaristica, a *Verso la foce, Il ritorno del viaggiatore* segna nella compagine dei racconti più personali di *Narratori delle pianure* un passaggio dall’autobiografia (scritta al passato da un narratore che ha ricevuto informazioni da personaggi vissuti al tempo dei fatti, occorsi prima della sua nascita) al diario (scritto al presente da un narratore che scrive ciò di cui sta facendo esperienza). Il tema qui è quello del viaggio verso il luogo materno, ma in un paesaggio devastato dalla modernità e compromesso dal disorientamento e dal mancato riconoscimento: “In treno nell’alba verso Polesella, ho cominciato il viaggio alla ricerca del paese dove è nata mia madre senza saper bene dove andavo”. Il paese non sta sulle mappe. Come sempre nell’emersione dell’autobiografia parentale, l’interruzione della

⁶¹ Marc Augé, *Nonluoghi*, Elèuthera, Milano 1993, p. 53.

⁶² In Gianni Celati, *Narratori delle pianure* cit., pp. 105-111. È legato palesemente a *Traversata delle pianure*, raccontando diaristicamente la ricerca del luogo della partenza del viaggio di cui nel precedente racconto si narrava l’arrivo. Si vedano le corrispondenze frastiche: “mia madre doveva avere allora sette o otto anni”, si dice in *Traversata delle pianure*; corrisponde a “Quando mia madre ha lasciato quel paese doveva avere sette o otto anni”, in *Ritorno del viaggiatore*.

⁶³ Antonio Prete, *Nostalgia*, Raffaello Cortina, Milano 1992, p. 116.

memoria è nominazione mancata: il vuoto (top)onomastico è un vuoto di memoria. Lo sguardo indaga però costantemente i cartelli stradali. Spesso i cartelli stradali (un motivo di *Verso la foce*) indicano luoghi che non sono più, che non hanno più quella forma. Un paese si chiama Portomaggiore, perché un tempo era il porto più grande e adesso sta a diversi chilometri dal mare: la sua forma originaria permane in un relitto toponomastico. L'informazione che i cartelli danno contiene un nucleo accessibile di memoria, ma insufficiente alla ricreazione del mondo trascorso, anche a causa dell'inconoscibilità dello spazio storico: "Quel paese si chiama Taglio di Po, perché gli uomini un tempo hanno dovuto tagliare il fiume per regolarne la foce. Ma salito sull'argine per guardarmi attorno, non riuscivo a immaginare che fosse esistito qualcosa di diverso dallo spazio della mia epoca, l'unico che mi è dato conoscere; e sull'argine tutto ciò che ho trovato è un cartello che diceva: DIVIETO DI SOSTA AI NOMADI". Il viaggio di Celati consta di varie peregrinazioni, andamento a zigzag, strade sbagliate, autostop difficoltoso e tanta pioggia. Celati è un nomade, ma lo spazio che sta attraversando gli è interdetto: nei suoi significati, ovviamente, prima che per la diffidenza della gente.

Questo viaggio disseminato di ostacoli (una *quête*) porta infine alla madre: "Ho camminato su quella strada fino a un certo bivio. A destra c'era una strada stretta e in basso, appoggiato per terra, un piccolissimo cartello diceva SANDOLO. In quel paese è nata mia madre". Ecco, ci siamo. Il viaggio è stato, come indicava il recensore Guido Fink, uno "scivolamento (ininterrotto) verso il paese delle Madri"⁶⁴. La nostalgia disegna una sorta di "geografia patetica", ha scritto Vladimir Jankélévitch⁶⁵, in cui anche la "toponimia" fa scattare il lavoro della reminiscenza. Ne risulterebbe una geografia diseguale, con luoghi privilegiati, città sacre e incantate. Ma Sandolo non è una città sacra, non vi si officia nessun culto. Finora non si era detto da quale città provenisse la famiglia della madre, né quale nome pronunciasse il viaggiatore quando chiedeva informazioni ai passanti sempre ignari e incapaci di informazioni utili (né d'altronde Danci, nelle *Avventure di Guizzardi*, sapeva il nome della sua città natale). Sandolo è una frazione di Portomaggiore; come quel toponimo che ha perduto il mare anche questo ha in sé qualcosa di marino che è andato smarrito (il sandolo è

⁶⁴ Come "il film più bello e angoscioso di un altro narratore padano, *Il grido* (M. Antonioni, 1957)" (Guido Fink, *Da dove vengono tutte le storie*, "Paragone letteratura", 426, 1985, p. 72).

⁶⁵ Vladimir Jankélévitch, *La nostalgia*, in Antonio Prete, *Nostalgia* cit., p. 121.

un'imbarcazione tipica veneziana). Evoca come un scena di barca arenata, di viaggio e insieme di inerzia e abbandono, decadimento, rimozione.

