

**ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI
BOLOGNA**

Corso di laurea in Cinema, televisione e produzione multimediale

**IL SENTIRE-PENSARE-IMMAGINARE. GIANNI
CELATI: IMMAGINE, PENSIERO, SCRITTURA**

Tesi di laurea in Letteratura e media

Relatore Prof.ssa **Giuliana Benvenuti**

Correlatore Prof. **Filippo Milani**

Correlatore Prof. **Beniamino Della Gala**

Correlatore Prof.ssa **Beatrice Seligardi**

Presentata da: **Vincenzo Federico Francavilla**

III appello

Anno accademico 2020-2021

INDICE

INTRODUZIONE.....	5
CAP 1. IL «PENSARE-IMMAGINARE»: LO SGUARDO ARCHEOLOGICO E IL PENSIERO DISCORSIVO	15
1.2 «La strana foto di giornale che spunta da non so dove». Lo «sguardo archeologico»	18
1.3 Lo sguardo archeologico e il pensiero discorsivo, regimi scopici a confronto	29
1.4 «Qualcosa su cui il pensiero discorsivo non può informarci». La parola, il corpo e l'immaginazione.....	41
CAP 2. IL SENTIRE-PENSARE-IMMAGINARE: OPACITÀ, DISTANZA E SILENZIO	53
2.2 Opacità: la nebbia e l'atmosfera.....	54
2.3 Il Denkraum e lo “spazio di immaginazione”	67
2.4 Il «sentire-pensare-immaginare» e il pensiero debole	77
2.5 L'aura, la distanza e l'estetica del reincanto	81
CAP 3. IL SENTIRE-PENSARE-IMMAGINARE COME ESTASI.....	87
3.2 Il senso mistico, i limiti del linguaggio e il disponibile quotidiano	90
3.3 La mente estatica, Fachinelli e Celati.....	103
3.4 La potenza delle immagini. Il sentire-pensare-immaginare e l'averroismo	117
4.APPENDICE ICONOGRAFICA	125
5. BIBLIOGRAFIA.....	140
6.FILMOGRAFIA.....	146
7. MANOSCRITTI E TESTI INEDITI.....	146

INTRODUZIONE

Gianni Celati trascorre nel silenzio letterario circa sette anni, tanto separa la pubblicazione del *Lunario del paradiso* (1978) da quella di *Narratori delle pianure* (1985). In questo periodo di «esercizio del silenzio»¹, divenuto a sua volta un esercizio interpretativo per tantissimi studi² sullo scrittore emiliano³, non si interrompe però quella radicale transvalutazione della letteratura moderna, del “come” e del “perché” e del “per chi” si scrive, che impegna il suo pensiero fin dagli esordi. Si dovrebbe forse parlare di radicalità a proposito della ricerca sempre aperta di Celati sulla letteratura e il suo costante tentativo di ripartire dal suo “grado zero”; una “radicalità” da intendersi anche politicamente, per quanto a lungo si sia parlato del postmodernismo – corrente a cui si ricollega l’opera celatiana non senza qualche difficoltà⁴ – come un momento di disimpegno nella letteratura⁵. È nel vuoto aperto dal ritiro dalle scene della letteratura ufficiale⁶ che lo scrittore emiliano trova uno spazio per ripensare e ri-immaginare lo sperimentalismo che aveva caratterizzato la prima fase della sua carriera, conclusasi appunto con il *Lunario del paradiso* – romanzo di cui Celati non è stato mai veramente soddisfatto⁷ – alla luce di un incontro fondamentale: quello con l’immagine. Un certo rapporto con il visuale, in particolare con l’immagine in movimento, è già ravvisabile nei primi scritti, intessuti – come mostrato fra gli altri da Giulio Iacoli – da continui e certi riferimenti al cinema *slapstick* americano⁸. Quanto però inizia a muoversi negli anni del silenzio, come vedremo nel corso di questo studio, è un’apertura a una sempre più approfondita riflessione sul visuale che ci porterà a delineare, anche attraverso alcuni testi inediti conservati presso la Biblioteca Panizzi di

¹ Cfr. Rovatti P.A. *L'esercizio del silenzio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1991

² Fra i tanti cfr. Martelli, M. *L'impensé du regard. Trois études sur Gianni Celati et les arts visuels*, Quodlibet, Macerata, 2021; Palmieri N. “Il gesto, gli oggetti le immagini” in *Animazioni e incantamenti*, con C. Gajani, a cura di Palmieri N., Roma, L’Orma, 2017, pp.421-440; Cfr. Iacoli G. *La dignità di un mondo buffo. Intorno all’opera di Gianni Celati*, Quodlibet, Macerata, 2012, pp.63-76; Spunta M., “Gianni Celati e la fotografia come «pratico pensare per immagini»” in *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, a cura di M. Martelli e M. Spunta, Recherches, 24/2020, p. 17-29

³ Celati è nato a Sondrio, anche se – per quanto nomade – ha vissuto per la maggior parte della sua vita in Emilia-Romagna.

⁴ Cfr. West R. *The Craft of Everyday Storytelling*. University of Toronto Press, Toronto-Londra-Buffalo, 2000, pp.1-25

⁵ Per una lettura politica dell’opera di Celati il riferimento principale sono gli articoli di Michele Ronchi Stefanati; su tutti cfr. Ronchi Stefanati M. “Per una linea leopardiana dell’impegno. Sulla matrice etico-politica dell’opera di Gianni Celati degli anni Duemila”, «Zibaldoni e altre meraviglie», 31/05/2020, URL: https://www.zibaldoni.it/2020/05/31/per-una-linea-leopardiana-dellimpegno/#_ftn1 (28/0/82021)

⁶ In realtà Celati non smise in questi anni di pubblicare per piccole riviste, perlopiù di amici. Vedi: Spunta M. “Gianni Celati e la fotografia come «pratico pensare per immagini». In dialogo con Ghirri e Gajani”, in *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, a cura di Martelli M. e Spunta M., «Recherches», 24, 2020, pp.19-25

⁷ *Lunario del paradiso* è stato in due occasioni rivisto da Celati, ciò forse in virtù della sua posizione intermedia, quindi in parte indecisa fra le due “fasi” della sua scrittura. Vedi: Belpoliti M. “Quando Celati inventò il romanzo di generazione”, «Repubblica», 03/05/2018, URL: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2018/05/03/quando-celati-invento-il-romanzo-di-generazione32.html> (28/08/2021)

⁸ Cfr. Iacoli G. *La dignità di un mondo buffo. Intorno all’opera di Gianni Celati*, Quodlibet, Macerata, 2012, pp.63-76

Reggio Emilia, una vera e propria teoria estetica fondata sull'immagine: il «sentire-pensare-immaginare»⁹.

Celati aveva notoriamente, fra i suoi testi pubblicati, parlato di «pensare-immaginare» in relazione alla fotografia dell'amico Luigi Ghirri¹⁰. Cosa aggiunge dunque il «sentire» a cui fa riferimento nei suoi testi inediti? La proposta avanzata da questa ricerca è che questa aggiunta permetta di leggere e interpretare l'indagine dello scrittore emiliano secondo un'intenzione primariamente estetica. Il “sentire” fa cioè riferimento al problema della percezione, all'estetica come disciplina che indaga non tanto la questione del bello nell'arte, ma il modo in cui l'uomo entra in relazione con il mondo: prima di ogni “pensare” va allora posto un “sentire”, la «coniugazione» quotidiana «con quello che è fuori di noi»¹¹, il rapporto “affettivo” che l'uomo intrattiene con il mondo sensibile che, per Celati¹², è un mondo popolato e costituito da sole immagini. È per questa ragione che la sua teoria estetica si propone analogamente come una teoria dell'immagine, una ricerca sulla potenza delle immagini e il loro ruolo nell'essere nel mondo. È secondo tale impostazione, inoltre, che la riflessione sull'immagine sviluppata da Celati nel corso degli anni coincide con il tentativo di definire un'etica attraverso cui rispondere alla “crisi della ragione”¹³ che muove dialetticamente la sua riflessione fin dagli esordi, crisi che può essere sintetizzata nell'affermazione capitale: «noi non crediamo più veramente al mondo esterno»¹⁴. La preoccupazione che guida Celati nel suo continuo interrogare il visuale è allora soprattutto etica: il tentativo di definire una sorta di etica della percezione, o, seguendo quanto scrive Belpoliti nella prefazione al Meridiano che raccoglie gli scritti di Celati, una ricerca volta a stabilire i confini dell'etica stessa in termini estetici¹⁵. Vedremo dunque come, nella sua doppia accezione di etica ed estetica, il sentire-pensare-immaginare sia il risultato di una tensione continuamente rinnovata per individuare una «finzione a cui credere»¹⁶, un'abitudine di pensiero e quindi di scrittura, per immagini e per parole, che sia in grado di “reincantare il mondo”. Si avanza dunque la proposta che si possa considerare la riflessione di Celati sulle immagini non solo secondo quei riferimenti e

⁹ Celati G. “La media oscurità dell'esperienza” in Fondo Celati, 1/2, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, 1981-1990, s.p

¹⁰ Cfr. Id. “Soglia per Luigi Ghirri”, in *Animazioni e incantamenti*, con C. Gajani, a cura di Palmieri N., Roma, L'Orma, 2017

¹¹ Id. “Intervista di Matteo Bellizzi a Gianni Celati”, Doppiozero, 06/04/2011, URL: <https://www.doppiozero.com/materiali/speciali/intervista-di-matteo-bellizzi-gianni-celati> (26/08/2021)

¹² Cfr. *Infra*, p.110

¹³ Cfr. West R. *The Craft of Everyday Storytelling*, op.cit., pp.6-26

¹⁴ Celati G. “Documentari imprevedibili come sogni” in *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata, 2011, p.62

¹⁵ Cfr. Belpoliti, M. “Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso” in *Romanzi, cronache e racconti*, Celati G. a cura di Belpoliti M. e Palmieri N., Mondadori, Milano, 2016, p.XV

¹⁶ Celati G. “Finzioni a cui credere” in *Animazioni e incantamenti*, op.cit., p.355

quei metodi che sono propri al campo dei *Visual studies*, ma proponendo la sua teoria dell'immagine, il sentire-pensare-immaginare, come uno dei contributi più stimolanti e originali nel panorama contemporaneo della *Visual Culture*.

È dunque possibile individuare una vera e propria svolta visuale nell'opera di Celati? L'uscita di *Narratori delle pianure* nel 1985, perno intorno al quale nasce la distinzione fra un "primo Celati" e un "secondo", viene salutata dall'amico Italo Calvino, che di Celati era stato uno dei primissimi sostenitori, notando come con il nuovo libro si assista a un movimento di «rovesciamento dall'interno all'esterno» rispetto alla prima produzione, evidenziato da un interesse per la «rappresentazione del mondo visibile»¹⁷. A Buster Keaton, figura-guida dei primi scritti di Celati ancora legati al «comico» e all'«invettiva», succede allora Peter Handke, in qualità di punto di riferimento per una scrittura fondata sull'incontro quotidiano con il visibile¹⁸. Il rovesciamento a cui allude Calvino, ha una genesi ben precisa e nota: l'incontro col fotografo Luigi Ghirri. Celati, che per la verità aveva già avuto occasione di lavorare con il fotografo Carlo Gajani nel corso degli anni di insegnamento al DAMS di Bologna¹⁹, viene reclutato da Ghirri nel 1981 per la realizzazione di un progetto collettivo sul paesaggio italiano. Abbiamo traccia di questo incontro attraverso un ricordo di Celati di quegli anni:

Il mio reclutamento è avvenuto nel 1981, con una telefonata di Ghirri e l'apertura d'un dialogo così denso da cambiare molte mie idee. Dovevo affiancare i venti fotografi con descrizioni di paesaggi che entrassero in risonanza con la loro ricerca. Le foto di questo libro mi colpivano molto ma io non sapevo come cavarmela e avevo bisogno di aiuto. Volevo imparare come lavorano i fotografi. *Come pensano alle immagini?* Cos'è il loro assorbimento nel vedere?²⁰

L'incontro fra Celati e la fotografia ricorda per certi versi quel senso di «strano sollievo» che Rosalind Krauss descrive a proposito del suo incontro con la fotografia dopo tanti anni di ricerca nella pittura modernista: una liberazione da quel «senso di privazione e di aggressione» che si prova di fronte ai rigidi canoni estetici della cultura moderna²¹. Allo stesso modo Celati, nel continuo tentativo di fuggire della letteratura istituzionale e dalla sua «boria culturale»²², guarda alla pratica fotografica di Ghirri come qualcosa che permette di ritrovare una «calma nello sguardo, con sospensione di ansie, smanie e frette del vedere moderno», così come quel «abbassamento della soglia d'intensità»²³ che diverrà uno dei tratti più evidenti della sua "seconda" scrittura. Imparando

¹⁷ Calvino, I. "Da Buster Keaton a Peter Handke" in *Gianni Celati*, «Riga», 40, a cura di Marco Belpoliti, Marco Sironi e Anna Stefi, Quodlibet, Macerata, 2019, p.316

¹⁸ *Ibidem*

¹⁹ Cfr. Fameli P. "Celati e Gajani in dialogo" in Celati G. e Gajani C. *Animazioni e incantamenti*, a cura di Palmeri N., L'Orma, Roma, 2017, pp.441-460

²⁰ Celati, G. "Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo" in *Gianni Celati*, «Riga», 40, op.cit., p.272

²¹ Krauss, R. *Teoria e storia della fotografia*, a cura di Grazioli E., Bruno Mondadori, Milano, 1996, p.127

²² Celati, G. "Finzioni a cui credere" in *Animazioni e incantamenti*, op.cit., p.380

²³ Id. "Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo", op.cit., 263

a lavorare come i fotografi Celati trasforma la sua penna in una macchina fotografica, una *stylo-camera* (invertendo la nota invenzione di Alexandre Astruc), che avvicina la sua scrittura alla fotografia al punto tale che arriverà ad affermare: «io faccio foto scrivendo»²⁴. L'incontro con la fotografia e con Ghirri segna allora l'inizio a un rapporto sempre più stretto con il visuale che culmina con la realizzazione, nel 1991, del suo primo film documentario: *Strada Provinciale delle anime*.

È una storia di lunga data quella che lega Celati al cinema, prima nelle vesti di appassionato cinefilo, amante dei film western e del cinema americano degli anni '20²⁵, poi in quelle di sceneggiatore, con Alberto Sironi in America prima e in giro per l'Emilia poi, infine con la maschera di documentarista, per le pianure italiane e non assieme a Ghirri e ai suoi *kinoki* Lamberto Borsetti e Paolo Mulan²⁶. È la storia di un traffichio discreto e talvolta sfortunato, segnato da fallimenti e delusioni anche cocenti, come quando non fu in grado di realizzare un film in Normandia²⁷. Un racconto ai margini del cinema, che molto spesso finiscono per corrispondere a quelli del documentario, zona di confine per ogni cineasta "fallito". Il rapporto di Celati con il Cinema con la c maiuscola – quello «fittizio» e «monumentale»²⁸ – è in effetti segnato da numerosi fallimenti, come quando cercò, con Alberto Sironi, di scrivere una sceneggiatura per un film sul ciclista Fausto Coppi, vedendosi però seccamente rifiutato dalla Rai²⁹. Seguendo i capitomboli un po' keatoniani di Celati si potrebbe tornare ancora più indietro nel tempo, quando aveva immaginato – ma mai interamente realizzato – un adattamento del *Molloy* di Beckett in 16mm. O ancora, per rintracciare

²⁴ Celati G. *Avventure in Africa*, in *Gianni Celati, romanzi cronache e racconti*, op.cit., p.1129

²⁵ Cfr. Celati G. "Fellini, il clown e la sua ombra" in *Documentari imprevedibili come sogni. Il cinema di Gianni Celati*, a cura di Palmieri N., Fandango Libri, Roma, 2011, p.41

²⁶ Cfr. Palmieri N. "Due o tre cose che so di lui (e dei suoi film)" in *Documentari imprevedibili come sogni. Il cinema di Gianni Celati*, op.cit., pp.86-100

²⁷ Ne resta traccia in una lettera «lamentosa» conservata presso la biblioteca Panizzi: «Tutto, mi sembra, va molto male. Ma soltanto perché tutto si presenta come voce prevista, e forse non prevedibile. Non ti racconto i fatti, perché contano sempre poco. Ma ad esempio, non è strano che Guizzarda venga tradotto in francese in una bella traduzione, e che l'editore si dimentichi di stampare un capitolo? Una eventualità del genere non credo fosse prevedibile. Altre cose del genere sono successe, e forse dipende da Saturno che sta passando sulla mia casa nel cielo. Comunque, ho rinunciato a fare il film in Normandia, e forse a fare altre cose. Adesso mi sveglio il mattino senza più sapere cosa fare, e mi guardo intorno intanto che i miei risparmi si consumano. La sensazione che non ci sia più niente da fare, almeno per me, è ossessionante. Per questo credo che sia meglio se sto qui, senza vedere nessuno e senza parlare a nessuno. Almeno non mi confondo ulteriormente con tutta la retorica della buona volontà che vige nel mondo civile. Si può anche pensare che la buona volontà sia una bella cosa, ed è fortunato chi ce l'ha. Ma nel mondo dei traffici civili non viene proprio previsto che a qualcuno possa andare via del tutto. Perché allora tutti cercano di dirti che sbagli, e che c'è un problema che devi risolvere, e che devi cambiare vita. Insomma, non viene prevista questa semplice stanchezza, questa completa stanchezza fisica e morale, che è la mancanza di fede. Dunque, per me, l'unica è di starmene nascosto. Superare l'inverno è già in sé una meta, delle volte, Scusa se scrivo questa lettera lamentosa, ma è solo per dirti i motivi del silenzio e la necessità». Celati G. in *Fondo Celati*, 2/35, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, 1992-1993, s.p.

²⁸ Cfr. Celati G. "Defurbizzare la vita, la letteratura etc." in *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata, 2011, pp.142-147

²⁹ Il film fu poi in realtà realizzato da Sironi, ma in una versione profondamente diversa da quella scritta con Celati. Cfr. Belpoliti M. "Celati e il cinema" in *Gianni Celati, «Riga»*, 28, a cura di Belpoliti M. e Sironi M., Quodlibet, Macerata, 2008, URL: <http://www.rigabooks.it/extra.php?idlanguage=1&id=404&idextra=896>

le origini della preferenza celatiana per il documentario, all'esperienza come "cineamatore militante"³⁰ durante il '77-'78 bolognese³¹.

Si potrebbe allora attribuire a Celati, alla luce del suo lavoro nell'audiovisivo e la sua stretta frequentazione con la fotografia, un «doppio talento», inserendolo così in quel canone di autori proposto recentemente da Michele Cometa nella raccolta *Al di là dei limiti della rappresentazione*³². Rispetto alle tesi proposte da Cometa in relazione al doppio rapporto fra visuale e verbale nella letteratura contemporanea³³, c'è però da segnalare una differenza fondamentale. L'idea di una «concrecenza genetica»³⁴ nell'opera celatiana, ovvero di un comune influsso formale fra forma visuale e verbale nella sua opera, pare confermata dall'influenza dell'esperienza con Ghirri nella genesi di *Narratori delle pianure* così come – in maniera ancora più evidente – in *Verso la foce*³⁵. Quanto però questo studio vuole sostenere è come, a partire da questo stadio di concrecenza che segna il periodo che va dal 1981 al 1985, sia possibile ricostruire, soprattutto riferendosi agli scritti teorici di Celati, una tensione che oltrepassa i confini della letteratura per rivolgersi, più ambiziosamente, al campo dell'estetica. Seguendo Celati si intende allora andare oltre a ciò che Michele Cometa definisce come «poetica intermediale»³⁶, ovvero un dialogo metatestuale fra visuale e verbale che colma la loro irriducibilità attraverso la creazione di iconotesti (per quanto lo scrittore emiliano si sia cimentato anche nella realizzazione di fototesti nel corso degli anni '70³⁷). Se simile impostazione si fonda su una «differenza tra due media e la loro irriducibile alterità»³⁸, quanto invece si desume dalla riflessione celatiana è un andare al di là di questa differenziazione nel tentativo di «ricostituire la naturale unità di parola e immagine»³⁹. Se si può applicare l'idea di una "svolta visuale" nell'opera celatiana questa va allora intesa secondo quanto W.J.T. Mitchell afferma a proposito del *pictorial turn*: non come una «sostituzione delle parole con le immagini»⁴⁰ – a cui seguirebbe quindi una svalutazione della dimensione verbale nell'opera celatiana – ma piuttosto come un modo di interrogare l'immagine per trovare possibilità espressive valide tanto per la letteratura quanto per

³⁰ Si trova traccia delle scorbende di Celati, sul pulmino colorato "Harpo's Bazar", in questo servizio della Rai: <https://www.youtube.com/watch?v=Z3hcEnRNIAQ>; il materiale girato da Celati invece lo si ritrova, in una versione parziale, qui: <https://www.youtube.com/watch?v=vLUd2iEX6eU.&feature=youtu.be>

³¹ Cfr. Ronchi Stefanati M. "Cineamatori militanti. Ricadute politiche dei documentari di Celati", op.cit.; rimando però, per una ricostruzione più completa, al lavoro di Gimelli cfr. *Un cineasta delle riserve*, op.cit., pp.105-152

³² Cfr. Cometa M. "Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel 'doppio talento'" in *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, a cura di Cometa M. e Mariscalco D., Quodlibet, Macerata, 2018, pp.47-78

³³ Cfr. *Ibidem*

³⁴ *Ivi*, p.54

³⁵ Cfr. Spunta M., "Gianni Celati e la fotografia come «pratico pensare per immagini»" in *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, a cura di M. Martelli e M. Spunta, Recherches, 24/2020, p. 17-29

³⁶ Cometa M. "Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagini nel 'doppio talento'", op.cit., p.54

³⁷ Cfr. Celati G. e Gajani C. *Il chiodo in testa e La bottega dei mimi* in *Animazioni e incantamenti*, op.cit., pp.6-268

³⁸ Cometa M. "Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagini nel 'doppio talento'", op.cit., p.56

³⁹ Warburg A. *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, a cura di Sasseti F., Abscondita, Milano, 2015 (1902), p.13

⁴⁰ Mitchell W.J.T. *What do picture want? The lives and loves of images*, The University of Chicago Press, Chicago e Londra, 2005, pp.5-6

le arti visuali, una riflessione trasversale in cui, per espressa dichiarazione di Celati, non c'è più distinzione fra immagine e parole⁴¹.

Questa attenzione per la dimensione visuale nell'opera di Celati non è nuova, come dimostrato da un cospicuo numero di studi pubblicati negli ultimi anni⁴² che tentano di dimostrare come nel lavoro dello scrittore emiliano le arti visuali costituiscano materia di riflessione costante, non solo dal punto di vista teorico ma anche nell'attività pratica della scrittura. Il seguente lavoro si pone dunque nel solco di tale interesse, tentando però allo stesso tempo di associare e interpretare il discorso celatiano sulle immagini alla luce di alcuni dei contributi più significativi della “cultura visuale”. Con «cultura visuale» si fa riferimento a quel campo di ricerca interdisciplinare che, per riprendere la definizione che ne danno Antonio Somaini e Andrea Pinotti, «studia le immagini e la visione prendendo in esame tutti gli aspetti formali, materiali, tecnologici e sociali che contribuiscono a situare determinate immagini e determinati atti di visione in un contesto culturale ben preciso»⁴³. Per quanto sia difficile definire la sua origine in un preciso contesto storico e geografico⁴⁴, tale disciplina nasce dalla necessità di riflettere sulla crescente centralità della comunicazione visiva nella società contemporanea (posizione però che sarebbe da smentire secondo alcuni⁴⁵, e come vedremo, in una certa misura dallo stesso Celati). Rispetto a simile urgenza storica la cultura visuale pone allo stesso tempo un «oggetto di studio» – il visuale appunto – ma soprattutto «un metodo...da applicare a questo oggetto»⁴⁶. Se l'interesse per il visuale come oggetto di studio per Celati sembra essere già confermata dagli studi sopracitati, non si può forse dire lo stesso a proposito del metodo. Vedremo quindi come, a partire dalla «duplice vocazione»⁴⁷ celatiana di saggista e narratore, sia possibile leggere la sua teoria delle immagini attraverso alcuni strumenti analitici fondamentali nella cultura visuale come lo “sguardo”, il “corpo”, il “regime scopico”, il “dispositivo”, cogliendo allo stesso tempo un possibile contributo di Celati rispetto a questi temi e più generalmente al discorso contemporaneo sul visuale.