Però i cartelli, sempre, sono legati al nomadismo, anche quando lo negano/interdicono. Segnaletica della liquidità del mondo, segnalano i luoghi dispersi, sepolti. Segnaletica del dimenticato. “Né di sé m'è lasciato altro che 'l nome”⁶⁶: petrarchescamente, quello che rimane del passato sono questi nomi-reliquie, amputati dai luoghi. I luoghi mentre si danno come segni (e insomma sono e-vocati, chiamati dal silenzio) rivelano la propria assenza; il paesaggio si fa astratto, leggibile e non visibile: “Il vuoto è riempito da nomi di località inesistenti, non luoghi ma solo nomi messi sui cartelli stradali da qualche amministrazione dello spazio esterno”⁶⁷. Il quale magari alla fine vorrà chiarire, in un gesto di sincerità destabilizzante (e commovente), che le sue scrizioni coprono solo lo smarrimento: “Ricordare quel cartello stradale dove c'era scritto: STRADA SMARRITA”⁶⁸.

La segnaletica quindi disegna una sorta di territorio dell'oblio o cimitero toponomastico, la ricerca memoriale non tenta nemmeno di contrastare l'amnesia. Né al narratore (e all'autore) interessa entrare nel paese, gli basta guardarlo da lontano. Nel paese del padre, in *Verso la foce*, si era accontentato di pranzare in una trattoria di periferia, non aveva visitato il centro. Adesso: “Ho cercato di immaginare qualcosa, ma avevo solo immagini generiche, di fienili, corriere d'altri tempi, strade con l'acciottolato. Ho avuto la visione d'una chiesetta con la facciata in cotto. Al di là del bivio non vedevo niente, solo campagne vuote e quel campanile molto basso; non riuscivo a immaginare niente d'altri tempi e d'altre situazioni”. Il sopralluogo fallisce ma non c'è rimpianto. Le cose un tempo possedute non tornano, nemmeno come parvenze. Se “il rimpianto è un *conversazione con i simulacri*, con le ombre staccate dalla loro sorgente”, secondo la bella definizione di Antonio Prete⁶⁹, Celati non lo conosce. Un

⁶⁶ Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, 291, 14.

⁶⁷ Gianni Celati, *Verso la foce* cit., p. 81. Ancora: “Tutti i luoghi faranno la stessa fine, diventeranno solo astrazioni segnaletiche” (*ivi*, p. 132). Sulla segnaletica cfr. Giulio Iacoli, *Atlante delle derive*, Diabasis, Reggio Emilia 2002, pp. 69-73, in una prospettiva diversa ma con una conclusione coincidente con la prospettiva da me considerata, per cui in Celati l'“attaccamento ai luoghi presente ma velato” viene mascherato/dislocato attraverso il rinvio insistito al “luogo (casuale, transitorio) di nascita, Sondrio, nelle note bio-bibliografiche che accompagnano le edizioni, posto a mettere i lettori in guardia contro i pericoli di un facile determinismo luogo-scrittura” (p. 73).

⁶⁸ Gianni Celati, *Verso la foce* cit., p. 103.

⁶⁹ Antonio Prete, *Nostalgia* cit., pp. 20-21.

cartello resta un simulacro silenzioso, troppo perché una conversazione sia possibile.

La narrazione, come l'archeologia in *Finzioni occidentali*, opera sul dimenticato. Ovvero su ciò la cui nascita non può essere certificata da nessun testimone. Perciò dell'oggetto archeologico non possono ricostruirsi le motivazioni. Lo scacco della memoria è scacco dell'immaginazione memorativa. L'idea che, dice James Hillman, era degli antichi greci, per cui un luogo andava immaginato, voleva dire "avere l'intera psiche immersa nel luogo tanto da poter capire cosa il luogo voleva, 'come' cercava di esprimere se stesso". Se "la memoria è *inscritta nel mondo*", e però i segni di questa iscrizione sono erasi o irriconoscibili, ciò che oggi esperiamo è per lo stesso Hillman il "disorientamento"⁷⁰. Non c'è mappa graffita sul terreno che ci soccorra. Andrà avvertito che Sandolo, in quanto effettivamente non toccato, non sta nella *Carta delle pianure* in esergo al volume, che riporta i paesi visitati, toccati dall'itinerario. Il tema che qui raggiungiamo è l'*introvabile*. Al centro del viaggio verso la madre sta il vuoto della memoria della madre. L'archetipo della casa rivela comunque di avere al suo fondo, anche in Celati, il desiderio inesaudibile del luogo di nascita: la casa è lontana, perduta, non ci abitiamo più, non la abiteremo mai più. Essa è "una costruzione mentale che comprende tutte le case finora abitate o abitate in futuro, non è da ricercare nel presente, e certamente non nel presente offerto dalla vita e dagli appartamenti moderni"⁷¹. In questo modo lo stesso *topos* del ritorno ha mutato radicalmente natura. Esso si fondava su un arrivo al luogo in cui il ruolo delle donne era quello di mediatrici. In tutte le culture le donne sono soggetti sedentari, mentre l'uomo è sentito come mobile. In virtù della sua sedentarietà, la donna "incarna il luogo, abita le mura e le recinzioni costruite dagli uomini e introduce gli estranei nei rapporti di parentela e nutrimento che definiscono le situazioni etniche stabili"⁷². L'immobilizzazione delle donne è uno strumento, assieme alla totemizzazione del paesaggio, alla pratica delle sepolture, all'architettura, e così via, per cui i gruppi umani stabiliscono

⁷⁰ James Hillman, *L'anima dei luoghi*, Rizzoli, Milano 2004, p. 94.

⁷¹ Anthony Vidler, *Il perturbante dell'architettura* cit., pp. 74-75, che a sua volta rinvia a Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos* (1947).

⁷² Eric J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, il Mulino, Bologna 1992), p. 116. Allo stesso Leed e alla sua tesi della sessualizzazione dell'arrivo devo l'idea della paura dell'incorporamento di cui *infra*.

rapporti permanenti con il paesaggio. Ma a Sandolo non c'è nessuna donna cui tornare.

Ovvero si potrebbe pensare che Celati si sia fermato sulla soglia del luogo (corpo) materno perché a differenza del nostalgico ha paura dell'incorporamento. Il suo problema è differenziarsi, uscire dalla madre. Attraverso il narrare (e il camminare⁷³) Celati quasi vuole ripetere l'atto della nascita. Sperimenta di fronte al paese materno che la sua differenziazione è incompleta, che deve proseguire il suo cammino verso l'inizio, riportare "la madre che vive in lui verso l'indifferenziato e l'originato (non l'originario) della sua nascita"⁷⁴.

Il pellegrinaggio è abortito dunque perché non c'è stata liberazione, (ri)nascita. All'arrivo euforico del *peregrinus*, Celati oppone un arrivo disforico che è in realtà solo una tappa intermedia di un pellegrinaggio impossibile senza luogo. Gli storici del pellegrinaggio parlano della *montjoie*, il luogo elevato che pone il pellegrino in vista della meta: "il luogo della scoperta che illumina il senso, nell'appropriazione visiva di uno spazio e nell'avvicinamento, umile ma sicuro, alla grazia o alla virtù promesse"⁷⁵. La *montjoie* da cui mirare la meta inutile alla conclusione del suo viaggio è umiliata in un "pilastrino chilometrico" sul quale il viaggiatore si è seduto a ricordare-immaginare. Una ragazza si affaccia a spiare diffidente cosa faccia quello sconosciuto. Il viaggiatore, alla fine del viaggio, è restato lo straniero. Se lui non riconosce il luogo (non lo ricorda o immagina), il luogo non lo riconosce. Così è lo stesso viaggiatore a non trovare il nodo necessario che lega luogo (originario) e identità (originata). Perciò per il viaggiatore come già per l'archeologo (chiaro il segno di continuità tra il Celati degli anni settanta e quello solo apparentemente diversissimo degli anni ottanta) "alla ricerca della propria identità si sostituisce la constatazione della pura exteriorità rispetto a noi stessi, alle nostre origini"⁷⁶.

⁷³ Se è vero che l'acquisto della locomozione libera spinge il bambino a un distacco dalla madre e non a un avvicinamento a essa, Eric J. Leed osserva che "la separazione è interpretata non come sofferenza, ma come conquista del mondo e nascita dell'individuo" (*ivi*, p. 69). La locomozione è la *nascita psicologica*. Così più frequentemente nell'idea di viaggio l'*allontanamento* prevale sul *ritorno*.

⁷⁴ Alberto Bertoni, *Fiume* cit., p. 199.

⁷⁵ Alphonse Dupront, *Crociate e pellegrinaggi*, Bollati Boringhieri, Torino 2006², p. 51.

⁷⁶ Gianni Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 2001³, p. 221.

Qui è detto l'essenziale. Il viaggio verso la foce sfiora i luoghi del radicamento e dell'appartenenza ma non li raggiunge mai. Il viaggiatore non possiede nessun luogo, non c'è stanza che lo accolga. Egli quindi si è rivelato un esiliato, uno che ha tagliato le origini ed è destinato a proseguire il suo vagabondaggio. All'esilio Celati, come Dante, oppone la lingua. Ha scritto con esattezza Antonio Prete che "la lingua è il familiare nello straniero, il proprio nell'esperienza di espropriazione e di perdita"⁷⁷. Ovvero: la memoria è una riserva di voci e di immagini che la lingua custodisce e riesprime. Vale per Celati, che abbiamo visto cercare nei luoghi, e anche ritrovare, le voci familiari. Però accade che anche dalla propria lingua si possa essere esiliati. O si possa scegliere la perpetuazione dell'esilio per paura di perdere ciò che si è trovato attraverso la narrazione. Per Prete il mito di Orfeo è il paradigma di ogni *descensio ad inferos*, cioè di ogni viaggio verso ciò che il tempo e la morte hanno sottratto. L'arma mediante la quale si forza l'*irreversibile* è il canto. Solo che a un tratto lo sguardo ha sopravanzato il desiderio: l'effetto è la chiusura dello spazio della nostalgia, "togliendo alla presenza riottenuta l'incanto della lontananza"⁷⁸. Vale a dire: la nostalgia ha i suoi incanti, ma finché vive della lontananza. Il ritorno, come il voltarsi a guardare di Orfeo, è un eccesso che distrugge gli incanti cui ha accesso il nostalgico⁷⁹.

Intendo dire che non basta, per leggere *Il ritorno del viaggiatore*, dire che Sandolo è il luogo-origine, mitico-immobile, auratico, e che le strategie celatiane preferiscono invece il nonluogo mobile del passaggio, del percorso, del camminare, e hanno fatto professione di rinuncia all'aura e

⁷⁷ Antonio Prete, *Nostalgia* cit., p. 26.