⁴¹ Cfr. Celati G. e Grosoli F. “Il disponibile quotidiano” in *Documentari imprevedibili come sogni*, op.cit., p.7

⁴² Molti di questi lavori saranno citati, o lo sono già stati, nel corso della trattazione. Vale la pena però segnalarne alcuni fin dall'inizio. Rimando quindi al già citato numero di “Recherches” curato da Martelli e Spunta (vedi: AA.VV. *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, op.cit.); la recente ripubblicazione dei due fototesti di Celati e Gajani curata da Nunzia Palmieri, così come la sua postfazione (vedi: Celati G. *Animazioni e incantamenti*, op.cit.; Palmieri N. “Il gesto, gli oggetti le immagini” in *Animazioni e incantamenti*, op.cit., pp.421-440); lo studio di Matteo Martelli sul tema dello sguardo in Celati (vedi: Martelli, M. *L'impensé du regard. Trois études sur Gianni Celati et les arts visuels*, Quodlibet, Macerata, 2021); il lavoro di Gabrielle Gimmelli sul cinema di Celati in uscita per Quodlibet (vedi: Gimmelli G. *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema*, Quodlibet, Macerata, 2021)

⁴³ Pinotti A. e Somaini A. *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino, 2016, pp.XII-XIV

⁴⁴ Cfr. Cometa M. *Cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2020, pp.VII-XXI

⁴⁵ Si veda soprattutto quanto sostiene il già citato W.J.T. Mitchell a tal proposito: Mitchell, W.J.T. *What do images want? The Lives and Loves of Images*, op.cit., pp.342-343

⁴⁶ Cometa M. *Cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2020, pp.VII-XXI

⁴⁷ Belpoliti M. “Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso”, op.cit., p.XVII

La difficoltà più grande di fronte alla quale un simile studio mette davanti è tentare di tenere insieme un discorso che è per sua natura «frammentario e inconcluso»⁴⁸, come lo *Zibaldone* leopardiano tanto amato da Celati. La storia che lega lo scrittore emiliano all'immagine verrà allora impostata, seguendo quanto fatto da Rebecca West nel suo ancora pionieristico *The Craft of Everyday Storytelling*, non tentando di tracciare una linea retta ma piuttosto inseguendo un pensiero che corre a zig-zag fra testi e sopravvive in pensieri distanti nel tempo⁴⁹. Il primo capitolo tenta allora di individuare all'interno della prima fase della riflessione celatiana i sintomi di quanto, dopo l'incontro con Ghirri, verrà definito come «sentire-pensare-immaginare». Partendo dalla descrizione che Celati dà dell'ultima fotografia della prima raccolta di Ghirri *Kodachrome*, intitolata “Come pensare per immagini”, vedremo allora convergere il discorso sulla fotografia e l'immagine con la critica del pensiero moderno rintracciabile nelle *Finzioni occidentali*, la prima raccolta di saggi di Celati. Attraverso il “Bazar archeologico” si introdurrà quindi una sorta di “poetica degli oggetti” che è rintracciabile nel periodo che va dal 1975 al 1980. Tale interesse sarà quindi riportato a un più ampio progetto di rinnovamento della letteratura, che Celati condivide in quegli anni con Italo Calvino, impostato dallo scrittore ferrarese nelle *Finzioni occidentali* secondo l'idea di uno «sguardo archeologico». L'analisi della prima raccolta di saggi dello scrittore emiliano permetterà inoltre di cogliere i riverberi della sua riflessione sul pensiero moderno in relazione a due figure in particolare: Michel Foucault e Walter Benjamin, mostrando come, già nelle *Finzioni occidentali*, sia possibile leggere fra le righe un abbozzo di teoria dell'immagine. Si proseguirà poi approfondendo il legame che sussiste fra visione e corpo, mostrando come, già in “Oggetti Soffici” – saggio ispirato dalle sculture morbide di Claes Oldenburg – Celati ponga il corpo al centro della sua teoria estetica. Si confronterà quindi tale prospettiva con quella di una “visione incarnata” o *embodied*, così come postulata dalla fenomenologia e dalla teoria femminista, e nel loro particolare incrocio proposto da alcuni lavori di Susan Buck-Morss. Si arriverà quindi a riflettere sulla proposta di sguardo archeologico, contrapposto dialetticamente al “pensiero discorsivo”, attraverso il concetto di regime scopico. Il paragrafo finale invece approfondirà il rapporto fra parola e immagine, riprendendo la riflessione sui limiti del «discorsivo» così come introdotto nella prima parte del capitolo, nel tentativo di mostrare come la teoria dell'immagine sviluppata da Celati nel corso degli anni '80 confluisca nella sua teoria e pratica della letteratura.

Il secondo capitolo interpreterà il sentire-pensare-immaginare secondo due concetti fondamentali: la distanza e l'opacità. A partire dall'accezione che questi due termini trovano nella teoria estetica celatiana si tenterà, nei primi paragrafi, di riportare il sentire-pensare-immaginare ad

⁴⁸ Celati G. “La linea leopardiana della prosa” in *Gianni Celati*, Riga, 40, op.cit., p.226

⁴⁹ Cfr. West R. *The Craft of Everyday Storytelling*, op.cit., p.13

alcuni aspetti della riflessione di Maurice Merleau-Ponty sul problema della percezione. Seguendo l'influenza della fenomenologia nel pensiero celatiano si arriverà a ricondurre allora il sentire-pensare-immaginare agli studi neo-fenomenologici sul concetto di atmosfera, così come proposti in Italia da Tonino Griffero. Ci si volgerà poi ad analizzare il problema del visuale in Celati a partire da basi antropologiche e biologiche, tentando di interpretare il «sentire-pensare-immaginare» secondo il concetto di *Denkraum* di Aby Warburg. A partire dal riferimento al lavoro dello storico dell'arte tedesco verrà quindi delineata una doppiezza interpretativa a proposito del sentire-pensare-immaginare: da un lato il sentire-pensare-immaginare come *sophrosyne*, dall'altro il sentire-pensare-immaginare come estasi. Si leggerà quindi il concetto di «*sophrosyne*» seguendo gli accordi della riflessione celatiana con il pensiero debole di Pier Aldo Rovatti, approfondendo un'intuizione già espressa dalla West in *The Craft of Everyday Storytelling*⁵⁰. Come collegamento e premessa fondamentale al terzo capitolo, infine, si cercherà di leggere l'idea di un'estetica del reincanto a proposito dell'opera di Celati secondo la riflessione benjaminiana sul concetto di aura.

Il terzo e ultimo capitolo, facendo nuovamente riferimento al doppio movimento introdotto dal riferimento a Warburg, analizzerà il «sentire-pensare-immaginare» secondo il concetto di estasi. Ci ricollegherà qui ai contatti fra il pensiero di Celati e quello di Elvio Fachinelli, amico del nostro fin dai tempi di *Alice disambientata*, e autore di *La mente estatica*. Si tenterà inoltre di motivare il riferimento al mistico che compare in alcuni testi dello scrittore emiliano seguendo gli incroci fra il sentire-pensare-immaginare e il pensiero di Ludwig Wittgenstein circa i limiti del linguaggio, leggendo allo stesso tempo l'influenza di tale riflessione nella poetica documentaria celatiana. Si proverà, infine, a costruire un parallelismo fra la teoria dell'immagine sviluppata nel corso della trattazione e quella proposta da Averroè, l'ultima fra le figure-guida del sentire-pensare-immaginare, facendo riferimento alla riflessione di Emanuele Coccia che Celati cita direttamente in uno dei suoi scritti⁵¹.

⁵⁰ Cfr. West R. *The Craft of Everyday Storytelling*, op.cit., pp.75-85

⁵¹ Cfr. Celati G. "Sulla fantasia", op.cit., p.64

CAP 1. IL «PENSARE-IMMAGINARE»: LO SGUARDO ARCHEOLOGICO E IL PENSIERO DISCORSIVO

Se è vero che alle immagini non bisogna chiedere cosa significano ma piuttosto che cosa vogliono da noi⁵², che pongono domande piuttosto che offrire risposte, allora questa fotografia di Luigi Ghirri – l'ultima della sua prima raccolta *Kodachrome* – ci invita forse ad aggiungere un punto interrogativo al titolo dell'articolo di giornale abbandonato per le strade di Roma (fig.1) e chiederci: “come pensare per immagini?”. Nell'iconoteca immaginaria di Gianni Celati, *Come pensare per immagini*, e la questione di fronte alla quale pone il suo osservatore, occupano un posto di fondamentale importanza, come testimoniato dal modo in cui viene ricordata in “Soglia per Luigi Ghirri”:

Il primo libro fotografico di Ghirri termina con la strana foto di un giornale che spunta da non so dove...*COME PENSARE PER IMMAGINI*. Nelle note di presentazione Ghirri annunciava che questo era il senso di tutto il suo lavoro. Ed è qualcosa su cui il pensiero discorsivo non può informarci, con le sue spiegazioni e valutazioni: un limite, una soglia, dove non conta quello che pensiamo ma solo quello che riusciamo a fare e vedere, il pratico pensare per immagini, che è anche il pensiero del limite e della misura.⁵³

Ci troviamo di fronte a quella che Zanzotto chiamerebbe «poetica-lampo», ovvero uno di quei momenti in cui, nello spazio di poche righe, troviamo condensata in «minime-massime autogiustificazioni o rivelazioni»⁵⁴ la poetica di un autore. Così in queste poche righe in cui Celati parla del suo doppio Ghirri e del «senso di tutto suo lavoro» è possibile leggere l'eco di discorsi diversi e lontani, che qui convergono offrendosi come soglia privilegiata attraverso la quale accedere alla lunga *quête* celatiana all'esplorazione dell'enigma delle immagini. Varrebbe allora la pena considerare, seguendo la strada tracciata da W.J. Thomas Mitchell, questa fotografia come *metapicture*, ovvero come «immagine usata per mostrare cos'è un'immagine»⁵⁵ e – nel nostro caso specifico – come immagine attraverso la quale Celati interroga la natura del «pensare per immagini».

Prima di addentrarci nell'analisi di queste poche ma dense righe sarebbe però opportuno dire di più del saggio da cui è stata tratta. In “Soglia per Luigi Ghirri: come pensare per immagini” Celati riorganizza le proprie impressioni sul lavoro del fotografo emiliano cercando di descrivere quel senso di «ordine» e «conforto» generato dalla visione delle sue fotografie. La ricorrenza immagini

⁵² Mitchell, W.J.T., *What Do Pictures Want? The Life and Love of Images*, op.cit.

⁵³ Celati, G., “Soglia per Luigi Ghirri”, in *Animazioni e incantamenti*, con C. Gajani, a cura di Palmieri N., Roma, L'Orma, 2017, p.380

⁵⁴ Zanzotto, A. “Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)” in *Le poesie e le prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, p.1315

⁵⁵ Mitchell, W.J.T., *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p.35

di soglie nella fotografia di Ghirri («andava sempre in cerca di queste cose, che danno ordine all'inquadratura, fanno quinte, e raddoppiano la soglia fotografica attraverso cui vediamo»⁵⁶) viene metaforizzata e letta a partire dal rapporto che si crea fra l'immagine e il suo osservatore: «noi siamo al di qua della soglia, con tutto il disordine dei nostri pensieri, e al di là c'è un grande ordine nel vedere, cioè un'abitudine a vedere l'ordine in tutto»⁵⁷. Il saggio si costruisce sulla funzione curativa della fotografia, che è in grado di rendere il mondo più «vivibile», organizzandone gli spazi, aprendo nuove possibilità d'uso del mondo. L'unicità di Celati rispetto a tanti altri scrittori della sua generazione sta soprattutto, come osservato da West, nel modo in cui viene affrontata la “crisi della ragione” che attraversa la cultura occidentale nel corso degli anni '60⁵⁸. Se altri autori, come Eco o in parte lo stesso Calvino, avevano tentato di ricostituire una “conoscibilità” del mondo, Celati pone piuttosto l'accento sul problema della “sensibilità”⁵⁹. La questione del “conoscibile”, vista dal punto di vista di chi rifiuta tutte le «interpretazioni complessive del mondo»⁶⁰, viene riportata da Celati alla volontà di imporre una totalità nel pensiero, affermando così un ordine definitivo ed egemonico. La fotografia di Ghirri diviene allora il sintomo di uno «sguardo che non spia un bottino da catturare, che non va in giro per approvare o condannare ciò che vede, ma scopre che tutto può avere interesse perché fa parte dell'esistente»⁶¹. In questo senso “Soglia per Luigi Ghirri” – scritto nel 1993 – ripropone e amplia quanto Celati aveva già intuito nel 1984 in “Finzioni a cui credere”, che è forse una delle testimonianze più chiare di “quel rovesciamento dall'interno all'esterno” osservato da Calvino a proposito dei *Narratori delle pianure*. In questo saggio, il primo di cui si abbia notizia in cui compare la figura di Ghirri, si manifesta l'idea di che il pensiero non scaturisca da un movimento verso le profondità della nostra coscienza, ma piuttosto da un movimento verso l'aperto: «il nostro pensare è già all'esterno, già parte del mondo e dell'esistente»⁶². La fotografia «domenicale» e anti-monumentale di Ghirri ci mette davanti un mondo «già dato», in cui non c'è più alcun mistero da svelare o finzione da epurare. La risoluzione del problema della conoscenza non si pone per lo scrittore emiliano nei termini di un disvelamento in cui smascherare la finzione e catturare la “realtà”, ma – partendo dall'assunto fondamentale per cui «siamo già da sempre e per sempre nella rappresentazione»⁶³ – quello individuare «quali finzioni sono possibili, a quali finzioni è possibile credere»⁶⁴. Di fronte al «silenzio» della fotografia di Ghirri, Celati trova allora la possibilità di accogliere una forma diversa di pensiero, un «pensare-immaginare» che sia in grado

⁵⁶ Celati G. “Soglia per Luigi Ghirri: come pensare per immagini”, op.cit., p.374

⁵⁷ *Ivi*, p. 363

⁵⁸ West, R. *The Craft of Everyday Storytelling*, op.cit., pp. 10-13

⁵⁹ *ibidem*

⁶⁰ Celati G. “Soglia per Luigi Ghirri: come pensare per immagini”, op.cit., p.361

⁶¹ *ibidem*

⁶² *Ivi*, p.355

⁶³ Id. “Finzioni a cui credere”, op.cit., p.353

⁶⁴ *ibidem*

di accordarci alle impressioni che arrivano dall'esterno, quelle che Celati chiama «apparenze», mettendole in ordine e aprendo così uno spazio in cui il soggetto possa sentirsi, per così dire, al sicuro.

La fotografia, come affermato da Rosalind Krauss, «sembra proporre un rapporto diretto e trasparente con la percezione», dismettendo così quelle categorie di pensiero legate all'estetica moderna fondate sul bello e il brutto⁶⁵. Così anche per Roland Barthes – autore di cui Celati curerà la traduzione *Barthes di Roland Barthes* – essa pare essere un oggetto non categorizzabile, che sfugge a ogni discorso a cui la si vuole riportare: «la foto mi colpisce se io la tolgo dal suo solito bla-bla: “Tecnica”, “Realtà”, “Reportage”, “Arte”, ecc.: non dire niente, chiudere gli occhi, lasciare che il particolare risalga da solo alla coscienza affettiva»⁶⁶. Il percorso che avvicina Barthes alla teoria della fotografia, com'è noto, nasce dalla volontà di mettere ordine a quell'inspiegabile «bene erotico o straziante» che prova nell'osservare alcune foto, un pungolo che lo tormenta al punto di iniziare a ragionare secondo gli approcci più disparati e lontani per cercare di trovare una risposta definitiva all'«enigma» dell'arte fotografica⁶⁷. Più Barthes cerca di avvicinarsi alla fotografia per comprenderne l'essenza più questa sembra scappare un po' più in là, al di là della capacità di comprenderla in un ordine teorico prestabilito. Ciò conduce, infine, alla sospensione del giudizio: Barthes non tenta più di chiarire il mistero ma si arresta, la fotografia è una testimonianza muta su cui «non c'è niente da aggiungere»⁶⁸. Nel corso degli anni '80, racconta Krauss, Agnès Varda diresse un programma per la televisione francese intitolato *Une minute pour une image*: un'immagine veniva proiettata per un minuto e accompagnata da un commento in *voice over* ogni volta diverso, e raccolto da uno spettro molto ampio di osservatori, da critici d'arte a operai. Krauss, analizzando i commenti alle fotografie presentate nel programma, nota come – anche nel caso di critici d'arte – tutti i commenti si costruiscono secondo delle categorie estetiche «primitive», non secondo i discorsi della critica dell'arte, ma piuttosto secondo affermazioni come «si vede questo, è questo»⁶⁹. Questa «banalità» della fotografia – che per Bourdieu è da attribuire al fatto che essa è un *art moyen*, arte a metà fra il bene e male e arte della media borghesia⁷⁰ – è ciò che induce Barthes ad affermare come il giudizio fotografico si ariani di fronte a un «mi piace/non piace» senza ulteriore possibilità di argomentazione⁷¹ (considerazioni che, come vedremo, verranno riprese da Celati in “Oggetti soffici”). Rispetto a questo valore decostruttivo la fotografia diviene, per Krauss, un «oggetto

⁶⁵ Krauss, R. *Teoria e storia della fotografia*, op.cit., p.1

⁶⁶ Barthes R. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2003 [1980], p.56

⁶⁷ Cfr. *ivi*, pp.15-30

⁶⁸ *Ivi*, p.34

⁶⁹ Krauss, R. “A Note on Photography and the Simulacral” in «October», 31, 1984, p.53

⁷⁰ Cfr. Bourdieu, P. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Les éditions le minuit, Parigi, 1965

⁷¹ Barthes, R. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, op.cit., p.26

teorico», un filtro, un'ottica per mezzo della quale si possono «organizzare i dati di un altro campo che si trova, rispetto a essa, in una posizione seconda»⁷². Così è per esempio anche Walter Benjamin, che attraverso l'opera di Eugène Atget, a cui è legato da un rapporto che sembra sopravvivere nella coppia Celati-Ghirri⁷³, pensa all'epoca della riproducibilità tecnica e al fenomeno di decadimento dell'aura. Così è anche per Celati, che attraverso la fotografia pensa prima alla letteratura, poi a qualcosa che – come vedremo – ha tutte le caratteristiche di un'estetica. La ricerca di Celati non è allora una teoria *sulla* fotografia, ma piuttosto una riflessione che attraverso essa tenta di spiegare, a partire dalla prospettiva secondo cui la vita è «stato della mente, vita che dipende dalle immagini della mente»⁷⁴, come l'uomo percepisce l'esterno, come pensa per immagini.

1.2 «La strana foto di giornale che spunta da non so dove». Lo «sguardo archeologico»

La prima parte della citazione ci mette davanti a un giornale «che spunta da non so dove», un'apparizione che risuona con quanto Celati scriveva negli anni '70 a proposito dello «sguardo archeologico». Il giornale abbandonato rientrerebbe allora in quella categoria di oggetti dimenticati su cui si costituisce la riflessione de “Il bazar archeologico”, l'ultimo saggio della sua prima raccolta *Finzioni Occidentali* (1975). Qui Celati descrive la passione che accumuna molti scrittori modernisti, da Baudelaire fino ad arrivare a Breton, per oggetti apparentemente privi di interesse e fuori moda («le pitture idiote, sopraporte, scenari, tele di saltimbanchi, insegne etc.»⁷⁵). Il problema fondamentale che Celati affronta in questi anni, bisogna premetterlo da subito, è quello della storia. Seguendo quanto proposto dal modernismo, da Benjamin su tutti, ma più recentemente da Foucault, la questione fondamentale che si pone in molti testi del “primo Celati” è quella ridefinire il concetto di storia, e con esso il concetto di tempo. Il bersaglio polemico principale è il pensiero moderno, che per lo scrittore italiano ha come sindrome più evidente la coscienza infelice hegeliana. Il collezionismo di scarti dei modernisti viene allora posizionato in un *frame* interpretativo che, muovendo dalla perdita di identificazione con il passato e il senso di separatezza dal mondo, vede in questa pratica un tentativo di emanciparsi dalla «coscienza infelice» in cui il pensiero moderno pare confinare l'uomo. La «coscienza infelice» – antitesi fondativa di tutti gli interventi

⁷² Krauss R. *Teoria e storia della fotografia*, op.cit., p.3

⁷³ Cfr. *infra*, p.58

⁷⁴ Celati G. “La nostra carne e il suo macellaio. Teatro con visioni, destino e linguaggio grosso” in *Animazioni e incantamenti*, op.cit., p.391

⁷⁵ Id. “Il bazar archeologico” in *Finzioni Occidentali*, Einaudi, Torino, 2011 [1975], p.202

contenuti in *Finzioni Occidentali* – è infatti il sintomo principale di quella «sindrome che è l'essere moderno»⁷⁶, sindrome che ha come manifestazione più evidente una diffidenza verso il mondo e un'esperienza di dissociazione dolorosa rispetto ad esso, qualcosa che successivamente Celati formulerà come segue: «il problema di fondo è che noi non crediamo più veramente al mondo esterno, crediamo solo a un'immagine di noi stessi»⁷⁷.

Il collezionismo di scarti per Celati è allora anzitutto «un folklore che ha perduto il suo terreno, che è tagliato fuori dagli spazi che l'hanno prodotto»⁷⁸. Non potendo più legarsi al “c'era una volta” del racconto epico e neppure alla linearità dello storicismo positivista, il collezionismo degli oggetti «spaesati» diviene per alcuni l'*extrema ratio* per tentare di riallacciare un rapporto con il tempo e «rimettere in piedi una rappresentazione del mondo»⁷⁹. Si tratta però di un riallacciamento parziale, che non è in grado di ricostruire una totalità nel rapporto con la storia ma può solo sospendersi di fronte al «silenzio» di quegli oggetti che – come un «sogno perduto»⁸⁰ – non permettono una sistemazione definitiva in un «museo» della conoscenza, ma che rinviano piuttosto all'idea di un bazar costruito secondo una «tassonomia fluttuante»⁸¹. In questa ricostruzione parziale Celati coglie una positività. Grazie a essa ci si affranca da quello sguardo universalizzante, tipico del pensiero moderno positivista, che tenta di catturare e spiegare la realtà dandone una sistemazione assoluta e impersonale. Il collezionismo diviene quindi il sintomo di mutamento di sguardo che piuttosto che cogliere la storia dell'uomo nel segno di un'«unità originaria», secondo quella «storia che si chiama progresso», guarda alla storia dell'uomo come una «frammentarietà di rovine, continuo essere-stato»⁸².

L'intervento di Celati è più chiaramente motivato attraverso il confronto con quanto lo stesso Calvino, con cui in quegli anni lo scrittore emiliano aveva uno scambio intellettuale assiduo⁸³, scrive a proposito dello «sguardo dell'archeologo». La risonanza fra i due testi è inoltre corroborata dalla loro, solo prevista, comune destinazione: una rivista, che avrebbe dovuto chiamarsi “Alì Babà”, in cui una proporre una nuova «idea di letteratura e un progetto di società»⁸⁴ assieme – fra gli altri – a Guido Melandri, maestro di Celati negli anni universitari, e Carlo Ginzburg. Nell'archeologia Calvino, come Celati, scorge la possibilità di ripensare al fallimento dell'ordine imposto dalla cultura

⁷⁶ *Ivi*, p.197

⁷⁷ Id. “Documentari imprevedibili come sogni” in *Conversazioni del vento volatore*, op.cit., p.62

⁷⁸ Id. “Il bazar archeologico”, op.cit., p.198

⁷⁹ *ivi*, p.203

⁸⁰ *ibidem*

⁸¹ *Ivi*, p.198

⁸² *Ivi*, p.205

⁸³ Cfr. Celati G. “Il progetto «Alì Babà», trent'anni dopo” in *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, a cura di Belpoliti M. e Barengi M., «Riga», 14, 1998 [1997], p.132-135

⁸⁴ *ibidem*

moderna, dal momento che questo, seguendo il principio un «posto per ogni cosa e ogni cosa al suo posto», si trova ora di fronte all'inevitabile conclusione che «non si riesce più a tenerlo in ordine»⁸⁵. Calvino – che condivide con lo scrittore ferrarese la preoccupazione per un «mondo sempre meno abitabile» – afferma allora ne “Lo sguardo dell'archeologo” la propria volontà di appropriarsi della modesta pratica archeologica per cui, di fronte al rinvenimento di una serie di oggetti che non riesce a finalizzare in una «storia o in uso, in una continuità o in un tutto», si limita a «indicare e a descrivere, più che a spiegare»⁸⁶.