⁷⁸ *Ivi*, p. 29. Di Orfeo può dirsi questo: "Ma quel viaggio verso il regno dei morti è anch'esso un eccesso, è la prima sfiducia nella forza del canto stesso: nel canto, infatti, l'assenza di Euridice poteva divenire presenza, lo sguardo non punibile prossimità".

⁷⁹ Su questa linea di una nostalgia latente e "positiva" la mia lettura concorda con Marco Sironi, *Geografie del narrare* cit., p. 50: "Ma, per tornare allo scrittore, in Celati si cercherà invano il sentimento della radicatezza, di un legame affettivo con il luogo dell'infanzia o delle memorie [...]. Al fondo dei suoi scritti resta il senso della perdita che si è compiuta [...] e se un appaesamento è ancora possibile, non lo è come ritorno a una patria individuata, a un ipotetico luogo delle origini, ma – l'abbiamo visto – al terreno originario dell'ovvio, o del linguaggio [...]. Eppure il buco che resta sulla carta dei luoghi, segno della cancellazione, s'allarga e brucia ancora agli orli, come una ferita [...]".

all'agnizione⁸⁰. Di più, parrebbe che nella prospettiva antinostalgica da sempre seguita da Celati, che ad esempio si fissa nelle pagine sull'archeologia ospitate in *Finzioni occidentali*, in cui ogni ricerca di ricostruzione totalizzante dell'essere-stato è negata (si deve intendere anche sotto la forma epifanica praticata dal romanzo novecentesco), e che fino all'ultimo predica l'abbandono di ogni ricerca dell'origine ("La passione moderna del collezionismo è una *quête* di tracce del passato che dicano con il loro silenzio nel presente questa condizione tutta nuova dell'uomo che è l'essere senza origini"⁸¹), a un certo punto la nostalgia si insinua come forza latente di cui si è perduto l'oggetto, dalla quale deriva una ricerca fin dall'inizio consapevole della debilità delle tracce, ma non sorda al sortilegio che dalla nostalgia proviene. Il viaggiatore si ferma forse alla soglia del paese materno non solo perché sa che ogni origine è irrintracciabile, che il luogo è vuoto per lui e nemmeno il ricordare-immaginare può soccorrerlo nella cicatrizzazione della perdita, ma anche perché il ritorno distruggerebbe la musica inudibile che pure il suo desiderio emana. La musica o la lingua. Non più quella paterna degli sbraitoni padani, ma il "parlar materno"⁸², un richiamo che nessun luogo più emette ma che dura, e che porterà avanti la *quête* fino a una foce.

Foce

Il viaggio verso la foce è il viaggio inutile verso la madre: alla fine Celati come Enea cerca di afferrare la madre e lei si sfoca tra le sue braccia. Il tema adesso è l'*inafferrabile*. Dal fallimento del ritorno al luogo materno (dal mancato acquietamento dell'instabilità) inizia un'altra fase della *quête*: è certamente degno di nota che il viaggio al luogo materno precede gli altri, il narratore ne ha conosciuto il fallimento mentre compie i successivi⁸³. Si

⁸⁰ La critica di Celati alla cultura razionalistica lo porta alla rinuncia al romanzo e anche al racconto come spiegazione, "svelamento attraverso l'agnizione" (Massimo Rizzante, *Il geografo e il narratore*, Metauro, Fossombrone 1993, p. 42).

⁸¹ Gianni Celati, *Finzioni occidentali* cit., p. 200.

⁸² Antonio Prete, *Nostalgia*, p. 19. Così, se desiderio e luogo si separano, allora la nostalgia confina con la malinconia (facilmente verificabile in Celati). L'una e l'altra condividono l'assenza del desiderio: "Allo specchio vuoto del malinconico s'è sostituito il *paese senza nomi*, senza confini" (*ivi*, pp. 17-18, corsivo mio).

⁸³ A guardare le date, i quattro diari di *Verso la foce* sono stati scritti in un ordine diverso da quello di pubblicazione. In effetti a questo punto diventa necessario indagare le ragioni di questa sovversione dell'ordine del giorno: tematiche? compositive? L'effetto è quello di

potrebbe altresì notare che lo spostamento in avanti della meta della *quête* si configura come uno spostamento dell'“appagamento spaziale”⁸⁴: se è impossibile afferrare la madre, portare a compimento la ricerca del luogo materno, allora la *joie* dell'appagamento sarà oltre (nell'oltre). Seguire il fiume è assecondare un'attrazione che si iscrive nel tema materno che abbiamo seguito. Ogni acqua, come è dato consolidato nella psicanalisi, va collegata alla madre. Di qui, ha osservato Bachelard, le metafore lattiginose dell'acqua dei fiumi o dei mari, che in apparenza sarebbero metafore insensate. Per Paul Claudel il fiume “è la liquefazione della sostanza della terra, è l'eruzione dell'acqua liquida radicata nei recessi più segreti delle sue anse, latte sotto la trazione dell'oceano che succhia”. Così commenta Bachelard: “E qui, chi comanda? la forma o la materia? il disegno geografico del fiume con il mammellone del suo delta oppure il liquido stesso, il liquido della psicanalisi organica, il latte?”⁸⁵. Attraverso questa identificazione dell'acqua con il latte materno, la madre viene proiettata nella natura, diventa madre-paesaggio. Analogamente, per Bachelard esiste un'acqua femminile anche nel senso non materno, ma della seconda donna, della sposa. In questo senso quindi potremmo ancora parlare di donna-paesaggio. È una donna infatti nel delta che Celati e il suo compagno stanno cercando.