Dietro la riflessione di Celati nel “Bazar Archeologico” si nasconde l'intenzione di collezionare a sua volta i frammenti di un sapere possibile che superi i confini che la cultura moderna attribuisce alla letteratura e più generalmente alla scrittura. Nei riferimenti di Celati, più che in Calvino, emerge più esplicitamente l'influenza del pensiero Benjamin⁸⁷ e di Nietzsche⁸⁸ nella loro critica allo storicismo e al modello lineare e progressista di storia. Lo sguardo archeologico è allora «l'ipotesi di una storia alternativa» che libera da quel senso dalla dissociazione rispetto al passato permettendo un «allargamento d'orizzonti» in cui ritrovare una letteratura che “serva alla vita”. La sintomatologia della modernità descritta da Celati nel “Bazar”, ma in buona parte dei saggi di *Finzioni Occidentali*, più che una tassonomia di certe tradizioni o generi letterari, sembra talvolta un lavoro a sua volta archeologico per individuare in tradizioni letterarie dimenticate, come la novellistica o la letteratura comica medievale, nuove possibilità di espressione. Emerge allora, seguendo la lettura benjaminiana del collezionismo, l'ipotesi di un percorso diverso che non organizzi gli oggetti secondo una logica monumentale, inevitabilmente implicata in un'idea di progresso lineare, ma seguendo un'affezione disarticolata che al monumento preferisce quanto è stato dimenticato dalla «Storia». Adottare uno «sguardo archeologico» vuol dire allora aggirare a quella “cattiva” finzione

⁸⁵ Cito per esteso: «Ce ne siamo accorti da un pezzo: il magazzino dei materiali accumulati dall'umanità - meccanismi, macchinari, merci, mercati, istituzioni, documenti, poemi, emblemi, fotogrammi, *opera picta*, arti e mestieri, enciclopedie, cosmologie, grammatiche, topoi e figure del discorso, rapporti parentali e tribali e aziendali, miti e riti, modelli operativi, — non si riesce più a tenerlo in ordine. I metodi continuamente rettificati e aggiornati durante gli ultimi quattrocento anni per stabilire un posto per ogni cosa e ogni cosa al suo posto (e mettere da parte ciò che resta fuori), — quei metodi unificabili in una metodologia generale, la Storia, cioè la scelta d'un soggetto denominato l'Uomo, volta a volta definito dai suoi predicati, — hanno patito troppe crepe e falle per pretendere di tenere ancora tutto insieme come se niente fosse. L'urto che li sfascia — l'antagonista di quel preteso soggetto — si chiama ancora Uomo, ma quanto mutato da quello che credeva d'essere: è il genere umano dei grandi numeri in crescita esponenziale sul pianeta, è esplosione della metropoli, è la fine dell'eurocentrismo economico-ideologico, è il rifiuto da parte degli esclusi, degli inarticolati, degli omessi d'accettare una storia per loro fondata sull'espulsione, l'obliterazione, la cancellazione dai ruoli. Tutti i parametri, le categorie, le antitesi che erano serviti per immaginare e classificare e progettare il mondo sono in discussione: e non solo quelli più legati ad attribuzioni di valori storiche: il razionale e il mitico, il lavorare e l'esistere, il maschile e il femminile, ma pure i poli di topologie ancor più elementari: l'affermare e il negare, l'alto e il basso, il vivente e la cosa.» (*Ivi*, p.197)

⁸⁶ Calvino I. “Lo sguardo dell'archeologo” in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980, pp.197-198

⁸⁷ Benjamin W. *Angelus Novus e altri saggi*, a cura di Solmi R., Einaudi, Torino, 2012

⁸⁸ Nietzsche, F. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano, 2012[1874]

secondo la quale gli oggetti sarebbero belli o brutti, utili o inutili, in funzione della loro significatività nel progresso dell'umanità:

Il collezionista è colui che raccoglie gli oggetti senza selezionarli in base alla loro importanza, ossia non basandosi sulle rappresentazioni e sull'apprezzamento compiuti dalla tradizione, ma affidandosi alla singolarità dell'oggetto che, emergendo da un contesto diverso, scardina le valutazioni della tradizione.⁸⁹

In "Eduard Fuchs, il collezionismo e la storia" Benjamin sottolinea come l'unicità dell'archivio di Fuchs – in cui aveva raccolto quadri di costume, caricature e dipinti pornografici – nasca soprattutto dalla rivoluzionarietà della sua idea di storia. Una collezione per cui vengono sovvertiti quegli ideali di "bellezza" così come ereditati dal pensiero classico sull'arte e per cui ogni oggetto, anche quello non consacrato agli ideali di armonia e bellezza, diventa occasione di studio⁹⁰. La continuità della storia, «l'immagine eterna del passato», viene allora fatta "deflagrare" grazie a «un'esperienza della storia» che piuttosto invita a leggere il passato nella sua attualità, riconoscendo «la trama di un passato nell'ordito del presente»⁹¹. Non potendo qui soffermarci sul problema della storia nel pensiero benjaminiano ci si limita a sottolineare come l'idea di «rimettere in gioco l'oggetto *enfoui*, l'oggetto parziale e frammentario, e studiarlo al pari del monumento insigne»⁹² prelude, nel pensiero dello studioso tedesco, a un rovesciamento nell'idea di scrittura, espresso dal celebre motto benjaminiano che guida la stesura dei *Passagenwerke*: «non ho nulla da dire, solo da mostrare»⁹³. Nella lettera che Benjamin scrive su *Lo sguardo* di Georges Salles, il collezionismo, nel rapporto che crea fra collezionista e oggetto, sembra implicato in qualche modo nel problema del visibile, dello sguardo: «Georges Salles ricorda quei collezionisti che, accogliendoci in casa, non sfoggiano i loro tesori. A malapena si direbbe che li mostrano. Li fanno *vedere*»⁹⁴.

Nella riflessione sugli oggetti, così come già individuato da Matteo Martelli nel suo lavoro sull'immagine in Celati⁹⁵, è allora già possibile scorgere una piega nella riflessione celatiana sul significato dell'immagine e il suo potere. La riflessione sul collezionismo, osservata da una prospettiva a sua volta archeologica, sembra quindi già alludere all'interrogazione dell'immagine e del suo significato, è già parte della riflessione sul «pensare-immaginare». Il riferimento alla sfera del visuale è certo segnalato dall'idea di "sguardo", uno dei temi per eccellenza della *Visual Culture*.

⁸⁹ Celati G., "Il bazar archeologico", op.cit., p.202

⁹⁰ Benjamin W., "Eduard Fuchs, il collezionismo e la storia" in *Opere Complete. 1934-1937*, Einaudi, Torino, 2004 (1937), pp. 499-501

⁹¹ *Ivi*, p.478

⁹² Celati G., "Il bazar archeologico", op.cit. p.202

⁹³ Benjamin, W. *Parigi capitale del XIX secolo, I 'passages di Parigi'*, a cura di Tiedemann R., ed. it. a cura di Agamben G., Einaudi, Torino, 1986, p.25

⁹⁴ Id., "Una lettera di Walter Benjamin su *Lo sguardo* di Georges Salles" in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media* a cura di Pinotti A. e Somaini A., Einaudi, Torino, 2012, p.112

⁹⁵ Cfr. Martelli, M. *L'impensé du regard. Trois études sur Gianni Celati et les arts visuels*, Quodlibet, Macerata, 2021

Nel descrivere un mutamento nel rapporto con l'oggetto, dal momento che il rovesciamento non è da cogliersi soltanto negli oggetti, quanto piuttosto «nello sguardo che quell'oggetto richiama e suggerisce»⁹⁶, Celati propone un rovesciamento di sguardo che coinvolge non solo la storia, ma assieme ad essa la letteratura e l'arte. Ancora una volta allora il progetto celatiano si accorda a quanto Calvino propone nelle sue *Lezioni americane* – un testo che, nella copia in possesso di Celati, è stato densamente sottolineato⁹⁷ – una necessità di «cambiare approccio» che consiste nel «guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica»⁹⁸. È proprio in questo modo che la pratica archeologica, liberandosi dal pensiero totalizzante e universalizzante della modernità, può riportare in un «terreno estraneo dove finalmente fare i conti con l'esistenza dell'altro che non sono io, dell'altro che non conosco»⁹⁹. Nel segno dell'anti-umanesimo che accompagna i saggi di *Finzioni occidentali* il bazar diventa allora una «testarda protesta sovversiva contro il tipico e il classificabile» e contro la convinzione di poter ricostruire un'unitarietà originaria osservata dalla prospettiva di un «unico soggetto parlante trascendentale, l'uomo, l'uomo bianco»¹⁰⁰. La questione dello sguardo così come proposta da Celati si pone già a questo punto secondo un intreccio fra estetica ed etica, che emerge riferendoci alla seconda figura-guida del “Bazar archeologico”: Foucault.

La prefazione a *Le parole e le cose* di Michel Foucault si apre con la descrizione del senso di «impossibilità di pensare» generato dalla lettura de *Il libro degli esseri immaginari* di Borges. Dallo stupore provocato dalla tassonomia immaginaria borgesiana Foucault ricava un senso di inquietudine che scombussola «la nostra pratica millenaria del Medesimo e dell'Altro»¹⁰¹. Ciò rende impossibile pensare a un ordine delle cose duraturo e rimanda invece a un «disordine che fa scintillare i frammenti di un gran numero d'ordini possibili nella dimensione, senza legge e geometria, dell'eteroclitico»¹⁰². Allo stesso modo il bazar descritto da Celati non scioglie mai il proprio principio organizzatore in un'agnizione finale ma resta sempre sospeso in continuo aggiornamento di stato e di punto di vista; nel bazar tutto compare e scompare come preso da «flusso eteroclitico, archeologico bric-à-brac di scarti»¹⁰³. Nella loro rilettura della prefazione di *Le parole e le cose* Ava Hayward e Che Gosset individuano, attraverso le parole del filosofo francese, la radice di uno sguardo caratterizzato dal dover costantemente ridurre la distanza fra “questo” e “quello”, l'io e

⁹⁶ Celati G., “Il bazar archeologico”, op.cit., p.220

⁹⁷ Spunta M., “Gianni Celati e la fotografia come «pratico pensare per immagini»” in *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, a cura di M. Martelli e M. Spunta, Recherches, 24/2020, p. 19

⁹⁸ Calvino I., *Lezioni americane*, Einaudi, Torino, 1988, p.9

⁹⁹ Celati G., “Il bazar archeologico”, op.cit., p.220

¹⁰⁰ *Ivi*, p.200

¹⁰¹ Foucault M. *Le parole e le cose*, Bur, Milano, 2002 [1967], p.II

¹⁰² *Ivi*, p.IV

¹⁰³ Celati, G. “Il bazar archeologico”, op.cit., p.199

l'altro: «this is always hungry for that – always seeking what remains beyond thinkability, beyond order»¹⁰⁴. La presenza di “quello”, cioè che resta al di là della comprensibilità, è solo però provvisoria, fungendo esclusivamente da provocazione e invito al dominio e al possesso¹⁰⁵. Secondo Gosset e Hayward emerge dalla lettura foucaultiana la necessità di mantenere “l'impossibilità” di “quello”, creare una soglia che permetta di conservare l'irriducibilità dell'altro. Similmente Celati parla di uno sguardo che mantiene le distanze, non lasciando alcuna possibilità di un'appropriazione “predatoria” di quanto osserva: «è il principio della differenza dell'altro rispetto all'io, della differenza dell'altrove rispetto al qui, e quindi dell'impossibile identificazione di questi poli, che viene introdotta dall'archeologia»¹⁰⁶. Il tema della distanza torna in più punti sia nella riflessione sullo sguardo archeologico, sia nell'analisi sulla fotografia di Ghirri. La singolarità dello sguardo del fotografo emiliano proviene appunto da «un'insolita sensibilità...che pone ogni cosa nella sua distanza, la distanza delle cose da noi»¹⁰⁷. Quando Celati parla del «pensiero del limite e della misura» allude, lo vedremo più avanti¹⁰⁸, anche alla capacità della fotografia di Ghirri di creare uno iato fra l'osservatore e l'osservato, uno spazio in cui il mondo diventa visibile e quindi pensabile e immaginabile. L'apertura di questo spazio è però strettamente collegata al rapporto che si istituisce fra osservatore e osservato, una questione che riporta indirettamente alla riflessione foucaultiana sui rapporti fra visibilità e potere. Appare evidente come dietro lo zoo fantastico borgesiano descritto da Foucault sia possibile scorgere in negativo la riflessione su visibilità e potere che ritroviamo in *Sorvegliare e punire*. Il testo di Celati, così come quello di Calvino, pur non facendo riferimento diretto alla riflessione foucaultiana sul Panopticon di Bentham, sembra consapevole che il tentativo di rovesciare un modello di visione fondato sul «un posto per ogni cosa e ogni cosa al suo posto»¹⁰⁹ sia strettamente correlato a una riflessione sul visibile e i rapporti di forza che ne dipendono. Non c'è qui spazio per tener conto della complessità della riflessione foucaultiana a tal riguardo, basti però ricordare come – quanto il filosofo francese scrive a proposito del carcere di Bentham – si fonda soprattutto sull'idea secondo cui il Panopticon sia la materializzazione più evidente di quel tentativo di dissociazione fra “il vedere e l'essere visti” tipico del pensiero moderno:

La divisione costante tra normale e anormale, cui ogni individuo è sottoposto, riconduce fino a noi, e applicandoli a tutt'altri soggetti, il marchio binario e l'esilio del lebbroso; l'esistenza di tutto un insieme di tecniche e di istituzioni che si assumono il compito di misurare, controllare e correggere gli anormali... Il Panopticon di Bentham è la figura

¹⁰⁴ Hayward, A. e Gosset C. “Impossibility of that” in «Angelaki Journal of Humanities», 22:2, 2017, p.353

¹⁰⁵ *ibidem*

¹⁰⁶ Celati, G. “Il bazar archeologico”, op.cit., p.208

¹⁰⁷ Id., “Soglia per Luigi Ghirri”, op.cit., p.380

¹⁰⁸ *Infra*, p.30

¹⁰⁹ In questo punto i testi di Celati e Calvino sono perfettamente identici: vedi Celati G., “Il bazar archeologico”, op.cit., p.206 e Calvino, I. “Lo sguardo dell'archeologo”, op.cit., p.76

architettonica di questa composizione. Il principio è noto: alla periferia una costruzione ad anello; al centro una torre tagliata da larghe finestre che si aprono verso la faccia interna dell'anello; la costruzione periferica è divisa in celle, che occupano ciascuna tutto lo spessore della costruzione; esse hanno due finestre, una verso l'interno, corrispondente alla finestra della torre; l'altra, verso l'esterno, permette alla luce di attraversare la cella da parte a parte. [...] Tante gabbie, altrettanti piccoli teatri, in cui ogni attore è solo, perfettamente individualizzato e costantemente visibile. Il dispositivo panoptico predispone unità spaziali che permettono di vedere senza interruzione e di riconoscere immediatamente. Insomma, il principio della segrete viene rovesciato; o piuttosto delle sue tre funzioni – rinchiodare, privare della luce, nascondere – non si mantiene che la prima e si sopprimono le altre due. La piena luce e lo sguardo di un sorvegliante captano più di quanto facesse l'ombra, che, alla fine, proteggeva. La visibilità è una trappola.¹¹⁰

Tale osservazione compare nel “Bazar archeologico” seguendo due percorsi paralleli, da un lato una riflessione sull’etica e il problema dell’altro nella letteratura e dall’altro un’indagine sulla «partizione del sensibile»¹¹¹ da cui ciò dipende. La questione etica è introdotta da Celati nel riferimento al problema dell’«esclusione» derivante dall’ordine sistematico e universalizzato della storia nel pensiero moderno. Una visione lineare e teleologica della storia implica cioè che vi sia sempre e comunque una forma «giusta» del pensiero, una «direzionalità» secondo cui osservare il mondo, che finisce per escludere chi «si rifiuta di pensare, nega di sapere»¹¹². Celati, che ne *Le comiche* aveva tentato di mimare la scrittura di un paziente psichiatrico di cui aveva ricevuto dei manoscritti¹¹³, allude qui alla voce «della pazzia e dell’idiozia» che viene esclusa, o impropriamente inclusa, da uno sguardo che nella sua pretesa di un’unitarietà non può che disconoscere chi si dissocia dall’«unico io parlante trascendentale»¹¹⁴. Ciò per Celati si pone primariamente come un problema narrativo: il *novel* si fonda sul principio di «consapevolezza» per cui il narratore si trova al di qua dei supposti “fatti”, non coinvolto emotivamente con quanto racconta e quindi non implicato visivamente con l’altro¹¹⁵. Da questa astrazione del narratore dipende un ordine del racconto per cui l’altro di cui o attraverso cui si racconta non viene riconosciuto nella sua alterità irriducibile ma è solo una proiezione camuffata del sé in cui si identifica:

per svelare bisogna interpretare e per interpretare bisogna comparare motivazioni che io conosco con intenzioni che mi sono oscure, ossia far parlare le intenzioni altrui con il linguaggio delle mie motivazioni, riproiettandole come intenzioni dell’altro.¹¹⁶

«Il romanzo storico», come la storiografia, si fonda per lo scrittore emiliano sull’«artificio dell’agnizione»: il presupposto per cui tutte le tensioni e le discontinuità di un racconto devono

¹¹⁰ Foucault M. *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino, 2013 [1976], p.172

¹¹¹ Cfr. Rancière, J. *La partizione del sensibile*, DeriveApprodi, Roma, 2016

¹¹² Celati G. “Il bazar archeologico”, op.cit., p.205

¹¹³ Id. “Memorie su certe letture, 1980-81”, in *Gianni Celati, «Riga»*, 28, Quodlibet, Macerata, URL: <http://www.rigabooks.it/index.php?idlanguage=1&zzone=9&id=404> (23/08/21)

¹¹⁴ Id. “Il bazar archeologico”, op.cit., p.207

¹¹⁵ Cfr. Id. “Finzioni occidentali” in *Finzioni occidentali*, op.cit., pp.11-15

¹¹⁶ *ivi*, p.208

essere risolte e annullate in un momento finale in cui ogni mistero viene svelato. I fatti, «la massa bruta degli avvenimenti», vengono allora trasfigurati in «simboli», oggetti orientati che preparano il lettore verso quel momento finale in cui «tutti gli avvenimenti “debbono” andare, in cui tutto il divenire “deve” trovare una spiegazione»¹¹⁷. Con la pratica archeologica al contrario si assiste allora a una «rottura dell'unità del pensiero» e l'elezione del frammento a oggetto privilegiato dello sguardo. Il frammento non ha direzione, né rinvia a una forma di continuità, dal momento che si tratta di un «insieme non derivabile da una totalità precedente, ma scisso da una totalità originaria per effetto d'una interruzione»¹¹⁸.

L'esperienza della frammentarietà dell'immagine-oggetto porta allora a riconsiderare il ruolo della scrittura. Dismettendo l'«arroganza della penna» che pretende di definire con un “bel disegno” i contorni di un racconto, la scrittura diventa scarabocchio, itinerario senza meta prestabilita¹¹⁹. Se nel romanzo storico Celati ravvisa una forma di temporalizzazione della scrittura, attraverso lo sguardo dell'archeologo tutto appare spazializzato, disposto secondo un ordine che non segue più il principio dell'agnizione che abbiamo visto essere conseguenza di un'idea lineare di narrazione. La scrittura, vista secondo questo cambio di paradigma, diventa allora l'esperienza di un'«erranza», una «quête» senza finalità in cui lo scrivere è direttamente ispirato dal movimento nello spazio, come quello del *flâneur* nella metropoli moderna. Rebecca West, in *The Craft of Everyday Storytelling*, nota a tal proposito come ci sia – nel corso della produzione letteraria celatiana – una continua e sempre più convinta “preferenza” per lo spazio sul tempo¹²⁰. Lo sguardo archeologico è già a questo punto posto in opposizione a una visione temporale della storia: «processo di spazializzazione, più che un percorso cronologico»¹²¹. È in questi termini che si apre nel “Bazar” una riflessione sulla visibilità.

Veniamo allora indirettamente riportati alla nostra citazione di partenza e alla foto di Ghirri. Lo sguardo archeologico viene associato, nella parte finale del “Bazar”, a quello di un *flâneur* che

¹¹⁷ *Imi*, p.209

¹¹⁸ *Imi*, p.205

¹¹⁹ Sul legame fra scrittura e scarabocchio si veda quanto Celati scrive a proposito della prosa di Vittorio Imbriani: «Leggendo *Mastr'impicca* ad alta voce lo sbrigliarsi delle frasi diventa più evidente attraverso le difficoltà di articolazione, come quando troppi aggettivi o sostantivi con suoni allitteranti sono infilati assieme, o quando la frase snodandosi per membri appesi uno all'altro procede come un ghirigoro che non riesce a trovare una conclusione. Lo scarabocchio si installa nella scrittura alfabetica, come linea divagante che non trattiene lo slancio eccessivo, offuscamento dell'idea di trasparenza. Nel cuore della scrittura non litigano alfabeto nostrano, dove ogni segno deve avere una pertinenza distintiva, spunta il segno gratuito, impertinente, che sta lì come fosse un sasso, una pozzanghera, o una macchia sul muro. Non so chi lo abbia detto, ma qualcuno deve averlo detto: la scrittura comincia con gli scarabocchi quando siamo bambini, ed è per forza destinata a concludersi in uno scarabocchio.» (Celati, G. “Imbriani, il favolare, l'ingenuità e lo scarabocchio” in *Studi di affezione per amici e altri*, Quodlibet, Macerata, 2016, p.147)

¹²⁰ West, R. *Gianni Celati. The Craft of Everyday Storytelling*, University of Toronto Press, Toronto-Londra-Buffalo, 2000, p.90-95

¹²¹ Celati, G. “Il bazar archeologico”, op.cit., p.221

passeggia per la città senza meta, volgendo la sua attenzione verso gli spazi non glorificati dell'ambiente urbano: «da *flânerie*, l'itinerario senza meta, è tanto importante per definire la peripezia dell'esposizione archeologica»¹²² dal momento che è proprio la città moderna, nella continua crescita dei suoi margini, a diventare «l'immagine del bazar archeologico»¹²³:

La città eterotopica è l'immagine stessa del bazar archeologico in cui punti di identificazione dei gruppi sociali, piazze monumenti, si moltiplicano l'infinito, senza essere più veramente prospettive spaziali che implicano mete temporali, o un destino. E allora è la crescita del margine, la sempre più evidente presenza di una marginalità sconosciuta dentro ai percorsi conosciuti, appena si esce di casa...i luoghi in cui identificarsi, in cui identificare il progetto dei propri percorsi, in cui cercare la propria identità storica, si sono frammentati, moltiplicati all'infinito nella spazializzazione della città moderna.¹²⁴

Celati, anticipando alcune considerazioni su cui ci soffermeremo con più attenzione nel secondo capitolo, pensa allo sguardo secondo il motivo fondamentale dell'interruzione¹²⁵: dal momento che il nostro modo di percepire lo spazio è sempre legato a una discontinuità, affettiva ed emotiva, il vedere è sempre parte di un processo di apparizione e sparizione, arresto e ripresa, sempre in bilico fra «l'attenzione e lo smarrimento»¹²⁶. L'immagine-oggetto è allora l'apparizione di un intervallo, uno scarto nella visione familiare e abitudinaria che “apre gli occhi” sul mondo. Celati descrive il suo rapporto con Ghirri durante gli anni in cui lavoravano assieme a *Viaggio in Italia*:

Quando lavoravo in questo ambiente a prendere appunti spesso mi lamentavo con Ghirri per la difficoltà di trovare uno scarto ed uno stupore che portassero avanti. A volte mi veniva da dire che tutto è monotono e previsto, e lui mi rispondeva che non è vero. Certo: la monotonia non è che il sentimento deluso di chi s'aspetta sempre nuovi illusionismi, come se occorresse essere sedotti anche per fare un solo passo. Ma solo di qui può nascere la strana idea che ci sia qualcosa da vedere, come una qualità assoluta dei luoghi, quotata da un listino di valori. Mentre in realtà non c'è mai niente da vedere, ci sono solo cose che ci capita di vedere con maggior o minor trasporto, indipendentemente dalla loro qualità.¹²⁷

La ricerca di uno scarto nella visione, dove con visione si deve intendere l'esperienza dell'immagine nella sua indeterminatezza – la possibilità di una sua apparizione – è parte integrante del discorso intorno al «disponibile quotidiano». Idea – che abbiamo già incontrato – per cui per Ghirri non esistono luoghi o momenti eletti secondo un «listino di valori» genericamente dato, così come per l'archeologo e il collezionista benjaminiano non esistono solo i monumenti celebrati dalla storia. La visibilità delle immagini, la possibilità di farne esperienza, nasce dalla liberazione dal presupposto secondo il quale ci sia qualcosa da vedere per forza, seguendo un “dover vedere” a cui segue un “giudizio” estetico definitivo e impositivo. Una voce fuori campo nella *Strada*

¹²² *Ivi*, p.211

¹²³ *Ivi*, p.220

¹²⁴ *Ivi*, p.222

¹²⁵ Cfr. Martelli, M. *L'impensé du regard. Trois études sur Gianni Celati et les arts visuels*, op.cit.

¹²⁶ Sironi M. *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Diabasis, Reggio Emilia, 1994, p.45

¹²⁷ Celati G. “Commenti su un teatro naturale delle immagini” in *Animazioni e incantamenti*, op.cit., p.366

Provinciale delle anime recita: «allora c'è uno che mi ha chiesto: “cosa siamo venuti a vedere qui?” Perché certuni vanno in viaggio e guardano solo quello che gli hanno detto di guardare. Ma io mi chiedo: è sentirsi persi o vedere solo quello che ti hanno detto di guardare?»¹²⁸. Adottare uno sguardo archeologico in questo senso vuol dire allora, come sostenuto dalla Palmieri, tentare di far emergere «il carattere pre-categoriale, aggirando i giudizi e gli stereotipi di rappresentazione»¹²⁹ che non permettono più, secondo Celati, di «credere veramente al mondo esterno»¹³⁰.

Nella pratica fotografica di Ghirri, vista attraverso la lettura che ne fa Celati, cogliamo una stretta parentela con quanto si è detto a proposito dello sguardo dell'archeologo e del collezionista. Alla figura del fotografo emiliano si sovrappongono i tratti del collezionista-archeologo che guarda al paesaggio da fotografare come se fosse «una sorta di magazzino delle rimanenze, dove tutto continua ad avere senso anche se non ha più un uso»¹³¹. Del paesaggio Ghirri coglie quei frammenti dismessi e insignificanti: «si direbbe che tutto ciò che sta negli angoli e nei ripostigli sia stato tratto verso l'aperto, e adesso venga presentato su un grande teatro che si spalanca verso l'esterno»¹³². Non esiste più allora il «caso privilegiato» o «la veduta speciale» dal momento che non vi è «luogo o oggetto che non sia occasione: tutto è simile e discontinuo, ugualmente importante ma diverso rispetto all'altro»¹³³. Questa postura rispetto al fotografabile produce, nelle foto Ghirri, «un piccolo scarto» che determina «una percezione alterata della normalità» in cui il mondo appare «tutto diverso»¹³⁴ da quanto si è abituati a considerare come la «realtà». Questo straniamento è lo stesso che viene prodotto dalla poetica archeologica: «la poetica archeologica non può far a meno dell'effetto che si chiama straniamento, come segnalazione di qualcosa in cui non mi posso identificare perché rifiuta di essere il mio specchio diretto»¹³⁵. Il passaggio fondamentale che va colto nell'incontro con Ghirri, come osservato da Nunzia Palmieri, è quello per cui «il grande bazar degli oggetti» non viene più localizzato nello spazio chiuso di una stanza, ma viene a coincidere con gli spazi aperti del paesaggio.¹³⁶ È in questa misura, come vedremo più chiaramente nel paragrafo seguente, che la fotografia diventa per Celati una «guida per pensare lo spazio esterno»¹³⁷, dimostrando non solo – come osservato da Spunta – una «risonanza tra la sua riflessione sulla

¹²⁸ *Strada Provinciale delle anime* (Gianni Celati, 1991)

¹²⁹ Palmieri N. “Il gesto, gli oggetti, le immagini”, op.cit., p.434

¹³⁰ Celati G. “Documentari imprevedibili come sogni” in *Conversazioni del vento volatore*, op.cit., p.78

¹³¹ *Ivi*, p.367

¹³² *Ivi*, p. 369

¹³³ Celati G. “Il bazar archeologico”, op.cit., p.220

¹³⁴ Id. “Commenti su un teatro naturale delle immagini”, op.cit., p.337

¹³⁵ Id. “Il bazar archeologico”, op.cit., p.208

¹³⁶ Palmieri, N. “Il gesto, gli oggetti, le immagini” in *Animazioni e incantamenti*, op.cit., p.435

¹³⁷ Celati G. “Collezione di spazi” in *Gianni Celati*, a cura di Belpoliti M. e Sironi M., «Riga», 40, Quodlibet, Macerata, p.245

fotografia e quella sulla percezione e esperienza dell'esterno»¹³⁸ ma anche un accordo fra la l'avvicinamento alla sfera visuale e la prima riflessione sulla scrittura nelle *Finzioni Occidentali*.

Possiamo a questo punto intuire le ragioni per cui il giornale fotografato in *Come pensare per immagini?* colpisca lo sguardo di Celati. Questo accade per la particolarità dell'inquadratura e la sua angolazione insolita, non tanto interessata ai monumenti della città quanto piuttosto al fondo della strada, il luogo in cui gli scarti vengono abbandonati e portati via dal vento. Uno sguardo che orientandosi verso il basso inquadra lo spazio urbano secondo quella visione «rasoterra»¹³⁹ di cui Celati parla a proposito del lavoro di Ghirri. In essa è allora possibile rileggere quanto Celati dice a proposito del suo lavoro con Ghirri e gli altri fotografi del *Viaggio in Italia*: quella volontà di andare a cercare quei «luoghi un po' fuori mano» in cui «nessuno si fermerebbe a guardare» che accumuna il lavoro dei fotografi incontrati da Celati al «lavoro» del *flâneur* e quello del collezionista¹⁴⁰. Proprio in virtù della natura di *metapicture* della nostra fotografia è allora possibile sostenere che il pensare per immagini o il «pensare-immaginare» potrebbe essere a sua volta considerato come una possibilità scartata o dimenticata dal pensiero discorsivo e proprio per questa ragione – per i motivi che abbiamo visto – in grado di trovare un raccordo con l'esterno e contribuire a quel tentativo di «rinnovare quotidianamente lo stupore»¹⁴¹ che Ghirri indica come cifra del proprio lavoro e che pare adattarsi perfettamente anche a quello di Celati.

In questa ricerca di uno sguardo attraverso cui osservare il mondo vedremo ora come in questa ricerca sia imprescindibile una rivalutazione del ruolo del corpo nella percezione. Esplicheremo quindi in maniera più evidente come lo sguardo proposto da Celati sia necessariamente uno sguardo incarnato, legato al movimento di un corpo nello spazio e alla sua «permeabilità», soprattutto emotiva, rispetto ad esso. Nel riferimento al problema del corpo e il suo ruolo nella visione vedremo inoltre come la riflessione celatiana sembra comporsi, soprattutto nel suo riferimento alla fenomenologia merleau-pontiana, con alcuni concetti rintracciabili in certa teoria femminista. Si tratta, per esplicitare fin da subito l'intenzione dietro questo collegamento, non di affermare una derivazione o causalità della riflessione femminista nel pensiero celatiano, ma, come scrive lo stesso Celati, di osservare come ci sia «un'aria che si respira»¹⁴² che pare avvicinare il sentire-pensare-

¹³⁸ Spunta M., «Gianni Celati e la fotografia come «pratico pensare per immagini»», op.cit., p.20

¹³⁹ Celati G. «Intervista di Matteo Bellizzi a Gianni Celati», Doppiozero, 2011, URL: <https://www.doppiozero.com/materiali/speciali/intervista-di-matteo-bellizzi-gianni-celati> (29/08/2021)

¹⁴⁰ *ibidem*

¹⁴¹ Ghirri L. *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, a cura di Costantini P. e Chiaramonte G., Sei, Torino, 1997, p.112

¹⁴² Celati G. «Discorso sull'aldilà della prosa» in *Studi d'affezione per amici e altri*, op.cit., p.257

immaginare agli studi sulla visione e l'*embodiment*¹⁴³. Si coglie inoltre, anche attraverso questa analogia, la possibilità di confrontare la riflessione celatiana sulle immagini ad alcuni degli studi che negli ultimi anni hanno segnato la cultura visuale, su tutti quelli di Martin Jay e ovviamente John Berger.

1.3 Lo sguardo archeologico e il pensiero discorsivo, regimi scopici a confronto

L'idea di un rapporto con gli oggetti segnato dalla permeabilità, o – per essere più vicini al lessico benjaminiano¹⁴⁴ che guida molti scritti di Celati negli anni '70 – di «porosità», la ritroviamo in uno scritto sulle sculture *soft* di Claes Oldenburg (tav.2). A proposito delle sculture dell'artista americano Celati scrive, in un articolo uscito nel 1978 per un numero di "Iterarte" curato dal fotografo Carlo Gajani, quanto segue:

Oggetto poroso che assorbe il mio erotismo ma non lo rispecchia o rappresenta; oggetto soffice, in cui penetro succhiando l'esteriorità con le labbra o gli occhi che mi vengono prestati. [...] Oggetti in cui l'esteriorità penetra e che fanno da ponte col fuori; corpi aperti perché molli, smontabili o adattabili alla penetrazione...¹⁴⁵

C'è una certa difficoltà nel liberare queste osservazioni, che suonano così diverse da quanto abbiamo potuto leggere fino a questo punto, dallo stile un po' datato e segnato dal clima contro-culturale in cui in cui vengono presentate¹⁴⁶. Quanto interessa a proposito "Oggetti soffici", come abbiamo già osservato a proposito del "Bazar archeologico", è la possibilità di scorgervi alcuni pensieri che verranno poi integrati da Celati nella riflessione sul «sentire-pensare-immaginare». In questo caso è importante sottolineare come, seguendo l'analisi degli oggetti di Oldenburg, si possa cogliere un'idea di sguardo che non sia esclusivamente contemplativa, ma che coinvolga il corpo nella sua interezza e nella sua mobilità. Osservando le sculture della *Pop Art* Celati nota come diventi impossibile continuare a sostenere un paradigma estetico fondato sulla contemplazione impassibile, che non si "mescoli" agli oggetti e si compenetri con essi¹⁴⁷. Il bersaglio polemico è ancora una volta l'ideale di un'arte monumentale («Arte maggiore poetica per l'umanità»¹⁴⁸) che concepisce solo sculture «dure» perché costruite per resistere al tempo. A questa lo scrittore emiliano contrappone l'arte "deperibile" di Oldenburg, fondata su degli «entusiasmi casuali», che ancora una volta

¹⁴³ Cfr. *Infra*, pp.32-36

¹⁴⁴ Cfr. Benjamin W. e Lacis A. *Napoli porosa*, a cura di Cicchini E., Libreria Dante&Descartes, Napoli, 2020

¹⁴⁵ Celati G. "Oggetti soffici" in *Animazioni e incantamenti*, op.cit., p.339

¹⁴⁶ Cfr. West, R. *The Craft of Everyday Storytelling*, op.cit., p.85-86

¹⁴⁷ Celati G. "Oggetti soffici", op.cit., p.396

¹⁴⁸ *Ini*, p.339

riportano all'affezione celatiana per la *flanerie*, un'arte minore che al monumento sostituisce «l'oggetto il gesto o l'avvenimento che mi beccano e mi coinvolgono che non hanno niente di speciale o esemplare»¹⁴⁹. Il problema del gusto, del bello inteso secondo i canoni dell'arte moderna, viene allora comicamente rovesciato nella sua accezione culinaria: «gusto come sapore che arriva alla mia lingua per un attimo prima che inghiottito il cibo, e si consuma assieme al cibo»¹⁵⁰. L'insistenza su una percezione multisensoriale, se non addirittura sensuale, è testimonianza di una volontà di estendere l'esperienza estetica alla totalità corpo: «gli oggetti soffici transizionali sono necessariamente arte minore, legata ai movimenti di adattamento del corpo nello spazio d'esteriorità quotidiana»¹⁵¹. A un paradigma estetico contemplativo e oculocentrico Celati oppone allora una percezione corporea multisensoriale che si lega di oggetti da «succhiare, toccare, guardare» attraverso una «sensualità di corpo, non di sguardo, di contemplazione»¹⁵².

In “Oggetti soffici”, a differenza del “Bazar archeologico”, il discorso sugli oggetti-immagine è più chiaramente riportato a una questione estetica, dove con estetica, come si è detto, non si intende esclusivamente il discorso intorno all'arte, ma soprattutto il problema percezione. A proposito della distinzione fra «sguardo» e «sensualità di corpo» vorrei cogliere un possibile parallelismo con l'idea di «regimi scopici» così come intesa da Martin Jay nel suo saggio “Scopic Regimes of Modernity”. L'idea di regime scopico, maturata all'interno degli studi sul cinema di Christian Metz, viene ripresa da Jay nel tentativo di costituire uno strumento analitico che permetta di analizzare contestualmente le immagini, gli apparati della visione e l'intreccio fra sguardo e corpo, con il fine di dimostrare come la visione abbia sempre uno statuto culturalizzato e storicizzato. L'idea di Jay è che ci siano più regimi scopici in conflitto fra loro a causa di una diversa concezione della visione che ognuno di essi implica. Nel descrivere il regime scopico della modernità per eccellenza, il prospettivismo rinascimentale (che Jay associa al soggettivismo razionalistico cartesiano), lo storico culturale americano individua allora le seguenti caratteristiche:

[nel prospettivismo rinascimentale] linear perspective came to symbolize a harmony between mathematical regularities in optics and God's will... This new concept of space was geometrically isotropic, rectilinear, abstract, and uniform. The transparent window that was the canvas, in Alberti's famous metaphor, could also be understood as a flat mirror reflecting the geometricalized space of the scene depicted back onto the no less geometricalized space radiating out from the viewing eye. Significantly, that eye was singular, rather than the two eyes of normal binocular vision. It was conceived in the manner of a lone eye looking through a peephole at the scene in front of it. Such an eye was, moreover, understood to

¹⁴⁹ *Ivi*, p.335

¹⁵⁰ *ibidem*

¹⁵¹ *Ivi*, p.339

¹⁵² *Ivi*, p.340

be static, unblinking, and fixated, rather than dynamic, moving with what later scientists would call "saccadic" jumps from one focal point to another.¹⁵³

Lo sguardo monocolare e statico del prospettivismo moderno implica allora un processo di astrazione, di ritiro del corpo del pittore, così come dello spettatore, dall'immagine; in questo contesto si assiste allora a una de-erotizzazione dell'esperienza della visione, per cui il soggetto vedente diviene spettatore disinteressato e disincarnato: «the moment of erotic projection in vision -what St. Augustine had anxiously condemned as "ocular desire" – was lost as the bodies of the painter and viewer were forgotten in the name of an allegedly disincarnated, absolute eye»¹⁵⁴. Questo regime scopico sembra inoltre complice di una visione "borghese" dell'arte, Jay a tal proposito cita l'intuizione di John Berger per cui ci sarebbe una «analogia tra il possesso e il modo di vedere incorporato»¹⁵⁵ nei dipinti della pittura seicentesca per cui – più che allo specchio – il modello albertiano alluderebbe piuttosto all'idea di una «cassaforte in cui si è depositato il visibile»¹⁵⁶. Il mondo naturale, il visibile, diviene allora una «riserva» per mantenere – qui ritorna la riflessione foucaultiana sul panottismo – una sorveglianza sul mondo e una possibilità di manipolazione di questo da parte di un soggetto dominante e disincarnato¹⁵⁷.

Se le riflessioni celatiane sugli oggetti soffici di Oldenburg, come osservato da Nunzia Palmieri, sono in parte debitorie dell'interesse di Celati nel corso degli anni '70 per il corpo e il teatro¹⁵⁸, quanto interessa in questo caso è come sia possibile riportare tali considerazioni, nella loro continuità con la riflessione sul sapere archeologico, al discorso celatiano sulle immagini. Rifacendosi al modello proposto da Jay, lo sguardo poroso a cui allude Celati pare essere una proposta per un nuovo regime scopico fondato sul corpo e la sua mobilità. Simile programma sembra riconducibile, come vedremo, ad alcune proposte della teoria femminista nel corso degli ultimi anni. Parallelismo che pare sostenuto dal lavoro della West su Celati, caratterizzato dallo sforzo per ricondurre il percorso poetico dello scrittore ferrarese a un processo di femminilizzazione nella sua teoria estetica, un graduale avvicinamento a «un'economia femminile»¹⁵⁹. La preferenza verso lo spazio, osservata a proposito della pratica archeologica, diviene per la West, per esempio, un sintomo di questo processo: «space is thus a category tied to the "silence" and the "narrow sphere of external display" of the feminine sphere»¹⁶⁰. Nella

¹⁵³ Jay M. "Scopic Regimes of Modernity" in *Force fields. Between Intellectual History and Cultural Politique*, Routledge, Chicago, 1993, p.118

¹⁵⁴ *Ivi*, p.119

¹⁵⁵ Berger J. *Questione di sguardi, sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, Il Saggiatore, Milano, 2015, p.85

¹⁵⁶ *Ivi*, p.111

¹⁵⁷ Jay, M. "Scopic Regimes of Modernity", op.cit., p.123

¹⁵⁸ Palmieri N. "Il gesto, gli oggetti, le immagini", op.cit., p.354

¹⁵⁹ West R. *The Craft of Everyday Storytelling*, op.cit., p.94

¹⁶⁰ *Ivi*, p.95

riflessione della studiosa americana sguardo celatiano viene inteso come «permeabile», fondato sulla ricerca di una relazione con il mondo esterno diversa da quella (maschile) basata su un senso di maestria, dominio e codificazione¹⁶¹. La «porosità» descritta in “Oggetti soffici” è allora da intendersi seguendo l’idea che è il corpo, nella sua interezza e nella sua emotività, e non esclusivamente l’occhio a permettere di percepire l’esterno. Questa “femminilizzazione” nell’esperienza estetica riporta allora a un grandissimo numero di studi che si concentrano sul rapporto fra sguardo e genere¹⁶².

In quest’ottica vale la pena ricordare quanto Susan Buck-Morss aggiunge alla descrizione del regime scopico moderno teorizzato da Jay. Secondo Buck-Morss il regime scopico egemonico nella modernità è fondato non solamente sull’idea di un creatore-spettatore disinteressato, ma anche sul presupposto per cui questo creatore sia un uomo, un creatore virile, impermeabile all’esterno e perfettamente contenuto in se stesso:

The theme of the autonomous, autotelic subject as sense-dead, and for this reason a manly creator, a self-starter, sublimely self-contained, appears throughout the nineteenth century-as does the association of the "aesthetics" of this creator with the warrior and hence with war... This combination of autoerotic sexuality and wielding power over others is what Heidegger calls Nietzsche's "Mannesaesthetik." It is to replace what Nietzsche himself calls "Weibesaesthetik"- "female aesthetics" of receptivity to sensations from the outside. One could go on documenting this solopistic-and often truly silly- fantasy of the phallus, this tale of all-male reproduction, the magic art of creation ex nihilo¹⁶³.

L’idea di un’estetica femminile anche in questo caso viene riportata a una capacità ricettiva, un’apertura verso l’esterno; il riferimento alla fantasia del fallo, collegata all’idea di una creazione *ex nihilo*, sembra tra l’altro accordarsi alla «guarigione» di Celati dal «discorso fallico di dominazione e progresso» che la West individua nelle conclusioni del suo lavoro¹⁶⁴. Nel discorso celatiano intorno al fallimento, nel suo appassionarsi per scrittori falliti¹⁶⁵, la West coglie allora un “linea anti-fallica” nella letteratura moderna di cui Celati farebbe parte che cerca, come stiamo vedendo, di superare i confini imposti alla letteratura “moderna”, e a questo punto maschile, per cui rispetto alla scrittura si sta in una posizione di dominio e controllo¹⁶⁶. Tralasciando per ora la questione del “fallimento” quanto interessa è – lo ripetiamo – legato al ruolo del corpo nella percezione. Il saggio della Buck-Morss assume significato ulteriore riflettendo sulla comune fonte di riferimento rispetto al lavoro di Celati: Benjamin. Il saggio della studiosa americana è infatti centrato su una

¹⁶¹ *Ivi*, p. 104

¹⁶² Cfr. Irigaray L. *Speculum. L'altra donna*, Feltrinelli, Milano, 1976 e Haraway D. *Manifesto cyborg*, Feltrinelli, Milano, 1995, pp.103-134

¹⁶³ Buck-Morss S. “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered” in «October», 62, Autunno 1992, p.10

¹⁶⁴ West R. *The Craft of Everyday Storytelling*, op.cit., p.272

¹⁶⁵ In uno dei taccuini conservati presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia Celati afferma: «mi sento dalla parte Robert Walser perché è uno scrittore fallito». Vedi: Celati G. Senza titolo, “Fondo Celati”, Reggio Emilia

¹⁶⁶ West R. *The Craft of Everyday Storytelling*, op.cit., p.274

rilettura de *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica*, facendo dipendere dalla riflessione del filosofo tedesco una distinzione fra l'estetica e «l'anestetica»¹⁶⁷. Partendo dal problema fondamentale dell'impoverimento dell'esperienza la Buck-Morss afferma come nella società moderna si assista alla nascita di tutta una serie di tecniche, di apparati, che sono collegate al desiderio di anestetizzare il sistema corporeo umano, la sua capacità «sinestetica»¹⁶⁸:

Benjamin claimed this battlefield experience of shock "has become the norm" in modern life. Perceptions that once occasioned conscious reflection are now the source of shock-impulses that consciousness must parry... Being "cheated out of experience" has become the general state, as the synaesthetic system is marshaled to parry technological stimuli in order to protect both the body from the trauma of accident and the psyche from the trauma of perceptual shock. As a result, the system reverses its role. Its goal is to numb the organism, to deaden the senses, to repress memory: the cognitive system of synaesthetics has become, rather, one of anaesthetics. In this situation of "crisis in perception," it is no longer a question of educating the crude ear to hear music, but of giving it back hearing. It is no longer a question of training the eye to see beauty, but of restoring "perceptibility".¹⁶⁹

Il progetto celatiano sembra accordarsi a questo tentativo di restaurare una “percettibilità del mondo” attraverso un riposizionamento del corpo e una riconsiderazione del ruolo dell’immagine nella percezione. L’idea di sguardo poroso-permeabile, fondato su un’apertura e una compenetrazione con il sensibile, è allora il tentativo di “estetizzare” nuovamente il mondo, donando nuovamente una capacità di abitare in esso e creando la possibilità di uno sguardo «sostenibile»¹⁷⁰. Una simile impostazione del problema dell’estetica viene posto da Celati in un’intervista realizzata da Matteo Bellizzi:

Nel *Timeo* gli dèi hanno messo la sensibilità negli uomini, in greco è *aisthesis* che è la parola da cui deriva estetica che per noi è la scienza del bello ma originariamente è lo studio di com’è lo stadio percettivo, il sensibile. Il sensitivo sarebbe questo nostro tipo di coniugazione con quello che è fuori di noi, un connubio con quello fuori di noi. Quel muro è giallo ma il fatto che sia giallo è solo un modo per metterci d’accordo, il muro non è giallo in sé, tutto il sensitivo è una nostra forma di accoppiamento con quello che è fuori di noi. Non parliamo di concetti ma di percetti, qualcosa che è un momento che poi scappa via, non posso concepire la visione in termini dell’oggettività... Gli antichi dicevano la vaghezza, il bello era dato dalla

¹⁶⁷ Cfr. Buck-Morss S. “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered”, op.cit., p.14-15

¹⁶⁸ L’idea di un sistema “sinestetico” nasce dalla necessità di riconsiderare il ruolo attivo del corpo nella percezione. Seguendo quanto proposto dalla fenomenologia merleau-pontiana il corpo viene considerato come, appunto, un sistema sinestetico in cui si confondono i limiti del corpo e si fa esperienza della “carne del mondo”: «the nervous system is not contained within the body's limits. The circuit from sense-perception to motor response begins and ends in the world. The brain is thus not an isolable anatomical body, but part of a system that passes through the person and her or his (culturally specific, historically transient) environment. As the source of stimuli and the arena for motor response, the external world must be included to complete the sensory circuit... we will call this aesthetic system of sense-consciousness, decentered from the classical subject, wherein external sense-perceptions come together with the internal images of memory and anticipation, the "synaesthetic system», cfr. Buck-Morss S. “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered”, op.cit., p.12-13

¹⁶⁹ Buck-Morss S. “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered”, op.cit., pp.14-18

¹⁷⁰ Fracassa U. “Gianni Celati, psichedelic, visioni, allucinazioni”, 13/06/2020, s.p., URL: <https://antinomie.it/index.php/2020/06/13/psichedelic-visioni-allucinazioni-sostenibilita-e-insostenibilita-dello-sguardo-nellopera-di-gianni-celati/> (30/08/2021)

vaghezza che sfugge. La visione richiede che l'uomo sia un po' disarmato, se io so già tutto di un dato posto non vedo più niente, il percepito sarebbe questa nostra copulazione con quello che sta di fuori.¹⁷¹

La sostenibilità della visione, da intendersi probabilmente anche nella sua accezione ecologica, è argomento di un recente articolo di Ugo Fracassa in cui viene a delinarsi una doppiezza della visione nell'opera di Celati. Per Fracassa sarebbe possibile desumere dai testi dello scrittore ferrarese una distinzione fra «visione sostenibile» e «visione insostenibile». La visione insostenibile, in cui parrebbe di scorgere quanto abbiamo osservato a proposito dell'anestesi e quell'«estetica spettacolare dei consumi» complice della separazione dal mondo¹⁷², è caratterizzata da un'«indole prospettica e una fissità tendenzialmente pornografica» per cui l'immagine viene catturata, predatoriamente, e fissata definitivamente in un «risolto» in cui non vi è più traccia del corpo dell'osservatore. Qui Fracassa opera un'ulteriore distinzione per cui sarebbe possibile individuare due diversi tipi di immagine, una legata al «percepito» e l'altra un «risolto»: l'immagine come percepito farebbe riferimento al «qui c'è qualcuno che sta vedendo qualcosa», mentre l'immagine come risolto si risolverebbe in un apodittico «qui si vede questo»¹⁷³. Mentre il «percepito» fa riferimento a un'instabilità nella visione, una sua discontinuità, il «risolto» è legato a quello sguardo che abbiamo visto essere strettamente collegato al pensiero razionalistico moderno. Questa fissità pornografica, nel suo legame con lo spettacolo, viene rintracciata da Fracassa in un episodio del *Lunario del paradiso* in cui il protagonista Ciofanni viene finalmente invitato dal sergente nazista Schumacher nel suo piccolo paradiso artificiale fatto di lampadine colorate. In questa sequenza, in cui Fracassa coglie convincentemente una resa ecfrastica della sequenza psichedelica di *2001: Odissea nello spazio*, è allora possibile evincere chiaramente il legame fra corpo e sguardo che abbiamo analizzato fino a questo punto:

Questa sera grande spettacolo del capitano del paradiso e le sue lampadine, ore nove precise visione celestiale dall'altro mondo, con tutti gli splendori e i colori della luce che viaggia alla velocità del pensiero, incluse apparizioni di lucciole e forme geometriche in espansione, e le fantasmagorie più meravigliose di questa meravigliosa epoca dello sviluppo umano...Dopo cena andiamo nel casottino, io e il sergente nazista. Qui devo sedermi su una poltrona da dentista, con schienale ribaltabile, poggiatesta e tutto, in mezzo alla stanza. Che mi voglia cavare un dente per farmi avere le visioni? [...] Sala buia e niente più luci. Una lucina sola e il nazista mi viene vicino, mi dà una pacca sulla coscia e chiede sottovoce: hai visto Ciofanni? ... mi ha spiegato quel mistero: non si resiste all'illuminazione! Tutto esce, evapora, si scioglie, il corpo s'innalza: ah sapeste come si sentiva lui nel corpo! Si sentiva come se il corpo gli volasse, una libellula, lui massiccio sergente; una farfalla si sentiva, un uccelletto, una nuvola nel cielo, dopo le scorregge¹⁷⁴

¹⁷¹ Celati, G. “Intervista di Matteo Bellizzi a Gianni Celati”, Doppiozero, URL: <https://www.doppiozero.com/materiali/speciali/intervista-di-matteo-bellizzi-gianni-celati> (26/08/21)

¹⁷² Celati G. “Documentari imprevedibili come sogni”, op.cit., p.62

¹⁷³ Fracassa U. “Gianni Celati, psichedele, visioni, allucinazioni”, op.cit., s.p.