Il fatto è, a leggere l'ultimo *reportage* di *Verso la foce*, che questa forza gravitazionale che spinge verso la foce pare sfumare il paesaggio materno in un itinerario fino al paese dei morti o alla fine del mondo. Il simbolismo acquatico sortisce una sorta di circolarità nascita/morte, o una coincidenza di venire al mondo e cessare al mondo. La foce è un luogo cosmico. Ad esso tende il pellegrinaggio che il diarista-camminatore ha compiuto fin qui⁸⁶. La tensione verso la foce è un richiamo della terra, un

iniziare con una catastrofe (Chernobyl), appartenente al secondo viaggio (1986), e di chiudere con la foce e il litorale, appartenente al primo viaggio (1983). La tesi di Elisabetta Rasy, (recensione a *Verso la foce*, “Nuovi argomenti”, 32, 1989, p. 124) è che la foce è “l'origine rovesciata di questa scrittura”.

⁸⁴ Alphonse Dupront, *Crociate e pellegrinaggi* cit., p. 48.

⁸⁵ Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, red, Como 1992, p. 146. Il testo di Claudel citato da Bachelard è *Connaissance de l'Est*.

⁸⁶ Nella catalogazione dei luoghi del pellegrinaggio leggibile in Alphonse Dupront, *Crociate e pellegrinaggi* cit., si vedano, tra gli altri, i *luoghi cosmici*: “Nell'antico Israele, i luoghi di pellegrinaggio dei patriarchi ritrovano e scandiscono le tappe naturali della transumanza dei nomadi: le sorgenti, i pozzi, i punti in cui sgorga l'acqua vitale e gli alberi che proteggono. È noto che il pellegrinaggio induista si sviluppa a partire dal *tirtha*, il

incombere di sprofondamenti e di crolli⁸⁷. Tutto tende alla foce, dove le apparenze si eclissano, vanno alla deriva, sono detriti. La foce è un vortice dove i fenomeni trovano la morte (eclisse, sparizione). Essa è il luogo dell'instabilità, dove si palesa la precarietà dell'esistere stesso delle cose⁸⁸; della transitorietà, dove si conosce l'evanescenza dei fenomeni. La morte stessa non è altro che svanimento delle cose nella morte dello sguardo che le ha colte. Queste sono le riflessioni del diarista-camminatore mentre calpesta il terreno incerto della foce: "Il mondo esterno ha bisogno che lo osserviamo e raccontiamo, per avere esistenza. E quando un uomo muore porta con sé le apparizioni venute a lui fin dall'infanzia, lasciando gli altri a fiutare il buco dove ogni cosa scompare"⁸⁹. Un buco: un gorgo, un risucchio di cose e apparenze, questa è la morte individuale. E può capitare di sentire l'ora perfetta proprio in mezzo a questo deflusso, quando esso è libero da un'intenzione che voglia convogliarlo. Poco prima, nella sera, il diarista in una piazza di paese: "Le apparenze là fuori hanno un loro andamento ininterrotto che niente può disturbare: non hanno direzione, hanno solo continuità"; e l'idea è che "tutto quello che succede è straordinario e normale"⁹⁰.

Alla foce del Po c'è un posto dove le donne conversano con i morti, come fosse una consuetudine straordinaria e normale (*Come un fotografo è sbarcato nel Nuovo Mondo*). E dove uno strano sorvegliante di cimitero, vero traghettatore oltremondano privato di tre dita, ma che con uno dei diti mancanti a mo' di bussola 'sente' i luoghi dei morti, conduce un fotografo beffardo (uno dei fotografi che sempre accompagna Celati nelle sue camminate padane, ma qui fotografia è sostituito di scrittura) su una duna dove i morti parlerebbero. Il colloquio con i morti, sappiamo dal diario del camminatore, è un desiderio che nasce alla foce, di fronte all'incerto e all'indescrivibile, al rompersi dell'equilibrio degli elementi, acqua-terra-

superamento dell'acqua: confluente e foci di fiumi sono per loro natura luoghi di sacralizzazione" (*ivi*, p. 204). I luoghi cosmici sono contraddistinti da una loro eterogeneità rispetto all'ambiente naturale circostante: "Nel dispiegarsi dell'universo naturale, dunque, appaiono dei luoghi, perlopiù segnati da un accidente fisico che li sottolinea e riconosciuti da un'elezione culturale che rimarrà sempre misteriosa, nell'indifferenziato spaziale, essi sono luoghi dello straordinario in cui è possibile o ritrovare acque originarie o vivere in luoghi elevati [...]" (*ivi*, p. 205).

⁸⁷ Cfr. Gianni Celati, *Verso la foce* cit., pp. 87, 122, 124, 126, 130 e 131.

⁸⁸ Cfr. Giulio Iacoli, *Atlante delle derive* cit., p. 38.

⁸⁹ Gianni Celati, *Verso la foce* cit., p. 126.