¹⁷⁴ Celati G. *Lunario del paradiso* in *Gianni Celati, romanzi cronache e racconti*, op.cit., p.649

Il dispositivo in cui Ciofanni è costretto immobilizza completamente il suo corpo e lo prepara alla visione insostenibile del paradiso di lampadine di Schumacher. Si può scorgere in queste pagine una non troppo velata critica al dispositivo cinematografico spettacolare, certo sottolineata – come osservato da Fracassa – dalla ecfrasi più o meno parodiante del film di Kubrick. All'immobilità del corpo, in cui possiamo rivedere i tratti del regime scopico rinascimentale-razionalistico, si contrappone allora un movimento verso l'alto descritto da Schumacher («come se il corpo gli volasse»), un'ascesa che diventa la misura di un distanziamento dal mondo, non però per effetto di un trasporto estatico, come vedremo più avanti a proposito della «visione sostenibile», ma a causa di una tortura ottica in cui l'immaginario viene sovrastimolato fino a portare a un «vuoto di tristezza nel cervello»¹⁷⁵. Se in un primo momento Ciofanni non sembra in grado di avere visioni, distratto dai peti di Schumacher, viene poi travolto da un *overflow* informatico-immaginale in cui comincia effettivamente a vedere qualcosa:

E a un tratto vedo qualcosa, giuro lo vedo! Ha proprio ragione il maestro, stai a vedere che mi illumino anch'io comunque. Quadrati verdi dentro altri quadrati verdi dentro quadrati verdi che scappano via lontano in uno spazio enorme che li risucchia e risputa come i cerchi rossi dentro altri cerchi rossi che vengono avanti e si spaccano in mille rombi di tutti i colori, perdendosi qua e là nello spazio enorme come quello delle stelle. [...] Bianche rosse strisce di corrente che fungono via da un lato all'altro e lì la retta poi in alto un rettangolo di cielo tutto pieno di stelle volando in mezzo adesso forse lo riconoscete anche voi cos'è questo cielo striato le strisce bianche e rosse il rettangolo di stelle su in alto. Un'emozione che mi è venuta! ragliavo come il sergente sulla sedia da dentista: m'illumino! E m'illuminavo sul serio a vederlo il cielo stellato con le stelle della bandiera americana perché era quello non c'è dubbio che mi mostrava la mia visione profetica visione! Capisco adesso dove mi tirava la mia giovinezza: da allora non ho avuto il desiderio più forte andare in America!

Questa revisione parodica della *star gate sequence* di *Odissea nello spazio* (tav.4), che si conclude con l'apparizione di Schumacher «vestito da nazi suonando il grande inno della bandiera americano con la mano tipo pernacchie», riporta allora a quell'idea di immagine spettacolare, definita anche secondo una chiara geopolitica dell'immagine. La parola chiave per interpretare queste immagini, come suggerito da Fracassa, è «splendore», termine che ritroviamo in uno scritto del 1973 sul teatro di Giuliano Scabia in cui viene intesa come: «qualcosa che viene giù dall'alto, ma solo nella forma del fasto e della ricchezza, come possibilità di consumo illimitato» un «abbaglio della rappresentazione» volto a «tenere in soggezione un pubblico a disagio»¹⁷⁶. La riflessione sul dispositivo cinematografico spettacolare si centra sull'idea di una visione disincarnata, in cui dato che corpo è anestetizzato e immobilizzato può configurarsi esclusivamente come visione insostenibile, come annichilimento della capacità immaginativa dell'uomo¹⁷⁷. Celati parla a tal

¹⁷⁵ *Ivi*, p.654

¹⁷⁶ Celati G. «La nostra carne e il suo macellaio. Teatro con visioni, destino e linguaggio grosso» in *Animazioni e incantamenti*, op.cit., p.396

¹⁷⁷ Cfr. Celati G. «Intervista di Matteo Bellizzi a Gianni Celati», op.cit., s.p.

proposito di una visione «retinica», come processo meccanico di registrazione di una realtà oggettivamente data, che genera un senso di separatezza rispetto all'osservato. In questo genere di visione il corpo non interviene come mediatore dell'esperienza e quindi si genera un'immagine informe, non più legata al «qui qualcuno sta vedendo qualcosa» ma a uno sguardo semi-divino in cui l'imprescindibile dimensione corporea e sinestetica nella percezione viene annullata.

L'applicazione più evidente del principio percettivo del “qui qualcuno sta vedendo qualcosa”, anche in relazione alla sottintesa critica al dispositivo cinematografico hollywoodiano, la si ritrova nei documentari di Celati. È stato da più parti osservato¹⁷⁸ come i lavori audio-visivi dello scrittore-cineasta emiliano siano caratterizzati da una tendenza meta-testuale per cui essi vengono sistematicamente meno alla regola aurea – non solo del cinema di finzione ma anche del documentario osservazionale ortodosso¹⁷⁹ – della “mosca sul muro”, di quel principio realizzativo per cui bisogna ridurre o annullare ogni interferenza soggettiva nel momento della ripresa (così come nel montaggio). Nei documentari di Celati invece la troupe, così come l'autore, viene continuamente messa in scena, partecipando attivamente all'osservazione ora attraverso commenti e interventi fuori-campo (come nel caso dei dialoghi via radio fra gli operatori di *Strada provinciale delle anime*), ora comparando direttamente in campo, ripresi nell'atto di ripresa (tav.5, 6, 7). La visione, nei film di Celati, si dà allora sempre a partire da un soggetto vedente che osserva il mondo secondo la propria parzialità, e che conseguentemente costruisce non una realtà oggettivamente data, ma un «mondo osservato»¹⁸⁰ dallo sguardo di qualcuno. Il documentario che più direttamente avrebbe dovuto incarnare questo principio estetico è in realtà un non-film, dal momento che non fu mai realizzato. Dopo aver girato *Strada provinciale delle anime* (1991) Celati intendeva infatti realizzare un film in Normandia che avrebbe dovuto girare intorno «alla storia di questa troupe che deve fare un documentario sulle stagioni (Ivens) [allude a *Pioggia* (1929), un documentario di Joris Ivens che cita fra i suoi film-guida¹⁸¹] e dunque sulle varie cose che capitano durante le riprese»¹⁸². Seguendo questo esile canovaccio il film avrebbe dovuto «dare l'effetto di un mondo osservato», per cui la presenza in campo della troupe e loro centralità nello sviluppo della narrazione avrebbe restituito il senso di un paesaggio svelato sempre e solo a partire dallo sguardo incarnato dei suoi osservatori. La volontà di “far sentire il peso della macchina”¹⁸³ e quindi il corpo di chi vi sta dietro, come aveva scritto Pasolini a proposito del “cinema di poesia”, nasce allora dalla riflessione

¹⁷⁸ Su tutti cfr. Ronchi Stefanati M. “Cineamatori militanti. Ricadute politiche dei documentari di Celati” in *La scrittura dello sguardo*, op.cit., pp.161-173; Gimelli G. *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema: materiali, analisi, testimonianze*, op.cit.

¹⁷⁹ Nichols B. *Introduzione al documentario*, trad. it. di Arecco A., Il Castoro, Milano, 2014, pp.35-38

¹⁸⁰ Celati G. in Fondo Celati, 11/126, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, 1991, s.p.

¹⁸¹ Cfr. Id. “Documentari imprevedibili come sogni”, op.cit., p.54

¹⁸² Id. in Fondo Celati, 11/126, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, 1991, s.p.

¹⁸³ Pasolini P.P. “Il cinema di poesia” in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1981, p.184

fondamentale sul ruolo del corpo, e del suo movimento, in relazione alla percezione. Celati non nasconde inoltre come dietro questa volontaria ricerca di ciò che è “professionalmente” considerato un errore ci sia anche un’intenzione di carattere politico. La natura meta-filmica dei suoi documentari, il loro voler continuamente svelare il trucco, la furbizia cinematografica che tenta di nascondere la natura parziale e soggettiva di ogni visione, è cioè un modo di “deporre le armi”, ponendosi così sullo stesso piano dello spettatore:

Quando faccio vedere l’operatore che sta girando, mostro le armi che uso. Quindi mostro tutto quello che di solito deve restare dietro, deve restare nascosto. [...] Mi è stato proprio suggerito da questo fonico inglese, che mi diceva: “Voi non avete la cultura dell’audio”, che vorrebbe dire star zitti zitti zitti... Ma non si riesce a star zitti zitti, quando si sta operando. La bellezza, anzi, è che ti scappi detto una cosa strana.¹⁸⁴

Questa incursione nella pratica documentaria di Celati permette di intuire come, a differenza di tanti altri pensatori a lui contemporanei, fra cui lo stesso Foucault («la visibilità è una trappola»¹⁸⁵), la comprensione del funzionamento anestetizzante dell’immagine spettacolare non conduca a una «denigrazione della visione»¹⁸⁶, ma piuttosto al tentativo di definire un regime scopico alternativo, nella teoria quanto nella prassi, che permetta di ricostituire una sensibilità del mondo tenendo conto del ruolo fondamentale dell’immagine nel processo percettivo e nella conoscenza. Rispetto a Guy Debord, per esempio, la comprensione del funzionamento anestetico/insostenibile dell’immagine spettacolare non conduce a una forma di diffidenza verso l’immagine e la visione *in toto*¹⁸⁷. Il progetto rivoluzionario di Debord si fondava infatti sullo “smascheramento” della «falsa coscienza» a cui conduce l’immagine e il ritorno alla «realtà»¹⁸⁸. Ma in questo movimento, come mostrato da Jay, si presuppone una diffidenza nei confronti dell’immagine, per cui questa diventa esclusivamente un’illusione da disvelare attraverso la ragione, o per dirla con Celati: «il negativo da combattere con la razionalità dei concetti»¹⁸⁹. Se per Debord allora esiste una separazione fra immagine e realtà¹⁹⁰ a guidare Celati è l’intuizione secondo la quale – lo abbiamo visto – non si esce mai dal campo della rappresentazione e che la vita è tale proprio perché «dipende dalle immagini della mente»¹⁹¹. Il problema dell’“eccesso di immagini”, anche in relazione al pensiero Debord, viene espresso in un’intervista di Fabrizio Grosoli in *Cinema all’aperto*:

¹⁸⁴ Celati G. in Calabretta V. “Celati, scrittore e regista”, 4/10/2008, Riga 28, Extra, URL : [Riga Books: libri](#) (15/10/21)

¹⁸⁵ Foucault, M. *Sorvegliare e punire*, op.cit., p.172

¹⁸⁶ Cfr. Jay, M. *Downcast eyes. The Denigration of Vision in 20th century French Thought*, University of California Press, Berkeley Los Angeles Londra, 1993

¹⁸⁷ *Ivi*, p.430

¹⁸⁸ Debord G. *La società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi, Milano, 1997, p.54-55

¹⁸⁹ Celati, G. “Il disponibile quotidiano. Gianni Celati risponde a Fabrizio Grosoli”, op.cit., p.9

¹⁹⁰ Debord G. *La società dello spettacolo*, op.cit., p.55

¹⁹¹ Celati G. “La nostra carne e il suo macellaio. Teatro con visione, destino e linguaggio grosso”, op.cit., p.391

Quest'idea dell'eccesso di immagini nasce da un filosofo dogmatico come Feuerbach, ripresa dei situazionisti, in particolare da Guy Debord, e divulgata da Susan Sontag nel suo libro sulla fotografia. Qui l'immagine è il negativo da combattere con la razionalità dei concetti. Ma ciò di cui parlano non sono immagini, bensì icone o segni visivi che ci rimandano a un nucleo simbolico, a un cliché. E quello che ci sommerge sono le icone commerciali, artistiche, giornalistiche, con tutto ciò che chiamiamo prodotto. L'immagine è un'altra cosa: è il lampo di un'apparizione che ci passa per la testa, e ci lascia l'effetto di una trasparenza del pensiero che stiamo inseguendo. In questo processo non c'è mai una netta separazione tra immagini e parole, ma neanche tra immagini e musica. I suoni e le parole producono visioni, che guidano il pensiero verso ciò che non sappiamo, ma a cui cerchiamo di dare un senso – il senso di qualcosa a cui credere.¹⁹²

È per questa ragione che per Celati è fondamentale una rimessa in gioco della visione in cui, come Scabia per il suo teatro, «aprirsi all'indeterminazione, mettersi nella possibilità di indeterminatezza»¹⁹³. È significativo inoltre notare come questa interrogazione del visuale coincida, nella riflessione celatiana, con una reinterpretazione della tradizione artistica occidentale. Nel taccuino preparatorio del film in Normandia Celati cita allora le opere di Caspar Friederich, non solo come riferimento paesaggistico, ma come il precedente visuale più evidente del principio estetico del “qui qualcuno sta vedendo qualcosa” (tav.8). I quadri di Friederich, secondo un'impostazione che sarà accolta anche dalla fotografia di Ghirri (tav.9), materializzano concretamente questa idea di visione soggettiva, fondata sul corpo vissuto e sullo spazio vissuto, e sull'idea di spazio come luogo dell'indeterminato, delle apparenze nebbiose perché sfuggenti.

È allora possibile, seguendo quanto fatto da Fracassa, sostenere come la ricerca visuale proceda secondo due percorsi: da una parte la definizione e la critica del regime scopico cartesiano-razionalista, dall'altra il tentativo di definire un modello alternativo di visione fondato sul sentire-pensare-immaginare. Vorrei quindi, a proposito della già segnalata duplicità proposta da Fracassa, proporre un'ulteriore contrapposizione nel pensiero di Celati: quella fra visione verticale-ascensionale e visione rasoterra-discenditiva. Alla visione “verticale” e insostenibile si contrappone allora il «rasoterra» della visione sostenibile e naturale di Ghirri, intesa allora non secondo il «programma ufficiale di andare in paradiso»¹⁹⁴, ma piuttosto tesa all'apertura a «una possibile comunità, a forme di reciprocità che sciolgano le rigidità delle determinazioni amministrative»¹⁹⁵. Il processo di ascesa verso l'alto, che avevamo ritrovato nel passo del paradiso artificiale di Schumacher in *Lunario del paradiso*, coincide con una nitidezza sovraumana in cui non esiste incertezza nella percezione, e quindi – nei termini della riflessione celatiana – non c'è alcuna possibilità di percepire il mondo nella sua sensibilità. Vorrei ora, senza indugiare eccessivamente,

¹⁹² Celati G. “Il disponibile quotidiano. Gianni Celati risponde a Fabrizio Grosoli” in *Documentari imprevedibili come sogni. Il cinema di Gianni Celati*, op.cit., pp-8-9

¹⁹³ Id. “La nostra carne e il suo macellaio. Teatro con visioni, destino e linguaggio grosso”, op.cit., p.393

¹⁹⁴ *ibidem*

¹⁹⁵ *ibidem*

far notare come questa posizione rispetto alla “visione verticale” si accordi con quanto Donna Haraway scrive in *Manifesto cyborg* a proposito del problema della visione. Haraway, insistendo sulla «natura corporea di ogni tipo di visione», individua nel discorso capitalista-imperialista il desiderio di avere smaterializzare il rapporto inscindibile fra corpo e visione per avere accesso a uno «sguardo conquistatore che viene dal nulla» che rivendica per sé il «potere di vedere e di non essere visti»¹⁹⁶. Ciò viene ricondotto dalla studiosa americana all’idea di uno sguardo verticale-ascensionale, che osservando il mondo nella sua totalità pretende di definire la realtà, il regno dell’oggettivo, secondo una visione universalizzata e totalizzante. Gli strumenti di visualizzazione proposti dalla ragione tecnica e razionale, con un «trucco da dio», danno l’impressione di poter rendere conto di una totalità nitida e compatta del mondo a partire da una registrazione di dati ad alta definizione: «questi oggetti favolosi ci giungono simultaneamente come registrazioni incontrovertibili di ciò che semplicemente esiste là fuori, e come eroiche imprese di produzione tecno-scientifica»¹⁹⁷. Si noti tra l’altro come tale impostazione del discorso sull’immagine come registrazione meccanica di dati riporti indirettamente alle considerazioni di Ghirri sulle prime foto della terra scattate dalla luna (tav.10) così come riportate da Celati nel suo “Ricordo di Luigi”:

Ha sempre detto che il suo punto di partenza è stata la prima foto della terra scattata dalla luna ... la foto del nostro pianeta visto dalla navicella spaziale. Qui, per la prima volta, l'uomo vedeva l'immagine della globalità del mondo. Ma, in realtà, diceva Ghirri, quella foto non aveva niente di intellegibile. L'immagine della terra vista dalla luna era l'immagine della globalità. Ma per Ghirri rappresentava anche l'idea d'una duplicazione totale del mondo, attraverso le immagini. E questo ci fa credere che il mondo sia già tutto conosciuto, tutto catalogato, uniformato ... Oggi lo chiamano globalismo. Ecco allora che lui va in una direzione opposta, con la sua piccola Olympus Pen, 18x24. Gli interessava tutto quello che è *parziale, frammentario*... Tutto quello che mostrava l'infinita diversità dei punti nello spazio ... Tutto quello che sfuggiva all'uniformazione attraverso le immagini del mondo ... ¹⁹⁸

Questo interesse per il «parziale» è ciò che rende la visione di Ghirri «naturale»: non cerca cioè di raggiungere una totalità verticale nella visione, che si legherebbe a quei tentativi informi che pretendono uniformare il mondo in realtà oggettiva, e diviene così «visione dal basso» che individua «l’infinita *diversità* dei punti nello spazio». Ciò dipende innanzitutto, lo avevamo visto, dal “qui qualcuno sta vedendo qualcosa”, dall’idea che ci sia un corpo che osserva e media l’esperienza, e che nel “qui si vede questo” della visione verticale viene completamente smaterializzato. È rispetto al corpo che viene a generarsi una dialettica fra ascensione e discensione: da un lato un tentativo di ascensione per mezzo dell’immagine meccanica, come quello di Schumacher, che conduce a un mondo tutto calcolabile, “insensibile” e “anestetizzante”. Dall’altro invece un movimento verso le

¹⁹⁶ Haraway D. *Manifesto cyborg*, op.cit., p.110

¹⁹⁷ *Ivi*, p.112

¹⁹⁸ Celati G. “Ricordo di Luigi, fotografia e amicizia”, op.cit., p.249

profondità della terra¹⁹⁹, sotterraneo come quello di Alice²⁰⁰, in cui il corpo non ascende verso le stelle ma è «un organo per affondare nell'esterno, come pietra, lichene, foglia»²⁰¹, per sentire il mondo nella sua sensibilità. Si può rintracciare una descrizione esplicita del tema dell'ascesa in uno dei paragrafi di “Dai giganti buffoni alla coscienza infelice”, intitolato “I miti d'ascesa”. Qui Celati interpreta l'immedesimazione del poeta moderno nella figura dell'acrobata secondo il processo di spiritualizzazione e astrazione del comico nella cultura moderna. L'acrobata cioè, come simbolo dell'atto poetico, viene a coincidere con il «culto dell'io superiore» dell'uomo razionale che elevandosi fino alle stelle abbandona il proprio corpo per ascendere alle vette del sublime²⁰². Ciò è per Celati un altro dei sintomi di disagio del disincanto dell'uomo moderno che, per sopperire alla mancanza di sacralità e alla separatezza in cui è costretto, immagina un «volo ideale al di sopra di tutte le miserie della quotidianità»²⁰³ in cui sorridere sornione della superiorità del proprio ego. A questo movimento di ascesa si oppone invece la «brutalità corporea» del carnevalesco, il suo fondarsi su gestualità crasse e volgari che riportano l'uomo al grande rito del Carnevale in cui tutto è «eccesso, moto espansivo e mescolanza di corpi senza divisioni»²⁰⁴. A partire da questo paragrafo è inoltre possibile cogliere una doppia associazione che, come vedremo, resta costante in tutta la riflessione di Celati: il legame fra la vita e l'incertezza nella visione da una parte e quella fra la morte e la contemplazione disincarnata dall'altra. Secondo un richiamo al dionisiaco nietzschiano il movimento sotterraneo del corpo comico carnevalesco viene infatti a coincidere con il movimento indeterminato e confuso della vita, in cui l'uomo è ancora parte di un tutto, di una società; a questa invece si oppone la contemplazione mortifera del pensiero moderno che, rinchiudendo l'uomo nella solitudine del proprio ego, conduce a un disadattamento sociale e psichico²⁰⁵. Sono questi i

¹⁹⁹ Anche la Haraway parla di questo movimento ctonio, verso le profondità della terra (cfr. Haraway D. *Staying with the trouble. Making Kin in the Chtulucene*, Duke University Press, 2016, p.31). Sarei tentato dal continuare in questo parallelo con la studiosa americana, dal momento che mi sembra possibile trovare delle corrispondenze in più punti. Per mancanza di approfondimento però mi limito a elencare qui alcuni incontri possibili: la centralità della fantasia in Celati, così come l'idea di fantascienza applicata a Ghirri (cfr. “Commenti su un teatro naturale delle immagini”, op.cit., p.357) e il concetto di «SF» della Haraway (cfr. *Staying with the Trouble*, op.cit., p.101); il contatto fra il concetto di simpoiesi e «l'aperto» celatiano; il «destino discenditivo» (cfr. “Discorso sull'aldilà della prosa”, op.cit., p.257 e *infra*, p.102) e lo chtulucene harawayiano; così come, per entrambi, un “abbassamento d'intensità” nel discorso teorico dovuto alla comune critica alla modernità e al pensiero “forte”.

Vorrei inoltre chiarire che tale parallelo non cerca di affermare un presunto femminismo in Celati, così come alcuna discendenza diretta del femminismo nel suo pensiero. Molto più semplicemente si vuole rendere conto di alcuni punti di contatto, di alleanze, che mi sembrano evidenti, fra il pensiero di Celati e alcune esponenti del pensiero femminista. Per concludere mi sembra inoltre che possano valere, dovendo immaginare una risposta di Celati alla Haraway, alcune delle critiche che Carlo Ginzburg muove al concetto di «sapere situato» nell'introduzione di *Rapporti di forza* (cfr. Ginzburg C. *Rapporti di forza: storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano, 1999, pp.XI-XIV)

²⁰⁰ Id. *Alice disambientata*, op.cit., p.68. Per un'analisi fra la figura di Alice e la discesa vedi: *infra*, p.98

²⁰¹ Id. *Verso la foce*, op.cit., p.97

²⁰² Cfr. Id. “Dai giganti buffoni alla coscienza infelice”, op.cit., pp.91-92

²⁰³ *Ivi*, p.93

²⁰⁴ *Ivi*, p.94

²⁰⁵ Cfr. *ibidem*

nuclei tematici che, come vedremo, sopravvivono nell'elaborazione della teoria della visione che Celati porta avanti nel corso degli anni '80.

1.4 «Qualcosa su cui il pensiero discorsivo non può informarci». La parola, il corpo e l'immaginazione

In “Dagli aeroporti”, uno dei racconti dei *Narratori delle pianure*, viene narrata la storia di un uomo solitario e silenzioso, che dopo un lungo lavoro svolto in terra straniera, decide di tornare nel proprio continente d'origine. Il racconto si apre con la descrizione di un'incapacità di espressione, dettata dalla difficoltà per il protagonista di liberarsi dal linguaggio scientifico con cui si era espresso per lunga parte della sua vita: «da molto tempo ormai non aveva più una lingua propria con cui parlare e scrivere. Un lavoro svolto unicamente con parole tecniche d'una lingua straniera, in un continente dove non era mai riuscito a capir bene cosa gli altri dicessero, aveva creato un paesaggio definitivo del suo volto e la musica lenta della sua voce»²⁰⁶. Uno dei motivi di inquietudine per il protagonista del racconto è significativamente correlato all'impressione che in certe condizioni di luce gli restituiscono gli oggetti della propria abitazione:

Col sole alto e la luce che invadeva la casa, ciò che studiava da anni ad un tratto gli pareva 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 dalla finestra, le piastrelle e il tavolo della cucina diventavano nient'altro che i “suoi oggetti” (corsivo mio), e allora tutto gli appariva scontato e definitivo, insopportabile...per questo appena il sole era alto, doveva abbandonare i suoi studi, uscire di casa e avviarsi in una delle sue camminate da camminatore solitario per le campagne. Ma prima di uscire faceva un discorso alle cose, soprattutto alle piastrelle del pavimento in cucina, che sembrava fossero lì solo per confermare l'idea che lui aveva di se stesso. Diceva a quelle piastrelle: “Io non sono il vostro padrone, anche se sono i miei occhi che vi guardano. Ed è inutile che vi presentiate scodinzolando ogni mattina come oggetti familiari, perché le nostre strade sono ben diverse.”²⁰⁷

Il senso di possesso, per cui gli oggetti della casa diventano “suoi”, è collegato nel corso della narrazione a tutto quanto è «definitivo» e a quel senso di monumentalità e eternità che abbiamo visto essere una delle conseguenze del pensiero moderno criticato da Celati nelle *Finzioni occidentali*. L'inquietudine derivante dalla prossimità degli oggetti della sua casa, che gli rimandano continuamente indietro immagini di se stesso intrappolandolo nel “familiare”, è nel corso del racconto collegata a una pretesa di possesso del linguaggio: «tutti i nomi dati dagli uomini alle cose... era nient'altro che una piccolissima incostanza; e ridicoli i piccoli falsari come lui, falsari

²⁰⁶ Celati, G. “Dagli aeroporti” in *Narratori delle pianure*, Feltrinelli, Milano, 1985, p.65

²⁰⁷ *ibidem*

scientifici “moderni”, che cercavano una piccola costanza fantastica attraverso l’astrazione dei nomi dati alle cose»²⁰⁸. In queste parole sembra risuonare l’eco di alcune riflessioni di Maurice Merleau-Ponty che troviamo in *L’occhio e lo spirito*. In special modo quando, proprio all’inizio del suo saggio, il filosofo francese critica il discorso scientifico moderno e il suo disancoramento dal mondo delle cose: «la scienza manipola le cose e rinuncia ad abitarle. Se ne costruisce modelli interni e, operando su questi indici...si confronta solo di quando in quando con il mondo effettuale»²⁰⁹. La critica principale mossa al pensiero scientifico – che ha finito per pervadere il discorso quotidiano e quindi la letteratura e l’arte – è l’incapacità di conservare un «senso dell’*opacità* del mondo», ovvero quel senso di mistero e quel limite alla “conoscibilità” che è conseguenza di una presenza del corpo nello spazio, «sul terreno del mondo sensibile e del mondo lavorato così come sono nella nostra vita per il nostro corpo»²¹⁰. Rispetto a questo disancoramento il pensiero positivista criticato da Merleau-Ponty fonda allora il proprio discorso su un linguaggio astratto e generalizzato in cui non sussiste più alcun rapporto materiale fra le parole che utilizziamo e le immagini del mondo. Allo stesso tempo questa pretesa di dover rendere “conoscibile” il mondo attraverso la ricerca di “modelli e indici” sembra opporsi alla possibilità di abitarlo o quantomeno di orientarsi in esso. Fra i manoscritti conservati presso il “Fondo Celati” c’è un dattiloscritto inedito, datato da Nunzia Palmieri intorno al 1993, in cui leggiamo considerazioni molto vicine al pensiero di Merleau-Ponty:

Questa specie di illustrazioni generiche che sono i nomi delle cose, è quel tanto che ci basta per parlare. Che poi tra le illustrazioni generiche e le immagini del mondo che arrivano ai nostri occhi ci sia un abisso, è una questione che in genere ci preoccupa pochissimo. Perché evidentemente siamo fatti così, siamo creature soggette ai discorsi. L’abisso tra le immagini del mondo e le illustrazioni generiche dei nomi che usiamo (non solo, ma di tutte le illustrazioni in cui le cose diventano riconoscibili in uno spazio generico, senza contingenza), è in realtà qualcosa che si vede solo nel buio silenzioso della coscienza. Questo vedere, o meglio “vedere”, è ciò che chiamerei esperienza dell’immagine.²¹¹

Lo scienziato del nostro racconto, intrappolato in una condizione non dissimile da quella degli scienziati descritti da Merleau-Ponty, riconosce allora che «il sistema dei nomi dati alle cose» con cui si è espresso fino a quel punto della sua vita non sia altro che una «grande farneticazione furbesca»²¹², dal momento che lui come gli altri non sono che «piccoli falsari...falsari scientifici moderni» che cercano con i «nomi dati alle cose» di dare un senso definitivo al mondo²¹³. La svolta per lo scienziato è allora uscire all’aperto, lasciandosi alle spalle il mondo di immagini familiari:

quasi fuggendo all’aria aperta lasciava dietro di sé quella casa che era diventata il suo ambiente, non fatto di muri e confini ma di immagini che aveva di se stesso, le quali creavano un alone attorno alle cose e

²⁰⁸ *Ivi*, p.69

²⁰⁹ Merleau-Ponty M. *L’occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989, p.13

²¹⁰ *Ivi*, p.15

²¹¹ Celati, G. Busta 2/35 in Fondo Celati, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, 1992-1993, s.p.

²¹² Id. “Dagli aeroporti”, op.cit., p.68

²¹³ *Ivi*, p.69

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 di fronte a cui aveva sempre voglia di prendere appunti²¹⁴.

Le «sue» immagini, che arrestano il pensiero e la capacità di esprimersi, sono quelle di una vita «durevole», quella durevolezza che abbiamo visto essere correlata a un pensiero duro, monumentale e lineare. La descrizione dell'aperto, in cui risuona la poesia di Friedrich Hölderlin che posta in esergo a *Verso la foce* («l'aperto giorno brilla all'uomo di immagini»), pone invece l'accento sulla comparsa di un'alterità nei «luoghi» di immagini che lo scienziato osserva. L'idea di un “luogo di immagini”, in vece di un più consueto “immagini di luoghi”, ci invita inoltre a pensare alle immagini in stretta relazione allo spazio. Un'espressione che diventa probabilmente più comprensibile nei suoi riverberi se confrontata con quanto Celati scrive a proposito della poesia di Gerald Manley Hopkins in “Collezione di spazi”. In questo saggio, su cui avremo occasione di ritornare più volte, Celati, riprendendo quella formula saggistica a metà fra diacronia e sincronia rintracciabile già in *Finzioni occidentali*, prende in esame la maniera in cui lo spazio viene descritto nel corso della cultura moderna.²¹⁵ In Hopkins Celati trova due «parole speciali, che usa solo lui»: *inscape* e *instress*. L'*inscape* è il modo in cui il poeta americano descrive «la visione che si ha dal di dentro di uno spazio, ma anche dentro di sé» e allo stesso tempo «la visione interna» che le cose hanno di loro stesse²¹⁶. Il concetto di *instress* è più sfuggibile, si riferisce sia all'accento delle parole (lo *stress*) sia un'idea di «battito o impulso energetico» che rende vibrante la forma. L'idea di “luoghi di immagini” ha allora a che fare con l'*inscape*, «un piccolo mondo» di immagini che compare in qualsiasi punto dello spazio, come – nel caso della poesia di Hopkins – in delle gocce di pioggia: «il dentro del piccolo mondo delle gocce di pioggia, ovvero la loro visione interna», che è costituita a propria volta di immagini. L'*instress* invece è legato all'idea di una pulsazione, una respirazione-vibrazione della forma che le permette di accordarsi al generale movimento di respirazione della terra²¹⁷, qualcosa che Melville, ripreso da Celati, ha altrove chiamato «una specie di trascendenza profana in tutti i relitti e presenze disperse nel mondo»²¹⁸. Di fronte a questi “luoghi di immagini” assistiamo a un rovesciamento nello sguardo del protagonista, che non riconosce più le visioni che provengono dall'esterno come proprie:

quelle erbe secondo lui non si presentavano scodinzolando ai suoi occhi...tutte le altre cose “oggetti di qualcuno”, gli davano sempre l'idea di un altro mondo da cui si sentiva escluso...neanche le file d'alberi in

²¹⁴ *Ivi*, p.67

²¹⁵ A margine, da notare come quanto Celati fa nei suoi saggi per la letteratura sia estremamente compatibile con il metodo archeologico che Sigfried Zielinski applica allo studio dei media. Un *deep time* in cui viene costantemente rifiutata l'idea di un “nuovo”, che come sosteneva Benjamin XXX, a favore di una ricerca archeologica nel passato vista come “possibilità alternativa”.

²¹⁶ Id. “Collezione di spazi”, op.cit., p.250

²¹⁷ *ibidem*

²¹⁸ Id. “Introduzione a Bartleby lo scrivano” in *Bartleby lo scrivano*, Melville H., Feltrinelli, Milano, 1991, p. X

distanza attraverso la nebbia, le file di pioppi cipressini e gelsi e case su un argine avvolto nella foschia, gli sembrava si presentassero scodinzolando; non lo obbligavano a riconoscerle come un suo mondo d'immagini, di cui aver ricordi o nostalgie. Per questo diceva che, nelle giornate di nebbia, trovandosi piantato su un argine riusciva a pensare che ciò non aveva mai potuto pensare facendo il suo mestiere²¹⁹.

La ritrovata capacità di osservare l'esterno nella sua "esteriorità" permette allo scienziato di "uscir fuori" da se stesso, superando l'*impasse* in cui si ritrova di fronte alle «immagini familiari» della sua casa e donandogli una nuova forma di pensiero: una capacità «di immaginare tutto quanto esisteva là fuori»²²⁰, un «pensare-immaginare». In questo movimento il racconto pare essere ispirato direttamente a un racconto di Proust in *All'ombra delle fanciulle in fiore*, che Celati cita direttamente in "Collezioni di spazi". Nel racconto Proust narra della difficoltà di addormentarsi in una camera d'albergo, dal momento che in questa il narratore si sente osservato dagli sguardi diffidenti degli oggetti nella camera. Celati afferma allora che è «in situazioni del genere che prendiamo coscienza della nostra condizione di corpi nello spazio, gettati lì assieme alle cose, mentre il luogo familiare ci protegge da queste crude costatazioni»²²¹. È proprio però nella rottura dell'abitudine che è possibile percepire lo spazio nel suo continuo movimento: «tutto sembra travolto da un processo di modificazioni, e ogni cosa è come se fosse in agguato per sorprenderci»²²². Nel riconoscimento della presenza del proprio corpo nello spazio la scrittura si mette a sua volta in moto, così il momento in cui avviene il rovesciamento nello sguardo dello scienziato di "Dagli aeroporti" coincide con l'ispirazione letteraria: «quella varietà del mondo di fronte a cui aveva sempre voglia di prendere appunti».

In uno dei suoi primi saggi sulla fotografia, "I viandanti osservatori" – nato in occasione dell'incontro con il fotografo Carlo Gajani – Celati parla della modernità come «destino senza via di uscita, dogma asfissiante con ruoli asfissianti»²²³, la condizione in cui si trova il nostro scienziato nella prima parte del racconto. Celati però, come lo scienziato, ritrova una possibilità di pensiero dell'esterno a partire da un rinnovato rapporto con "l'aperto" mediato dall'incontro con l'immagine fotografica: «davanti ai grattacieli fotografati da Gajani, oltre a imparare qualcosa, a me sembra che si possa sentirsi liberati da un peso»²²⁴. Il peso di cui parla Celati è quello dell'«interiorità o inconscio», retaggio di un altro dei dogmi della modernità, che viene rovesciato nella fotografia di Gajani dove: «tutto è fuori di noi, nitido e sospeso nel paesaggio». La condizione necessaria per questo mutamento nello sguardo è però «fare una buona pulizia di testa» e «diventare dei viandanti

²¹⁹ Id. "Dagli aeroporti", op.cit., p.67

²²⁰ *ibidem*

²²¹ Id. "Collezione di spazi", op.cit., p.251

²²² *ibidem*

²²³ Id. "I viandanti osservatori" in *Animazioni e incantamenti*, op.cit., p.345

²²⁴ *ibidem*

osservatori»²²⁵. La visibilità del mondo nelle sue apparenze si dà quindi solo a partire dal movimento, attraverso quanto Merleau-Ponty ha definito nell'*Occhio e lo spirito* come un «intreccio di visione e movimento»²²⁶. In questa “immersione” nello spazio il soggetto vedente, secondo il filosofo francese, «non si *appropria* di quello che vede» ma «l'accosta soltanto con lo sguardo, apre sul mondo»²²⁷. Questa apertura verso l'esterno, in cui il soggetto si fa permeabile a quanto colgono i suoi sensi, permette di rendere visibili allo sguardo quei “luoghi di immagini” che sono allora a loro volta in grado di restituire un proprio *inscape*, uno spazio in cui ritrovare quel senso d'ordine di cui parla Celati a proposito della fotografia di Ghirri. Bisogna però cogliere qui un leggera deviazione dal modello fenomenologico ortodosso, l'immagine non è infatti puramente mentale o infrapsichica, ma viene riconosciuto, così come fa in parte Merleau-Ponty nell'ultima fase della sua riflessione, un «c'è originario...sul suolo del mondo sensibile»²²⁸. Cioè l'idea che la percezione non avvenga all'interno di un soggetto, ma piuttosto nel medio, in quello che la neo-fenomenologia tedesca ha provato a definire con il concetto di atmosfera²²⁹ e che Averroè, con le debite differenze rispetto alla tradizione merleau-pontiana, chiamava il medio assoluto²³⁰. In questo ritrovato rapporto con le immagini del mondo esterno si apre la possibilità di un nuovo rapporto con il linguaggio e il pensiero, non più mediato dagli indici e dalle valutazioni del discorsivo ma piuttosto ricollegato all'esperienza del mondo così come vissuto dal corpo “immerso” nello spazio.

Il riconoscimento di una potenza delle immagini è legato alla percezione di una loro alterità: c'è «sempre un modo di guardare già previsto, o guidato, dalla cosa che si guarda», per cui queste addirittura «richiedono di essere guardate in un certo modo, secondo i movimenti e le angolature che ci portano a vedere meglio»²³¹. Se per certi versi questa idea sembra riportare a una sorta di animismo dell'immagine, come quello proposto da W.T.J. Mitchell, è maggiormente evidente in essa l'influenza della riflessione dello storico dell'arte inglese John Berger. Per Berger, come suggerito nel suo saggio del 1975 *Ways of Seeing*: «ogni immagine incorpora un modo di vedere», ogni immagine ha a sua volta uno sguardo²³². Ciò significa che nel momento in cui osserviamo qualcosa veniamo contemporaneamente messi «in discussione» in quanto oggetti dello sguardo di un altro. Guardare per Berger significa allora cogliere «il rapporto che esiste fra noi e le cose», una «reciprocità» fra osservatore e osservato che è alla base del dialogo fra esseri umani:

²²⁵ *Ivi*, p.344

²²⁶ Merleau-Ponty M., *L'occhio e lo spirito*, op.cit., p.17

²²⁷ *Ivi*, p. 18

²²⁸ *Ivi*, p.13

²²⁹ *Infra*, pp. 52-67

²³⁰ *Infra*, pp. 110-118

²³¹ “Commenti su un teatro naturale delle immagini”, op.cit., p.362

²³² Berger, J. *Questione di sguardi, sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, op.cit., p.12

...spesso il dialogo non è che il tentativo di dare voce a tale reciprocità: il tentativo di spiegare come, metaforicamente o letteralmente, «io vedo le cose» e il tentativo di scoprire come «le vedi tu».²³³

È questo il tema del primo racconto dei *Narratori delle pianure*: “L’isola in mezzo all’Atlantico”. Qui viene narrata la storia dell’incontro a distanza fra due radioamatori: un uomo di Gallarate comunica via radio con un inglese che abita in un’isola lontana. Il loro dialogo è incentrato su lunghe descrizioni che il radioamatore inglese fa dei luoghi in cui abita, delle sue lunghe passeggiate e di quanto osserva durante il cammino. Dopo lunghe sessioni di ascolto il radioamatore italiano comincia a immaginare l’isola dell’altro «come l’avesse vista con i propri occhi»²³⁴ e si decide a visitarla assieme alla sua fidanzata. Una volta arrivato sull’isola la “riscopre” attraverso i suoi occhi e gli sembra di visitare un luogo già conosciuto: «riconoscevano quasi tutto e riuscivano ad orientarsi come se ci fossero già stati»²³⁵. Da questo emerge un punto fondamentale dell’idea di Celati sulle immagini, ovvero la loro capacità di fornire un orientamento nello spazio che, nello scavalcare i limiti del discorsivo, permette di ritrovare un posizionamento nel mondo e una sua vivibilità. Citando ancora Berger: «il vedere viene prima delle parole, è il vedere che determina il nostro posto all’interno del mondo che ci circonda»²³⁶. Come osservato da Massimo Schilirò in suo articolo su Celati questa possibilità di dialogo – con lo spazio e fra gli uomini – dipende dalla disponibilità dell’osservatore di ritirarsi, prendendo le distanze dalle immagini del mondo in modo che queste possano mostrarsi nella loro presenza: «si tratta di ritirarci noi perché le cose si riprendano lo spazio»²³⁷. Così il radioamatore inglese Archie tende a evitare le domande che hanno a che fare con la sua identità ed è piuttosto interessato a quello che è fuori di lui, nel paesaggio: «a volte quando tentava di chiedergli chi era, cosa faceva, se era nato lì o c’era arrivato da poco, quello evitava le domande come se non volesse sentirle»²³⁸. La possibilità di cogliere le apparenze nasce da una disponibilità all’abbandono emotivo in cui l’osservatore, che poi altri non è che lo scrittore-narratore, diviene «la figura dell’uomo che segue l’apparire dei fenomeni, in sintonia con i ritmi esterni»²³⁹.

L’emotività, dal momento che ogni visione è necessariamente situata e incarnata, è un aspetto fondamentale del rapporto con lo spazio per Celati. Marina Spunta osserva come la capacità di vedere «apparizioni» e di riprodurle in scrittura viene, per Celati come per Ghirri, offerto solo a chi trovi una consonanza con i paesaggi descritti, una «risonanza emotiva» che sottintende un dialogo

²³³ *Ivi*, p.12

²³⁴ Celati G. “L’isola in mezzo all’atlantico” in *Narratori delle pianure*, op.cit., p.12

²³⁵ *Ivi*, p.13

²³⁶ Berger J. *Questione di sguardi, sette inviti al vedere fra storia dell’arte e quotidianità*, op.cit., p.9

²³⁷ Schilirò M. “Il camminatore delle pianure. Il diario di strada di Gianni Celati” in «Rivista di Studi Italiani», 1, giugno 2005, p.205

²³⁸ Celati G. “L’isola in mezzo all’atlantico”, op.cit., p.11

²³⁹ Schilirò M. “Il camminatore delle pianure. Il diario di strada di Gianni Celati”, op.cit., p.207

fra pari e quindi un ascolto²⁴⁰. In questo «sentire-pensare-immaginare»²⁴¹ viene superata la distinzione fra soggetto e oggetto dello sguardo, così come quella fra io e altro. Una «confluenza» che confonde i confini dell'identità e introduce la questione dell'alter ego, «dell'altro come io, io come altro»²⁴². “L'isola in mezzo all'Atlantico” è allora profondamente segnato dal tema del doppio: il rapporto fra due coppie, il radioamatore italiano e Archie e la sua compagna, ma soprattutto la doppiezza di Archie. Quando infatti i due protagonisti de “L'isola in mezzo all'Atlantico” si sistemano sull'isola vengono ospitati da una coppia che ha lo stesso nome e abita nella stessa casa del radioamatore inglese e la sua compagna. L'incertezza riguardo alla doppia identità di Archie, più che col perturbante, ha probabilmente a che fare con l'«incertezza percettiva» a cui Celati fa riferimento in “Collezione di spazi”. Di fronte cioè a uno spazio che si modifica continuamente, a causa dell'«instabilità affettiva» con cui viene percepito, l'individuo «non è sempre lo stesso individuo», ma piuttosto «un individuo in divenire secondo le esperienze che perturbano le sue abitudini»²⁴³. Allo stesso tempo l'incertezza identitaria sembra riportare a un'anonimità per cui il narratore-osservatore si dissolve in una mescolanza di voci e di sguardi. È in questa anonimità che risiede la possibilità di comunicazione fra umani, in quella che Celati ha chiamato «connivenza immaginativa»²⁴⁴.

Il problema della descrizione dello spazio e delle sue implicazioni nel rapporto con l'altro è l'argomento principale di un saggio del 1996 di Celati per “Nuova Corrente”, ora raccolto nel numero di “Riga” curato da Belpoliti e Sironi: “Le posizioni narrative rispetto all'altro”. Qui Celati riflette, anticipando alcune riflessioni che poi confluiranno in “Collezione di spazi”, sulla funzione della descrizione nel romanzo moderno. Il paradigma narrativo moderno, rappresentato dal verismo verghiano e dal naturalismo di Zola, vuole che la descrizione diventi la testimonianza dell'oggettività della narrazione: «la descrizione suggerisce la possibilità che ciò che dico abbia un valore oggettivo, nel senso che se dico che questa stanza è larga cinque metri voi potreste venire a vedere e decidere che ho ragione o torto»²⁴⁵. Si tratta per Celati di un tipo di osservazione «estraniata», dove tutto diventa commensurabile o oggettivo come nella scienza. Anche in questo contesto lo scrittore si “ritira dalla scena”, con la differenza però che in questo atto di distanziamento lo «scrittore» vorrebbe eliminare la traccia lasciata dal proprio corpo nello spazio, e con essa quella reciprocità di sguardo fra l'oggetto della descrizione e il soggetto che descrive. Un

²⁴⁰ Spunta M. “Gianni Celati e la fotografia come «pratico pensare per immagini». In dialogo con Ghirri e Gajani” in “Recherches”, 24, op.cit., p. 29

²⁴¹ Celati G. “La media oscurità dell'esperienza” in Fondo Celati, Reggio Emilia, 1990, s.p.

²⁴² Fachinelli E. *La mente estatica*, Adelphi, Milano, 2009 [1989], p.34

²⁴³ Celati G. “Collezione di spazi”, op.cit. p.252

²⁴⁴ Id. “Le posizioni narrative rispetto all'altro” in *Gianni Celati*, Riga, 40, op.cit., p.210

²⁴⁵ *Ivi*, p.209

distacco “divino” che «elimina la nozione che al mondo esistano altri uomini diversi da noi, che vedono le cose in modo diverso da noi»²⁴⁶. Astraendo il proprio linguaggio dall’«oscurità» dell’esperienza incarnata l’altro a cui ci si rivolge assume allora una posizione di sudditanza: le descrizioni «di supposti dati di fatto», introduce un rapporto impari in cui da una parte c’è un narratore «distaccato e occulto» e dall’altra invece un lettore sempre più debole e passivo²⁴⁷. L’altro con cui confondersi viene sostituito da un «grande *Autre*», un giudice, ora potente ora impotente, che «incombe sui nostri atti» in virtù del suo peso «simbolico»²⁴⁸. In un contesto in cui manca il rapporto fra umani si diventa allora dei «paralitici dell’immaginazione», e, proprio in questo impoverimento della capacità di immaginare, si coglie per Celati la più grande sconfitta del romanzo «industriale» e «moderno» a cui per tutta la vita ha cercato di trovare un’alternativa.