⁹⁰ *Ivi*, p. 125.

cielo senza misure e linee di separazione: “il buco dove tutto scompare è qui dove sono, ingorgato dal sentimento di tutti quelli che se ne sono andati prima di me. Sono qui alle foci del Po e penso a loro”⁹¹. Da questo sentimento viene la novella del Caronte affabulante, che alla duna sperduta tra le barene, abitata da uccelli sconosciuti e fuggitivi alla presenza umana, ha dato nome Nuovo Mondo. Il mondo imminente è un’isola dei morti, sabbiosa anziché sassosa, adeguata all’orizzontalità della foce padana, ma alla quale, come a quella di Böcklin, si accosta una barca con un conducente e una figura (che nel quadro è bianca), anima già entrata nella morte. Il tema del viaggio, in entrambi i casi, si declina nel motivo della navigazione (ultima), e l’isola è l’entrata di un *descensus Averno*. Celati è veramente, come vuole Rebecca West, “la nostra versione di fine secolo della figura del mite viaggiatore terreno in pellegrinaggio verso la scomparsa”⁹².

Lo stesso motivo del delta dei morti è in *Giovani umani in fuga*. Conta il paesaggio, a tratti perturbante (i toponimi senza paese di cui abbiamo già preso nota, detriti storici di insediamenti sommersi; la polluzione industriale sul fiume, l’acqua immobile e nera con le bolle bianche), che è lo stesso della parte finale di *Verso la foce*. Qui esso è la scena di una fuga con morto ammazzato. In una zona del delta c’è la “sacca dei morti”. Come in *Verso la foce* e nel racconto precedente, tutto sembra dissolversi in mare. L’amico morto vi viene lasciato andare, ma i personaggi in fuga vi proseguono il loro itinerario allucinato, attirati misteriosamente verso il nulla. Come in un verso di Biagio Marin (“Fa che la morte mia, Signor / la sia comò ‘l scòre de un fiume in t’el mar grandò”), citato da Claudio Magris nel finale di *Danubio*⁹³, libro (come questo di Celati) che immagina infine il delta come il luogo di un dissolvimento interminabile di forme e di cose, il luogo dell’indeterminato⁹⁴, in cui è dubbio stabilire una frontiera tra la finitezza e la stabilità della terra e l’infinito e l’incertezza del mare (“la foce non c’è”). *Giovani umani in fuga* è l’ultimo racconto di *Narratori delle pianure*. La tensione simbolico-fantastica si risolve in un

⁹¹ *Ivi*, p. 134.

⁹² Rebecca West, *Gamuna: Utopia o distopia?*, “Nuova Prosa”, 31, giugno 2001, p. 99. La stessa definizione in Ead., *Gianni Celati: The Craft of Everyday Storytelling* cit., p. 248 (di cui l’articolo sopra citato traduce in italiano una parte).

⁹³ Claudio Magris, *Danubio*, Garzanti, Milano 2006 (1^a ed. 1986), p. 474.

⁹⁴ Sul “massimo della indeterminatezza” che caratterizza il paesaggio paludoso cfr. Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci* cit., p. 35.

sogno scaturito da una *libido mortis*⁹⁵. Non stupisce che questo sia l'approdo anche del camminatore nelle pianure. La metafora della morte come navigazione appare anche in Baudelaire: "O mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre" (*Le voyage*); commento (a questo punto per noi assai significativo) di Benjamin : "Ultimo viaggio del *flâneur* : la morte"⁹⁶.

La raccolta aveva già toccato l'apice dell'interrogazione metafisica in *Come è cominciato tutto quanto esiste*. Il personaggio di cui vi si raccoglie la diceria cosmogonica è un filosofo del delta (non a caso è infine alla foce che si racconta di nascita e di morte). Dice che gli elementi primordiali (la polvere, il fuoco, il vento, il ghiaccio) hanno formato l'universo, che esso è una vescica sbattuta dal vento e in cui il vento una volta o l'altra penetrerà, anche per colpa della *hybris* umana (astronauti in giro per pianeti forse la bucheranno senza accorgersene), e allora tutto ricomincerà. In questa cosmicomica tragica entra anche il divino: il vento è forse Dio, che tutto fa nascere e tutto distrugge.

La foce dunque veicola dentro i testi celatiani il tema dell'al-di-là. A Ermanno Cavazzoni è sembrato che non tanto le pianure, ma appunto la morte, l'aldilà, sia il tema accomunante Benati, Celati e lui stesso. La lettura (cavazzonizzante, se così si può dire) è interessante: "Questo al-di-là è forse il tema che ci accomuna, questa soglia abbastanza incerta tra un al-di-qua del visibile, della vita, e un al-di-là, di cui forse la pianura, il sottosuolo, il disotto, il ciò che è al-di-là del confine ha un certo peso. Quest'idea della

⁹⁵ Sulla tensione alla foce-morte cfr. l'ottimo intervento di Gerhild Fuchs, *La pianura, il silenzio, il vuoto, la morte* cit., p. 126. Per Bachelard, dei quattro tipi di funerale (a seconda degli elementi cui viene affidato il cadavere) praticati nella storia umana, uno prevede l'abbandono alla corrente di un torrente o fiume, oppure al mare. Da questo caso discende ovviamente il *coté* mortuario del simbolismo dell'acqua: "A questo punto mi preme una domanda: La Morte non è forse stata la prima Navigatrice? Molto prima che gli esseri viventi si affidassero ai flutti, non hanno forse affidato la bara al mare, la bara al torrente? La bara, in questa ipotesi mitologica, non sarebbe l'ultima barca. Sarebbe la prima barca. La morte non sarebbe l'ultimo viaggio. Sarebbe il primo viaggio. Rappresenta per il sognatore profondo il primo vero viaggio" (Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque* cit., p. 91). Di qui il complesso di Caronte e il motivo folklorico della barca dei morti.