Celati individua allora una diversa tradizione, attraverso una rilettura dell’elemento “fantastico” nella letteratura di fantasia. Nei romanzi di Verne, ad esempio, sembra che venga sollecitata una risposta diversa da parte del lettore, per cui questo si trova in un rapporto di «connivenza immaginativa» con il soggetto scrivente:

Faccio l’esempio di un libro di Jules Verne che sto leggendo...ebbene qui, trattandosi d’un libro d’avventura e d’immaginazione tutto cambia, e quando troviamo il protagonista delle Isole Kerguelen che vuole imbarcarsi su una nave e cerca di capire cosa passa per la testa del capitano Len Guy, ciò che viene sollecitata è proprio la nostra connivenza immaginativa, la nostra comprensione che gli altri sono essere imperscrutabili.²⁴⁹

L’immaginazione, su questo punto avremo occasione di tornare, è «come un filo che collega gli uomini»²⁵⁰ e nel suo operare non si coglie qualcosa di soggettivo, ma piuttosto «quella vasta memoria collettiva che ci collega al passato e anche a ciò che è lontano da noi, fino ai limiti dell’umano»²⁵¹. Se il radioamatore italiano riesce a orientarsi nell’isola nell’Atlantico non è tanto perché Archie ricostruisce uno spazio neutralizzato e perfettamente misurabile, ma perché è riuscito a mettere in movimento l’immaginazione del radioamatore di Gallarate per cui si crea fra di loro un’«intesa immaginativa». La descrizione, secondo Celati, si fonda sull’assunto di base secondo cui il descrivente afferma «“Se tu fossi stato là in quel momento, avresti visto quello che ho visto io”»²⁵². Così facendo però, lo abbiamo già visto, viene suggerita la possibilità che quanto affermato abbia un valore oggettivo e verificabile. Al contrario invece un’enunciazione emotiva e una descrizione che nasce da una risonanza affettiva con lo spazio resta di per sé «un fatto

²⁴⁶ *Ivi*, p.210

²⁴⁷ *Ivi*, p.212

²⁴⁸ *ibidem*

²⁴⁹ *Ivi*, p.210

²⁵⁰ Celati G. “Sulla fantasia” in *Conversazioni del vento volatore*, op.cit., p.71

²⁵¹ *ibidem*

²⁵² Id. “Le posizioni narrative rispetto all’altro”, op.cit., p.209

indimostrabile» che viene pronunciato nella speranza che l'altro possa legarsi ad esso attraverso una forma di «simpatia immaginativa»²⁵³. Nella comunicazione fra i due radioamatori allora la geografia dell'isola è descritta non secondo una mappa o una carta ma attraverso «cose sognate e residui immaginari»²⁵⁴. È grazie all'immaginazione che viene a formarsi quell'accordo con la «mobilità infinita negli altri» che nasce dalla capacità di «assumere l'altro dentro di sé» in un continuo gioco di reciprocità:

dal momento che in cui io porto l'altro dentro di me come una mobilità affettiva infinita, io rinuncio alle definizioni fisse, io rinuncio alla parola definitiva, smetto di negare la *contingenza* (corsivo mio) dei momenti mutevoli e senza garanzia, e mi affido precisamente allo scorrere incomprensibile della vita così com'è.²⁵⁵

«Contingenza» è un'altra delle parole chiave attraverso cui comprendere il senso del pensare-immaginare. In un saggio che Celati scrive su Antonio Delfini, uno degli scrittori che compare nella racconta *Studi d'affezione per amici e altri*, la «contingenza» viene eletta a tratto caratteristico della scrittura delfiniana. Dei *Diari* Celati coglie appunto l'aspetto «contingenziale» nella scrittura, il suo sorgere da momenti e apparizioni banali, senza tentare di costringere il proprio smarrimento quotidiano in un «bello stile» per mascherare la sua «stupidità»²⁵⁶. Una scrittura in «sottotono», che sta in piedi su frasi esili e periodi paratattici in cui – come nel caso di Ghirri, di Wenders e di tanti altri scrittori e cineasti che appassionano Celati – è possibile leggere «un abbassamento nella tensione delle parole» e soprattutto «un'insolita mancanza di aggressività letteraria»²⁵⁷. Come osservato dalla West quanto Celati ammira di Delfini è una tendenza a «lasciarsi andare al piacere di una contingenza momentanea» in cui le parole si inseguono l'un l'altra senza che vi sia l'intervento dell'autore-censore, quel giudice che interviene per ripulire il testo dall'errore²⁵⁸. Una scrittura «non-intenzionale» e «orientata verso forme inerziali» che altrove, in un saggio intitolato «Narrare come attività pratica», viene paragonata alla ricerca dell'acqua dei raddomanti:

A me sembra che il narratore abbia qualcosa del raddomante che segue le vibrazioni del suo bacchetto per scoprire dov'è l'acqua, e la scoperta dell'acqua dipende dal variare istantaneo di tutto il sensibile, dal riorientarsi momento per momento di tutta la sua sensibilità.²⁵⁹

La contingenza della scrittura delfiniana sta allora la capacità di narrare seguendo «l'infinita cangiabilità» del mondo in cui «tutto cambia intorno a me, davanti a me, dentro di me, momento per momento»²⁶⁰. In questo movimento estatico la scrittura diviene allora un «gioco di

²⁵³ *Ivi*, p.213

²⁵⁴ Id. «Sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri» in *Conversazioni del vento volatore*, op.cit., p.65

²⁵⁵ Id. «Le posizioni narrative rispetto all'altro», op.cit., p.218

²⁵⁶ *ibidem*

²⁵⁷ Celati G. «Antonio Delfini ad alta voce» in *Studi di affezione per amici e non*, op.cit., p. 213

²⁵⁸ West R. *The Craft of Everyday Storytelling*, op.cit., p.58

²⁵⁹ Celati, G. «Il narrare come attività pratica» in *Conversazioni del vento volatore*, op.cit., p.33

²⁶⁰ *Ibidem*

fantasticazioni» in cui c'è un continuo «moto immaginativo» verso il «possibile»²⁶¹. Allo stesso tempo però questo tipo di scrittura postula la presenza di un altro con cui confonderci, quelli che Merleau-Ponty chiama «i corpi associati»²⁶². Delfini riesce in questo movimento perché, in questo decentramento rispetto alla lingua paterna²⁶³, si libera dal peso del “dover scrivere”. Ritroviamo parte di queste considerazioni in un manoscritto del 1988:

Perché cancelliamo e cambiamo tanto in ciò che scriviamo? Bisognerebbe pensare a quando si parla: anche lì spesso cancelliamo, rimediamo a quelli che consideriamo errori. Ma in misura molto minore, e poi in rapporto alle persone con cui parliamo. Con certe persone non sentiamo mai il bisogno di correggere ciò che abbiamo detto. Perché? Perché con certuni sì e con altri no? Più l'altro che mi sta davanti è l'Altro, alterità con cui non posso confondermi, e che non mi permette di ignorare me stesso, più sono portato a correggere le mie parole. Così evidentemente accade anche nella scrittura. I bei manoscritti puliti, senza cancellature, d'altri tempi, devono per forza nascere dal fatto che la scrittura non sente addosso il peso dell'Altro, l'altro con cui non posso confondermi, e di cui non saprò mai i pensieri.²⁶⁴

La possibilità di una scrittura non-intenzionale, quindi contingente, dipende allora da una disposizione etica, dalla ricerca di un posizionamento rispetto all'altro in cui sia possibile una confluenza fra il proprio corpo e quello degli altri. Delfini non elimina il “censurabile”, quello che dovrebbe essere tale in virtù di un dovere perché non è assillato dal fantasma dell'«Altro», e quindi da quel gioco secondo cui esiste un errore, un fallimento. Dietro l'opera di Delfini²⁶⁵ è allora possibile scorgere l'ombra di un'altra delle figure d'affezione che sono diventate oggetto della riflessione di Celati sulla scrittura: Bartleby.

La figura di Bartleby e la sua influenza sull'opera di Celati è stata densamente analizzata da Rebecca West in *The Craft of Everyday Storytelling*. La West ha notato come l'idea di contingenza così come sviluppata da Celati sia strettamente correlata a quanto Giorgio Agamben scrive a proposito dello scrivano del racconto di Herman Melville. Nel suo saggio intitolato *Bartleby o della contingenza*, così come in *La comunità che viene*, Agamben (sulla scia dell'interpretazione deleuziana) considera

²⁶¹ *ibidem*

²⁶² «È necessario che il pensiero scientifico – pensiero di sorvolo, pensiero dell'oggetto in generale – si ricollocherebbe in un “c'è” preliminare, nel luogo, sul terreno del mondo sensibile e del mondo lavorato così come sono nella nostra vita, per il nostro corpo, non quel corpo possibile che è lecito definire una macchina dell'informazione, ma questo corpo effettuale che chiamo mio, la sentinella che vigila silenziosa sotto le mie parole e sotto le mie azioni. Bisogna che insieme al mio corpo si risvegliano i corpi associati, gli “altri, che non sono semplicemente miei congeneri... ma che mi abitano, che io abito, insieme ai quali abito un solo Essere effettuale presente...», Merleau-Ponty, M. *L'occhio e lo spirito*, Sellerio, Milano, p.15

²⁶³ Celati collega questo diverso rapporto con il linguaggio con una lingua «materna»: «insomma la capacità narrativa non appartiene in partenza a una categoria specializzata, com'è quella dei romanzieri o dei cosiddetti scrittori, ma è una capacità che tutti gli uomini acquistano tra i due e i quattro anni mentre imparano una lingua materna, sviluppandola poi diversamente, ma sempre in un accordo immaginativo con gli altri» (Celati G. “Le posizioni narrative rispetto all'altro”, op.cit., p.213)

²⁶⁴ Celati G., Fondo Celati, 99/10, 1989, s.p.

²⁶⁵ Avremo modo di approfondire e ampliare il legame fra contingenza e potenza, anche in relazione a Delfini, nel paragrafo dedicato all'influenza del pensiero averroista nella riflessione di Celati cfr. *infra*, pp.110-118

Bartleby come una sorta di figura messianica, il portatore di un nuovo messaggio che apre alla «comunità che viene». Celati, che come Agamben allude in più occasioni all'utopia di una comunità possibile, sembra accordarsi a questa lettura messianico-profetica dello scrivano di Melville: «a momenti ho l'impressione che Bartleby annunci una grande improvvisa deperibilità, qualcosa che sconvolgerà definitivamente le vecchie economie statiche, dire che era l'incertezza in ogni situazione familiare, o locale, o di gruppo, o di affiliazione»²⁶⁶. Nel rappresentare un individuo a metà fra l'essere e il non essere Bartleby, viene considerato da Agamben come un «esperimento *de contingentia absoluta*»²⁶⁷, colui che viene per «redimere ciò che non è stato»²⁶⁸, anticipando l'avvenire di una comunità fondata su delle individualità che rifiutano ogni categoria d'appartenenza e d'identità, preferendo piuttosto uno stato di sospensione e di pura potenzialità in cui si diviene il «qualsiasi» (*quodlibet*)²⁶⁹. Tralasciando per ora queste considerazioni che avrebbero bisogno di maggior attenzione e su cui torneremo nell'ultimo capitolo è importante notare come per Celati, come per Agamben, l'unicità di Bartleby sta soprattutto nel suo rapporto con il linguaggio; il “I would prefer not to” dello scrivano di Melville è, come nel caso di Delfini, una forma di abbandono al destino, quella che Celati definisce come «preferenza»: nel linguaggio di Bartleby Celati coglie allora lo stesso «andamento inerziale»²⁷⁰, quell'apertura alla contingenza delle apparenze, che abbiamo già notato a proposito di Delfini. Per Celati le figure di Delfini e Bartleby sembrano alludere una “scrittura che viene” che superi i confini attribuitigli dal pensiero moderno e che permetta di ritrovare una potenza del pensiero.

Ciò avviene, lo ripetiamo, proprio in virtù di quel «decentramento» che nasce da un modo di legarsi all'immagine e di accordarsi ad essa e dalla possibilità immaginativa che tale decentramento implica: «la possibilità di apparizione dell'immagine resta sempre una possibilità immaginaria»²⁷¹. L'esperienza della contingenza è allora essa stessa, come osservato da Celati nel suo manoscritto intitolato “Sulle immagini”, l'esperienza dell'immagine:

Su questa misteriosa contingenza non si saprebbe cosa dire, i discorsi non hanno presa, perché non avrebbero senso. Mi sembra che solo quando capita di vedere questa contingenza, avviene che noi vediamo l'immagine nel suo *silenzio*. Che vuol dire poi la cosa o la persona che appare nella sua *distanza*, nella sua contingenza. Le immagini che ci vengono in mente, nel silenzio della coscienza, non hanno niente di più specifico della distanza in cui si colloca la persona o la cosa che vediamo. La vediamo là, nella sua *contingenza*.

²⁶⁶ Id. “Introduzione a *Bartleby lo scrivano*”, op.cit., p.XXV

²⁶⁷ Agamben G. “Bartleby o della contingenza” in *Bartleby: la formula della creazione*, Deleuze G. e Agamben G., Quodlibet, Macerata, 1993, p.77

²⁶⁸ *Ivi*, p.83

²⁶⁹ West R. *The Craft of Everyday Storytelling*, op.cit. p.

²⁷⁰ Celati G. “Introduzione a *Bartleby lo scrivano*” in *Bartleby lo scrivano*, Melville H. Feltrinelli, Milano, 1991, p.XXIII

²⁷¹ Id. “Sulle immagini” in Fondo Celati, Reggio Emilia, 11/114, 1990-1991, s.p.

È come una particolare curvatura dello spazio che avvolge una presenza. La avvolge e ce la mostra come maniera d'essere, cioè come maniera di apparire. Questa è la sua contingente distanza, la sua immagine.²⁷²

Siamo qui di fronte a una citazione estremamente densa, che traccia e informa tutto lo sviluppo della trattazione da questo momento in avanti. Per chiarire fin da subito l'articolazione del pensiero sull'immagine di Celati è possibile cioè individuare in questo passo tre nuclei concettuali fondamentali attorno ai quali si costruisce la teoria del sentire-pensare-immaginare: il silenzio, la distanza e la contingenza. Nel capitolo che segue, dopo aver tentato di chiarire cosa si intenda con contingenza (argomento su cui ritorneremo però nella parte finale dello studio), cercheremo allora di definire il ruolo dell'immagine in relazione al problema fondamentale della distanza introdotto dal riferimento a questo testo inedito dell'autore.

²⁷² *Ibidem*

CAP 2. IL SENTIRE-PENSARE-IMMAGINARE: OPACITÀ, DISTANZA E SILENZIO

Abbiamo già avuto occasione di sottolineare come l'idea di una distanza nella visione sia fondamentale nella teoria della percezione sviluppata da Celati. Si è così delineata una doppiezza interpretativa a tal proposito: se da un lato la distanza pare alludere a quel modello percettivo, che seguendo quanto postulato da Martin Jay, abbiamo collegato a un regime scopico razionalistico-rinascimentale, dall'altro si è potuto rilevare come la distanza sembra più volte comparire in un'accezione positiva, in qualità di concetto profondamente implicato nel «sentire-pensare-immaginare». Nel corso della trattazione la distanza è stata inoltre ricollegata al pensiero di Michel Foucault, in particolare nell'accezione che questa assume nella rilettura della prefazione delle *Parole e cose* di Hayward e Gosset, mostrando come essa sia riconducibile a una riflessione etica e allo stesso tempo estetica intorno al problema della percezione. Per tentare di comprendere più chiaramente a cosa alluda Celati quando fa riferimento alla distanza ci avvarremo quindi, nel corso di questo capitolo, del pensiero di due figure in particolare: Walter Benjamin e Aby Warburg. Il riferimento al primo è più vicino a un'interpretazione filologicamente corretta, dal momento che sia direttamente che indirettamente Benjamin compare più volte nei testi di Celati. Per quanto riguarda Warburg invece non pare che si possa sostenere un'influenza diretta delle sue idee sull'immagine e sull'arte nel discorso celatiano, dal momento che – per quanto indicativo – nessun suo lavoro compare fra i testi appartenuti a Celati che sono conservati presso la Biblioteca Panizzi²⁷³. L'inclusione dello storico dell'arte tedesco pare però giustificata da un'affinità di pensiero che permette ancora una volta di leggere il discorso celatiano sulle immagini in relazione a un più ampio discorso sull'immagine in seno ai *Visual Studies*, campo di studi di cui Warburg è considerato uno dei fondatori²⁷⁴. Il riferimento al concetto warburghiano di *Denkraum* (“spazio di pensiero”), permetterà inoltre di avanzare due ipotesi interpretative fondamentali: da una parte il legame fra il sentire-pensare-immaginare e ciò che Warburg chiama *sophrosyne*, che ricollegheremo all'influenza del pensiero debole nell'opera di Celati già individuata da West²⁷⁵; dall'altra invece, argomento che occuperà l'ultimo capitolo, il sentire-pensare-immaginare e l'estasi. Prima però, legandosi a un'intuizione già proposta da Maria Teresa De Palma²⁷⁶, vorrei cercare di leggere gli accordi fra la teoria della percezione sviluppata da Celati e quanto proposto dall'atmosferologia.

²⁷³ URL: http://panizzi.comune.re.it/allegati/Celati/Celati_per_autore.pdf (30/08/2021)

²⁷⁴ Cometa M. *Cultura visuale. Una genealogia*, Raffello Cortina Editore, Milano, 2020

²⁷⁵ Cfr. West R. *The Craft of Everyday Storytelling*, op.cit., pp.70-72

²⁷⁶ De Palma M. T. “Dalla pop art alla pittura antica Visioni, limiti e discontinuo negli scritti sull'arte di Celati” in *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, op.cit., pp.29

2.2 Opacità: la nebbia e l'atmosfera

Il problema della distanza nel pensiero di Celati è argomento di un recente saggio di Matteo Martelli, poi confluito in un più ampio studio sull'immagine nell'opera di Celati²⁷⁷, in cui messo in relazione alla teoria della percezione di Merleau-Ponty. «Il sentimento della distanza», dice Martelli, è considerato dallo scrittore ferrarese come «una cerniera sensibile dell'esterno», come il nostro modo di “accoglierlo”, «di esserne toccati e di rispondervi»²⁷⁸. Il riferimento fondamentale da cui partire per comprendere tale concetto per Martelli è il lavoro e il pensiero di Alberto Giacometti. Nel suo saggio “Giacometti, la percezione e il dentro dello spazio”, attraverso le parole dello scultore svizzero, Celati tenta di spiegare «come le cose si presentano nello spazio della nostra percezione»:

Quando sono in un caffè guardo le persone passare sul marciapiede e le vedo molto piccole, come se fossero tutte delle figurine, cosa che trovo fantastica. Ma non c'è modo di immaginare quale sia la loro grandezza naturale. Le persone non diventano altro che *apparenze*, a quella distanza. Se la stessa persona si avvicina, diventa un'altra. Ma se si avvicina troppo, diciamo a due metri, in fondo non la vedo più... se guardo una donna sul marciapiede, la vedo piccola ed è la meraviglia del piccolo personaggio che cammina nello spazio, e allora, vedendola più piccola, il mio campo visivo è subito più vasto. Vedo uno spazio enorme sopra e tutt'intorno uno spazio che è quasi illimitato... Io sono meravigliato ogni volta che vedo, perché non posso più credere alla realtà, perché non posso più credere alla realtà... la realtà materiale assoluta. Tutto non è che apparenza no? E se la persona si avvicina, io smetto di guardarla e lei quasi smette anche di esistere. Oppure diventa un fatto affettivo, ho voglia di toccarla, mi spiego? La visione non ha più interesse.
279

Così come il protagonista di “Dagli aeroporti”, anche Giacometti è colto da un senso di meraviglia di fronte al mutare della visione di quello spazio «che diciamo reale», per cui sembrano crollare tutte «le rappresentazioni ufficiali del mondo» in favore di quello che Celati chiama «inconscio quotidiano»²⁸⁰. La «distanza» è ciò che permette di cogliere le «apparenze», dal momento che queste si presentano alla nostra percezione come «*apparition incertaine*»²⁸¹, immagini sospese fra «l'essere e il non essere», il «visibile e l'invisibile»²⁸². Nel momento in cui l'immagine si avvicina, dice Giacometti, «in fondo non la vedo più», non è più un'apparizione incerta ma piuttosto un'immagine “familiare”, come quelle che aggrediscono lo scienziato di “Dagli Aeroporti”. La prossimità delle immagini rende il mondo “insensibile”, non permette la visione, questo lo abbiamo già potuto

²⁷⁷ Martelli, M. *L'impensé du regard. Trois études sur Gianni Celati et les arts visuels*, Macerata, Quodlibet, 2020

²⁷⁸ Id. “Celati, lo spazio d'assenza e il negativo del visibile” in *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, a cura di M. Martelli e M. Spunta, Recherches, 24/2020, p. 33

²⁷⁹ Giacometti, A. in Celati, G. “Giacometti, la percezione e il dentro dello spazio”, *Gianni Celati*, Riga, 40, Macerata, Quodlibet, pp.299-301

²⁸⁰ Celati G. “Collezione di spazi”, op.cit., p.360

²⁸¹ Giacometti A. in Martelli M. ““Celati, lo spazio d'assenza e il negativo del visibile”, op.cit., p. 33.

²⁸² *ibidem*

osservare, emerge però a questo punto un'altra caratteristica fondamentale delle immagini da mettere in relazione alla distanza: l'opacità.

A tal proposito, ritornando brevemente a “Dagli aeroporti”, possiamo osservare come in alcune delle immagini evocate dal narratore si possa individuare una resa ecfrastica di alcune fotografie di Ghirri, in particolar modo quando si parla di «alberi in distanza attraverso la nebbia²⁸³», che riporta direttamente a una delle fotografie citate in “Soglia per Luigi Ghirri” (tav. 5). Questa foto, che rappresenta «due alberi piantati nella nebbia», viene indicata da Celati come: «la soglia di tutto il lavoro di Ghirri», in cui, in qualità di *summa* della sua fotografia, è possibile cogliere la ricerca di una misura in cui «c'è ordine anche se c'è nebbia»²⁸⁴. La presenza di nebbia, di un velo che ricopre e rende incerto quanto viene fotografato, è a ben vedere una costante nell'opera di Ghirri²⁸⁵. Anche in assenza di una condizione meteorologica che evidenzia questa incertezza nella visione l'effetto viene realizzato attraverso la messa a fuoco. L'uso costante e appena percettibile del fuori fuoco nella fotografia ghirriana ha il compito di «comprendere le apparenze diffuse nel paesaggio»²⁸⁶ che una visione chiara e nitida non permetterebbe di percepire. In “Commenti su un teatro naturale delle immagini” Celati parla – a proposito del lavoro di alcuni fotografi americani contemporanei a Ghirri – di «una specie di utopia del vedere tutto chiaro»²⁸⁷, caratterizzata dal tentativo di utilizzare l'apparato fotografico accentuando al massimo la nitidezza e la definizione dell'immagine. Questa volontà di catturare ogni piccolo particolare, portando la macchina fotografica al suo limite meccanico, è riconducibile a ciò che altrove viene definito come «puro vedere retinico»²⁸⁸. La visione “retinica” implica un rapporto disinteressato e anaffettivo, a cui segue un processo meccanico che “cattura” la realtà nel tentativo di delimitare lo spazio secondo una pretesa di oggettività: non un «qui qualcuno sta vedendo qualcosa» ma piuttosto un «qui si vede questo»²⁸⁹. Ricordiamo come questa distinzione sia alla base dell'alternativa etico-estetica che viene delineata in “Collezione di spazi”. Il «qui si vede questo» è correlato allo spazio inteso secondo un modello «trigonometrico cartesiano», in cui non esiste l'incertezza della percezione perché si presuppone l'esistenza di un soggetto vedente semi-divino.

Vorrei ora ritornare brevemente su un aspetto tralasciato nell'analisi di “Oggetti soffici”. C'è un punto particolare del saggio in cui Celati opera una distinzione fra «utopie calde» e «utopie

²⁸³ Celati G. “Dagli aeroporti”, op.cit., p.70

²⁸⁴ Id. “Commenti su un teatro naturale delle immagini”, op.cit., p.381

²⁸⁵ Si veda a tal proposito un recente articolo di Belpoliti: Belpoliti M. “Nella nebbia e nel sonno: Celati e Ghirri”, Doppiozero, URL: <https://www.doppiozero.com/materiali/nella-nebbia-e-nel-sonno-celati-e-ghirri> (23/08/2021)

²⁸⁶ Celati G. “Commenti su un teatro naturale delle immagini”, op.cit., p.359

²⁸⁷ *ibidem*

²⁸⁸ Id. Celati G. “Intervista inedita di Matteo Bellizzi a Gianni Celati”, op.cit., s.p.