⁹⁶ Walter Benjamin, *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino 2002, p. 14. Basterebbe sostituire le pianure alla metropoli tentacolare, e verificare come la giuntura simbolica di donna morte luogo traslochi dal Baudelaire di Benjamin al benjaminiano Celati: "È l'unicità della poesia di Baudelaire che le immagini della donna e della morte si mescolino in una terza: quella di Parigi. La Parigi delle sue poesie è una città *sprofondata*, più ancora *sottomarina* che sotterranea. Gli elementi ctoni – la sua formazione topografica, il *vecchio letto abbandonato della Senna* – hanno lasciato un'impronta nella sua poesia" (*ibidem*).

foce del Po, per cui la foce è il punto dove ci s'imbarca nella barchetta per l'al-di-là, ricorda quasi Dante. Ecco, io credo che in tutti noi il tema dei morti sia molto presente". Per cui: "Forse questa cosa che chiamate "pianura", perché non chiamarla al-di-là, 'gli scrittori dell'al-di-là'? io sarei contento, e chissà che non sia davvero un po' questa la strada"⁹⁷. Celati è d'accordo, ascrivendo il tema al suo dantismo originario, da cui scaturisce anche lo schema del viaggio come sequenza di incontri-racconti che è nei *Narratori delle pianure*. Di più: "Se si filtrano le idee di spazio, di morte, di follia attraverso le visioni dantesche dell'aldilà, si comincia a vedere come un territorio di racconti sia qualcosa di simile a una terra dei morti. Anche in *Verso la foce* la Valle Padana era un territorio del genere, dove si arriva a un 'finis terrae' e dopo forse si sbuca 'a riveder le stelle'. Comunque io propongo ai partecipanti di questo raduno di considerare ufficialmente la Valle Padana una conca, cioè un gran buco come l'inferno dantesco"⁹⁸. Ecco, per ammissione dello stesso Celati: il leopardismo della sua concezione dello spazio e della percezione, il dantismo del tema della morte e della narrazione-percorso.

A proposito di quest'ultima, Rebecca West nota che la direzione (ovest-est) del viaggio che noi leggiamo nella mappa premessa a *Narratori delle pianure* è la stessa direzione (sinistra-destra) nella quale noi eseguiamo l'atto della lettura⁹⁹. Noterò quasi un'insistenza sulla percorribilità delle pianure solo da ovest a est, lungo la corrente del fiume, nel personaggio di *Dagli aeroporti*, che è colpito dalla vastità delle pianure dove abita e a est dalla loro estensione fino al mare (in verità, insegna Norberg-Schulz, ogni luogo è orientato verso il mare). Ermanno Cavazzoni osserva che nelle annunciazioni medievali l'angelo viene giù da sinistra, ed

⁹⁷ *Voci sparse. Frammenti di un dibattito*, a cura di Monica Bandella e Peter Kuon in aavv, *Voci delle pianure* cit., p. 180.

⁹⁸ *Ivi*, p. 181. Un testo di Celati (*Gabetto detective*) dove i dantismi si affollano è offerto in coda proprio al volume degli atti del convegno di Salisburgo: cfr. la rappresentazione infernale delle pianure ("una malaborgia fetida", *ivi*, p. 212; "fetida bolgia", p. 215; "duro calle della vita", 216; "mondo senza luce", "spiriti stanchi", p. 223; ecc.); la ragazza-salvatrice di nome Beatrice; gli amori chiamati "dolci deliri" (che stanno tra i "dolci sospiri" e i "dubbiosi disiri" di *Inf.* V 118 e 120). La lista potrebbe probabilmente essere allungata). D'altronde Dante è chiamato in causa direttamente: "Mi chiedevo come li avrebbe sistemati Dante, nel suo inferno, i nostri dannati moderni" (*ivi*, p. 218). Il modello della *Commedia* è inoltre esplicito nella prima trilogia di Celati.

⁹⁹ Rebecca West, *Lo spazio nei Narratori delle pianure*, in aavv, *Scritture contemporanee: Gianni Celati*, num. monografico di "Nuova Corrente", 97, 1986.

è come se il rimanere gravida di Maria per effetto della visitazione divina equivalga all'ispirazione che dà vita alla scrittura, che procede appunto da sinistra verso destra¹⁰⁰. Ma è anche la direzione del pellegrinaggio gerosolimitano (verso un 'oriente'). Se in Dante Ulisse segue la direzione del sole calante, l'analogo viaggio di Celati verso il paese dei morti è invece diretto verso est, verso l'origine. Viaggio abortito, e origine inattingibile. Ma rivela che in queste pagine il *nostos* è doppio: perché verso la casa della madre, perché nella direzione mitica dell'origine. La singolarità di *Verso la foce* è che è invertito il percorso lungo il fiume. L'origine non sta, come tradizionalmente, al termine della risalita della corrente, fino alla sorgente-vagina, nella grotta, *fons et origo*, in cui si rappresenta il segreto della creazione¹⁰¹. Essa sta alla sua foce, e se volessimo potremmo vedere nell'accostamento alla foce il simbolismo del parto. Sul quale fa aggio il simbolismo mortuario della foce come soglia dell'aldilà: l'alterità è l'altra pianura, il mare.

Litorale

La riva è il traguardo del viaggio senza destinazione di Celati: "Quando scrivevo *Verso la foce*, nell'andar per campagne mi veniva in mente: dov'è l'ultima soglia? Dove finisce questo teatro del vivere? Lì volevo arrivare, al *finis terrae*, dove finisce la terra e finisce l'andare e l'immaginare. Allora vado, vado, come se ci fosse questo miraggio, che una volta arrivato al *finis terrae* finisse il teatro, e cominciasse non so cosa, forse la mia morte. Perché a forza di andare avanti per mesi e mesi, avevo lasciato indietro qualsiasi spazio familiare ed ero nell'esposizione massima al crollo"¹⁰². Il tema del viaggio si chiarisce ancora una volta essere metafora del trapasso (*trans*-passo, attraversamento della linea della riva, svanimento nell'oltre-riva). Sul motivo dell'acqua funebre-apocalittica si ferma anche la *Novella dei due studenti*, alludendo a un suicidio per annegamento, come un'immersione finale nell'indeterminato, quando i due giovani (che in verità sono uno) si avviano senza meta nella zona recintata di una chiusa. Ancora il tema del litorale e dell'attesa della fine di tutto appare in *Notizie ai naviganti*: "In distanza sembrano sfollati, forse disoccupati, forse solo

¹⁰⁰ *Voci sparse* cit., p. 194.

¹⁰¹ Cfr. Simon Schama, *Paesaggio e memoria*, Mondadori, Milano 1997, cap. V.

¹⁰² Gianni Celati, *Qualche idea sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri. Intervista con Marco Sironi*, in Marco Sironi, *Geografie del narrare* cit., p. 228.

sfaccendati girovaghi. [...] Di lontano hanno l'aria di gente malmessa, con ombrelli, teloni sopra la testa, giornali sopra la testa, o chiusi negli impermeabili, con le mani in tasca, ma calmi, immobili, indistinti. Non si capisce cosa stiano a fare, là intruppati nella bufera. Sembra che aspettino la fine di tutto, pazientemente, senza muoversi, tra gli spruzzi delle onde, esposti alla tempesta che non smette d'infuriare"¹⁰³. Così, analogamente, in *Verso la foce*: "Ore 20,30. Continuano a guardare il mare come se dovesse succedere qualcosa da un momento all'altro; si direbbe che aspettino la fine del mondo gli etologi tedeschi, qui al limite estremo della pianura. Ci hanno mescolato le anime e ormai abbiamo tutti gli stessi pensieri. Noi aspettiamo ma niente ci aspetta, né un'astronave né un destino"¹⁰⁴. Il viaggio fino al termine delle terre non ha condotto il camminatore al cospetto del soprannaturale. Su quella riva continuano piuttosto a mostrarsi, solo come su uno schermo meno opaco, le solite apparenze. Alle quali possiamo fermarci, non c'è un altro mondo che ci aspetta, cui possiamo pensare di affidare una qualsiasi salvezza da questo mondo. Quello che su quella riva, come in un interregno, possiamo guadagnare, è una delle figure dell'oblio, una *sospensione*¹⁰⁵, un ritrovamento del presente fuori della fallacia sentimentale del passato e del futuro (della nostalgia e dell'aspettativa). La grazia (forse) del *sono qui*.

Poco prima di giungere alla punta estrema delle pianure, Celati si era fermato in un bar e aveva giocato a flipper. Nel quadro luminoso due guerrieri spaziali in fuga stanno saltando su un'astronave per sfuggire all'esplosione finale della Terra. Ne hanno già il rimpianto. Celati picchia sui pulsanti, si arruffa, ma non riesce a fare il punteggio che gli guadagni il balzo sull'astronave. Lui resta sulla Terra.

Massimo SCHILIRÒ
 Université de Catane

¹⁰³ Gianni Celati, *Cinema naturale* cit., p. 142. La riva è una "zona di contatto" (Mary Louise Pratt) o zona di confine, in cui il sociale si espande fino all'inclusione di ogni strato e figura sociale: "compresi i senza patria, e quelli che trafficano col soprannaturale: pirati, disertori, naufraghi, semidèi, maghi" (Margaret Cohen, *Il mare* cit., p. 443).

¹⁰⁴ Potremmo aggiungere il personaggio di *Dagli aeroporti*: "E avviandosi nelle sue camminate da camminatore solitario, in certe mattine d'autunno raggiungeva un punto sopraelevato su quelle terre piatte, dove a volte riusciva a immaginare d'essere ai confini del pianeta e di avviarsi verso un momento in cui la sua esperienza si sarebbe fatta silenziosa" (G. Celati, *Dagli aeroporti* cit., p. 69).

¹⁰⁵ Marc Augé, *Le forme dell'oblio*, il Saggiatore, Milano 2000, pp. 80-81.