²⁸⁹

fredde»²⁹⁰. Fra le prime vanno annoverate quelle utopie, siano esse artistiche o politiche, «delle cose straordinarie» secondo cui distinguere e separare la realtà secondo «un ordine del programma» per cui esiste una nitida ripartizione fra bene e male; a questa viene contrapposta l'idea di «utopie fredde che servono per sopravvivere, perché ti coinvolgono a piacere e a caso»²⁹¹, quanto a questo punto viene definito come l'utopia dell'«assoluto quotidiano» e che poi – a posteriori dell'incontro con la fotografia – diventerà il «disponibile quotidiano»²⁹². Questa “meteorologia” dell'utopia, da cui come abbiamo visto dipendono due immagini diverse, ricalca la celebre distinzione di Marshall McLuhan fra «media caldi» e «media freddi». Secondo lo studioso americano sarebbe possibile distinguere i media secondo un principio di base per cui è «caldo il medium che estende un unico senso fino a un'«alta definizione»: fino allo stadio, cioè, in cui si è abbondantemente colmi di dati»; ed è «freddo» invece il medium a bassa definizione, caratterizzato da una scarsità di informazioni. A queste due possibilità del medium è legato una diversa fruizione, se i media caldi non «lasciano spazio che il pubblico debba colmare o completare», al contrario i media freddi implicano una partecipazione attiva da parte del proprio pubblico²⁹³. Seguendo la proposta avanzata da Andrea Pinotti e Antonio Somaini per cui sarebbe possibile riportare l'idea McLuhaniana di una «meteorologia dei media», si potrebbe allo stesso modo riportare, seguendo questa interpretazione di “Condizioni di luce sulla via Emilia”, la distinzione celatiana fra visione opaca e visione trasparente a una “meteorologia delle immagini”, secondo cui analizzare l'immagine a partire dalla propria condizione atmosferica e conseguentemente al loro grado di definizione e del rapporto che istituiscono con il proprio osservatore²⁹⁴.

Tornano in mente alcune delle considerazioni che Celati fa sulla camera oscura del castello di Fontanellato in “Commento su un teatro naturale delle immagini”, riflessioni che tra l'altro ci portano a considerare nuovamente il rapporto che sussiste fra apparato, corpo e visione così come individuato nella sequenza del «paradiso delle lampadine» nel *Lunario del paradiso*²⁹⁵. Si noti tra l'altro come proprio la camera oscura sia l'apparato attraverso cui Cartesio, nella *Diottrica*, spiega la propria teoria della percezione (tav.11). Celati, ancora una volta in dialogo con Ghirri, sostiene allora quanto segue:

Parliamo del castello di Fontanellato...Ghirri dice che è come entrare in una macchina fotografica. Nel muro c'è un foro, attraverso cui la luce proietta sul muro l'immagine della piazza ribaltata. Non c'è niente di nuovo nella fotografia, se non questa inversione delle linee prospettiche per il passaggio di luce attraverso un foro molto stretto. Ghirri dice però che chi guarda si trova subito a spiare il mondo, guardarlo di nascosto

²⁹⁰ Celati G. “Oggetti soffici”, op.cit., p.330

²⁹¹ *Ivi*, p.331

²⁹² Su questo passaggio si veda: Palmieri N. “Il gesto, gli oggetti, le immagini”, op.cit., pp.431-432

²⁹³ Pinotti, A. e Somaini, A. *Cultura Visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, p.215

²⁹⁴ *Ibidem*

²⁹⁵ Vedi: *infra*, p.34

come un mondo alla rovescia, che sembra un doppio di quello che si vede. Il foro minuscolo impone una visione monoculare, che è più precisa, ma al tempo stesso senza la profondità dello spazio vissuto. La più alta definizione dell'immagine deriva dal restringimento della soglia attraverso cui si guarda. Il che non ha nulla a che fare con il comune guardare, ma piuttosto con lo spiare. Così mi sembra di capire cos'è un punto di vista anche in letteratura in filosofia. Chi guarda da un punto di vista più preciso perché più ridotto si trova a spiare il mondo come se fosse una cosa estranea.²⁹⁶

Intesa secondo questa prospettiva la fotografia, come sostenuto da McLuhan, sarebbe da annoverare fra i media caldi poiché ricca di informazioni, in virtù della propria nitidezza, e per questo motivo poco partecipativa, rimandando a una spettatore-*voyeur* che spia il mondo come «una cosa estranea». Una simile connotazione della trasparenza è rintracciabile in *Avventure in Africa*. Più volte nei suoi taccuini Celati appunta il fastidio provocato dal sentirsi «spettatori civilizzati al riparo dietro un vetro»²⁹⁷ e ancora una volta a questa trasparenza oppone la confusione della «nuvola di polvere» delle strade di Bamako in cui non vi è «niente di isolato» e non esistono «barriere che mettano al riparo dagli approcci»²⁹⁸. Osservando il mondo dietro il vetro si ha invece l'impressione di essere *voyeur*: «noi [spettatori civilizzati] siamo *voyeurs* che vorrebbero mettere a nudo il mondo e spiarlo dal buco della serratura»²⁹⁹. Il vetro separa dal mondo, rende spettatori non partecipi e astratti e interrompe la reciprocità nel vedere-essere visti. All'alta temperatura della fotografia come buco della serratura da cui spiare il mondo Celati oppone il «raffreddamento» della fotografia operata da Ghirri, che diviene in questo senso un modo di agire contro l'apparecchio fotografico e il modo in cui è programmato³⁰⁰: «Ghirri dice che di solito non vediamo quello che è diffuso ai lati dello sguardo, non spiamo le cose da un angolo ridotto. Siamo sempre dentro qualcosa che è come un abbraccio avvolgente, e dobbiamo usare la visione periferica»³⁰¹. L'alta definizione della fotografia, archeologicamente rintracciabile nella camera oscura del castello di Fontanellato, viene sovvertita – come abbiamo già visto – attraverso l'utilizzo del fuori fuoco, che “raffredda” e diminuisce la ricchezza di informazioni-nitidezza per cui l'apparato fotografico è programmato. La separazione prodotta dalla visione monoculare (quindi da un'immagine calda e da un corpo immobilizzato), viene rovesciata nell'«abbraccio avvolgente» generato da un'immagine che nella sua opacità si presenta come un invito al movimento, a un'apertura del sensibile da cogliere attraverso l'incertezza.

²⁹⁶ Celati G. “Commenti su un teatro naturale delle immagini”, op.cit., p.359

²⁹⁷ Celati G. *Avventure in Africa* in *Gianni Celati, romanzi cronache e racconti*, op.cit. 1111

²⁹⁸ *Ivi*, p.1112

²⁹⁹ *Ivi*, p.1127

³⁰⁰ Flusser, V. *Per una filosofia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, 2006, p.55

³⁰¹ Celati G. “Commenti su un teatro naturale delle immagini”, op.cit., pp.359-360

A questa si oppone una visione «atmosferica» che tiene conto della prospettiva limitata da cui si osservano le cose, «il qui qualcuno sta vedendo qualcosa» in vece del «qui si vede questo»³⁰². Nelle *Lezioni di fotografia* Ghirri ha scritto a tal proposito quanto segue:

chi fa fotografia lavora con un oggetto opaco, perché l'immagine si rivela e si forma al buio, ma utilizza strumenti trasparenti, come l'obiettivo, come la pellicola. Questo connubio tra il massimo della opacità e il massimo della trasparenza determina una particolare percezione della realtà. Allora l'esito finale che vogliamo raggiungere non è tanto quello di fare fotografie che denotano ancora una volta la trasparenza, ma eventualmente di togliere tutta la trasparenza che c'è tra noi e il mondo, sostanzialmente per tornare a rivederlo.³⁰³

Simile accezione dell'opacità, nei suoi intrecci con il problema della distanza così come introdotto dal riferimento alla riflessione di Giacometti, è uno dei temi portanti di una delle *Quattro novelle sull'apparenza*: “Condizioni di luce sulla via Emilia”. La novella segue le tracce del «dipintore d'insegne» Menini, un anziano artigiano, specializzato nella realizzazione di opere “minori” e paesaggista a tempo perso. Questi, come il protagonista di “Dagli aeroporti”, è un «viandante osservatore» che erra solitario per la via Emilia alla ricerca dell'«immobilità», un particolare stato delle cose in cui tutto appare sereno e pacifico. Questa ricerca del Menini è però frustrata dalla presenza di una nube che avvolge i luoghi delle sue passeggiate, una «condizione di luce» che viene così descritta dal narratore:

In certe giornate limpide, salendo sulla montagna e guardando verso la lunga strada, si vede una fascia bluastra o perlacea secondo le stagioni, sospesa sulle pianure quasi in permanenza. Quella è la nube entro cui si vive da queste parti, una nube dove ogni luminosità si disperde in miriadi di riflessi.³⁰⁴

In quella che Menini chiama «luce scoppiata in disfazione» si ha infatti l'impressione che tutto nello spazio diventi instabile, rendendo conseguentemente vacillante anche chi vive al suo interno:

tutti erano avvolti in movimenti di fluttuazione con gorgi e risucchi più intensi. E nella fluttuazione compressa in uno spazio stretto, il dipintore d'insegne cominciava a percepire un tremore nell'aria che rendeva ogni cosa instabile, vacillante attorno a lui e vacillante anche lui insieme agli altri.³⁰⁵

L'idea di un'oscillazione nella visione, corrispondente a uno stato di oscillazione del soggetto, compare ancora una volta nell'introduzione di *Bartleby lo scrivano*. Celati nota come nel racconto di Melville sia presente «una turbolenza atmosferica, che investe il divenire e gli dà colori particolari...come un vento che spazza tutto e altera il senso delle cose»³⁰⁶ e che influenza a sua volta il ritmo di una scrittura che «sbanda e si apre in tutte le direzioni, come in un lancinante vacillamento davanti alla distanza»³⁰⁷. Per Rebecca West, che rintraccia la comparsa del tema

³⁰² Id. “Collezione di spazi”, op.cit., p.363

³⁰³ Ghirri L. *Lezioni di fotografia*, Quodlibet, Macerata, 2010, p.144

³⁰⁴ Celati G. “Condizioni di luce sulla via Emilia” in *Gianni Celati, romanzi cronache e racconti*, op.cit., p.899

³⁰⁵ Id. “Condizioni di luce sulla via Emilia” in *Gianni Celati, romanzi cronache e racconti*, p.901

³⁰⁶ Id. “Introduzione a Bartleby lo scrivano”, op.cit., p.XIX

³⁰⁷ *Ivi*, p.XXI

dell'ondeggiamento e del vacillamento in più scritti celatiani, questa idea è da ricondurre alla particolare posizione che il soggetto della percezione assume rispetto al mondo: «un'esitazione fisica e mentale» che permette di orientarsi in un mondo incerto e a sua volta oscillante³⁰⁸. L'ondeggiamento viene inteso come l'uscita da sé, una forma d'estasi, che diventa per Celati quel modello percettivo attraverso il quale rendere nuovamente il mondo sensibile:

guardate, ecco com'è la vita qui. Dunque, quando voi sentite il tremore nell'aria dovete stare molto attenti. Qui noi viviamo come ubriachi e non si sa mai cosa può capitarvi.... uno guarda e pensa di aver visto qualcosa, ma il tremore dell'aria porta via subito il pensiero di quello che visto. Così c'è solo il pensiero di muoversi nella luce scoppiata, e bisogna muoversi e basta nell'affaccendamento di ogni giorno³⁰⁹.

In “Condizioni di luce sulla via Emilia” questa vibrazione sembra essere inestricabilmente legata alla vita, alla percezione di una «respirazione della terra» che si ha dall'interno dello spazio: «dentro questa nube noi siamo tutti legati uno all'altro dalla respirazione. Nessuno può respirare diversamente dagli altri e avere altri pensieri»³¹⁰. Gli unici momenti nella narrazione in cui le cose vengono presentate in uno stato di immobilità dipendono da una “verticalità” della visione; come in apertura al racconto – quando la nube viene descritta da un punto di vista semidivino: «è in certe giornate limpide, salendo sulla montagna e guardando verso la lunga strada, si vede una fascia bluastra o perlacea secondo le stagioni, sospesa sulle pianure quasi in permanenza»³¹¹. L'adozione di una “visione verticale” nel corso del racconto, come abbiamo avuto modo di osservare nel capitolo precedente³¹², è tra l'altro sempre contemporanea alla comparsa della morte. Così, all'inizio del racconto, Menini si rende conto di riuscire a vedere la nube solo nei pressi di un cimitero, di fronte al quale viene colto da un pensiero: «o si sta dietro al tremore o si guarda»³¹³; una visione possibile solo, seguendo quanto afferma Giacometti, «dentro il movimento e il mutamento continuo della vita, che non può essere immobilizzato»³¹⁴. Così, il secondo momento del racconto in cui Menini si trova al di là del tremore della nube, coincide con il momento della sua morte:

[...] il pittore di paesaggi Emanuele Menini è stato trovato morto nella neve³¹⁵, in un fosse a lato della strada, nei pressi di una cabina telefonica. Da quella stessa cabina telefonica Menini aveva poco prima chiamato il giovane industriale delle scale a chiocciola, per parlargli di qualcosa che aveva visto. Aveva detto

³⁰⁸ West R. *The Craft of Everyday Storytelling*, op.cit., p.54

³⁰⁹ Celati G. “Condizioni di luce sulla via Emilia”, op.cit., p.903

³¹⁰ *Ivi*, P.904

³¹¹ *Ivi*, p.899

³¹² *Infra*, pp.38-41

³¹³ *Ivi*, p.903

³¹⁴ Giacometti A. *Écrits. Articles, notes et entretiens*, Hermann Éditeur, Parigi, 2013, p.256-257

³¹⁵ Fra le possibili controfigure del Menini, fra le quali si è visto giustamente Ghirri, questa morte nella neve riporta a un'altra figura d'affezione centrale: Robert Walser, che, appunto, morì fra la neve durante una passeggiata natalizia.

d'aver visto una palazzina nelle campagne, lì vicino, e d'essere riuscito ad osservarla bene perché l'aria era molto limpida dopo la nevicata, e la neve lasciava spuntare bene in contorni delle cose.³¹⁶

Il risvolto dell'opacità è incarnato nel corso del racconto proprio dal «giovane industriale delle scale a chiocciola» che Menini chiama poco prima di morire. Questi, come il generale nazista Schumacher del *Lunario del paradiso*, coltiva il sogno di creare un paradiso artificiale, una «grande villa con parco annesso» in cui installare delle grandi turbine per la produzione venti con «l'obiettivo di spazzare l'aria rendendo le cose esterne sempre nitide e immobili, non più traballanti»³¹⁷. La “visione nitida” si carica così, come nel caso del *Lunario*, di una chiara accezione politica: è lo sguardo industriale, genealogicamente legato al regime scopico moderno-cartesiano, a implicare una sua misurabilità attraverso cui organizzare il mondo secondo l'adagio “un posto per ogni cosa ogni cosa al suo posto”. Questa distinzione metereologica sembra essere avvalorata da un passo di *Verso la foce*:

Al mattino presto in queste pianure la luce è tutta assorbita dai colori del suolo. C'è un vapore azzurrino che fa svanire le distanze, e oltre un certo raggio si capisce soltanto che le cose sono là, disperse nello spazio. È col sole alto e la luce netta che cominciano a vedersi grandi separazioni, i tagli di luce e ombra fanno apparire forme desolate su tutti i muri, pezzi d'asfalto, siepi o cartelli ai margini d'un movimento generale di traffici e vendite.³¹⁸

In *Cos'è un dispositivo?* Gilles Deleuze nota come l'idea di regime del visibile, desunta dalla lettera delle riflessioni di Foucault sul Panopticon, vada ampliata e rivista in relazione all'esistenza dei «regimi di luce»: «ogni dispositivo ha il suo regime di luce, la maniera in cui essa cade, si smorza e si diffonde, distribuendo il visibile e l'invisibile, facendo nascere o scomparire l'oggetto che non esiste senza di essa»³¹⁹. Intesa in questo senso la meteorologia dell'immagine che sembra delinearsi in alcuni interventi di Celati allude essa stessa a un dispositivo, un'«atmosfera» in cui si profila la possibilità di pensare-immaginare il mondo diversamente dal modello cartesiano³²⁰. Le «grandi separazioni», che producono la «coscienza infelice» di cui si è parlato a proposito dello sguardo archeologico, sono generate allora da un regime di luce nitida, in cui tutte le forme appaiono desolate perché immobilizzate nella loro alta definizione.

È solo all'interno della nube (tav.13) che è possibile cogliere le apparenze, ed è in questa atmosfera che sembra ritrovarsi la possibilità di scrivere: «io vorrei seguire ogni momento prendendo appunti, annotare tutto quello che posso, ma il ritmo vale più dei concetti per

³¹⁶ Celati G. “Condizioni di luce sulla via Emilia”, op.cit., p.917

³¹⁷ *Ivi*, p.918

³¹⁸ Id. *Verso la foce*, Feltrinelli, Milano, 1989, p.78

³¹⁹ Deleuze G. *Cos'è un dispositivo*, Cronopio, Napoli, 2010 (1988), p.13-14

³²⁰ A proposito di atmosfera e ambiente mediale si veda, anche per gli ulteriori riferimenti a cui il testo rimanda: Pinotti A. e Somaini A. *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, op.cit., pp.164-192

acchiappare il mondo»³²¹. A delinarsi, a partire da questa insistenza sulla nebbia e sull'opacità della visione, è un'idea di atmosfera mediale da cui dipende una certa qualità nell'immagine, così come un rapporto affettivo con essa e conseguentemente con il mondo. Sono questi temi e pensieri che trovano un corrispettivo nel discorso contemporaneo sul concetto di atmosfera, introdotto in Italia dalla riflessione di Tonino Griffero.

Il concetto di atmosfera, senza dilungarci eccessivamente nella ricostruzione della sua complessità teorica, è da intendere per il filosofo italiano secondo i presupposti un'estetica-percezione che sia innanzitutto emozionale, legata – attraverso il collegamento alla neo-fenomenologia tedesca – al rapporto affettivo-vissuto che un corpo ha con lo spazio (e allo stesso tempo il sentimento affettivo che è proprio a un certo spazio)³²². Un'atmosfera è in questo senso quel qualcosa che viene prima del senso comune, che avvolge gli oggetti, come fosse un «sentimento» che si presenta e pervade un certo spazio³²³. Essa viene dunque prima di ogni distinzione fra soggetto e oggetto, e si trova a metà fra questi due poli, in qualità di “semi-cosa” o “quasi-oggetto”³²⁴. Le atmosfere non sono però neutre, e su questo punto Griffero recupera e reinterpreta il concetto di *affordance* così come inteso da William Gibson, ma invitano a un certo modo di sentire, a una certa emozione³²⁵. Per riprendere l'esempio riportato dal filosofo, ritrovandosi in un bosco, al buio, molto difficilmente si proveranno sensazioni gioiose³²⁶, ciò però – questo il punto centrale dell'atmosferologia – non è legato a un sentimento generatosi all'interno del percipiente, ma è piuttosto un sentimento dello spazio, dell'atmosfera. Riportando ora tali pensieri a quelli di Celati si può cogliere allora un accordo, e forse un'amplificazione, dell'idea per cui il pensiero non è qualcosa che viene dall'interno della coscienza ma piuttosto dall'esterno, o più precisamente da qualcosa sta a metà, che è intermedio, come un intervallo, fra il corpo vissuto e lo spazio vissuto. Che nella teoria della percezione celatiana si parli di uno spazio vissuto lo si può facilmente intuire dal percorso, intimamente fenomenologico, che viene sviluppato in “Collezione di spazi” (Celati fa riferimento a uno studio di Pierre Kaufmann intitolato *L'expérience emotionnelle de l'espace* da cui trae citazioni che non sono troppo distanti dalla ricerca di Griffero). Per lo scrittore emiliano lo spazio non è definito dalla propria calcolabilità geometrica ma dalla propria «intensità affettiva»³²⁷, per cui, non diversamente da quanto affermato dallo stesso Griffero, non esiste uno

³²¹ *Ivi*, p.1126

³²² Cfr. Griffero T. *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, op.cit., pp.17-20

³²³ Cfr. Id. “Sentimenti nello spazio predimensionale. Riflessioni atmosferologiche”, B@bel, 2020, URL: <https://romatrepress.uniroma3.it/wp-content/uploads/2020/01/Sentimenti-dello-spazio-predimensionale.-Riflessioni-atmosferologiche.pdf> (8/11/21)

³²⁴ Id. *Atmosferologia*, op.cit., p.57 e p.110

³²⁵ *Ibidem*

³²⁶ *Ivi*, p.58

³²⁷ Celati G. “Collezione di spazi”, op.cit., p.250

spazio neutro, perfettamente definito nelle sue dimensioni, ma sempre e comunque uno spazio caricato affettivamente.

Per quale motivo, dunque, la nebbia sembra ricoprire nelle descrizioni di Celati di questa precisa valenza atmosferologica? Attraverso il riferimento agli studi di Griffero si vuole in un certo senso affermare che la “nebbia” è l’equivalente di ciò che è stato definito nei termini di atmosfera. La nebbia, certo anche parzialmente nel suo valore metaforico, viene quindi a costituire una “quasi-cosa”, un’atmosfera appunto, in cui la percezione non viene più a distinguersi secondo una polarità oggetto-soggetto ma piuttosto nel suo continuo riferimento a un elemento intermedio, a di là dell’opposizione proettiva e “egocentrica” proposta dalla teoria estetica cartesiana. Il legame indissolubile fra la visione e la nebbia, fra opacità e sensibilità, trova cioè nella condizione atmosferica della nebbia il suo ambiente d’elezione. Per continuare dunque seguendo il riferimento alla letteratura celatiana è possibile ritrovare la nebbia in un altro racconto, intitolato appunto “Nella nebbia e nel sonno”, parte di *Cinema naturale*. Ci sono più episodi in “Nella nebbia e nel sonno” in cui Alida – la protagonista del racconto – osserva il mondo con secondo una visione atmosferica:

Deve essersi addormentata, seduta contro un muro. Cioè io immagino che sia andata così, anche perché dopo lei dice che ha cominciato a vedere della polvere nell'aria, e ha visto che dappertutto sulle vecchie case c'era polvere. C'era tanta polvere per terra, c'era tanta polvere nel giardinetto davanti alla chiesa virgola e c'era polvere anche sui suoi vestiti... Bastava poco, perché in quella metropoli non c'era mai molto vento, e l'aria stagnava senza via di uscita, e la polvere si accumulava in fretta dappertutto. Il disfacimento era già cominciato da un pezzo, secondo lei, e presto tutto sarebbe stato sepolto dalla polvere, dalla polvere chi sta ferma e mossa dal vento, una senza più tutte quelle vibrazioni in giro da sopportare.³²⁸

Il «disfacimento» a cui fa riferimento il Alida è lo stesso osservato dal Menini a spasso per la via Emilia «scoppiata in disfazione» e a sua volta riporta indirettamente all’idea di «deperibilità» degli “Oggetti soffici”. Tutto appare confuso e sospeso come in un sogno, uno stato catatonico in cui sono guidati da quella «divina inerzia» per cui «bisogna muoversi e basta»:

Alida aveva fatto il sogno di una metropoli tutta coperta di polvere bianca, che rendeva le case gli individui poco distinguibili, per cui ogni tanto qualcuno sbagliava porta, e dopo abitava un po' con una donna che non era sua moglie, o con un uomo che non era suo marito, poi sbagliava di nuovo porta e via di seguito, tutti sempre un po' addormentati sotto la coltre di polvere bianca. Le parole fuggono via nella nebbia e nel sonno, sfuggono ai giorni e agli anni, non si sa dove, ma è lì che poi ci si incontra, come dice un'altra canzone nei nastri.³²⁹

Si veda tra l’altro come il finale di “Nel sonno e nella nebbia” si accordi al passaggio che chiude la prima parte di *Verso la foce*:

³²⁸ Celati G. “Nella nebbia e nel sonno” in *Cinema naturale*, Feltrinelli, Milano, 2001, p.55-56

³²⁹ *Ivi*, p.95

Ho camminato per tre giorni per osservare qualcosa, ma già confuso quello che ho osservato incerto quello che pensavo, solo incertezza per quello che verrà... deperibilità svelta del cosiddetto mondo reale, non si distingue bene da un miraggio. Per forza l'intelligenza arriva sempre in ritardo: non lo capisce proprio tutto questo passare e perdersi nell'incerto, la dimenticanza che dovunque ci avvolge, ci porta.³³⁰

Quando, ritornando al commento alla riflessione di Giacometti sulla visione, Celati parla della scoperta di un «inconscio quotidiano»³³¹ – termine ultimo di quella riflessione che parte dall'«assoluto quotidiano» degli “oggetti soffici” – fa riferimento a un'esperienza del tutto sovrapponibile a quella appena citata. Uno «scarto» nella visione per cui la realtà «non si distingue bene dal miraggio» e tutto sembra colto da una «deperibilità» per cui si è come avvolti, abbracciati, da un movimento inerziale che coglie tutte le cose del mondo (quel «sentimento di fraternità infinita» che Celati individua in una lettera di Melville a Hawthorne³³²). Il mondo diviene sensibile solo nella sua deperibilità, intesa come il continuo movimento di comparsa e scomparsa delle immagini («la dimenticanza che tutto avvolge»). È secondo questa “partizione del visibile”³³³ che Celati mostra come le immagini divengano «un'assenza in una presenza», un certo modo di mettere in relazione il visibile e l'invisibile che genera la «vaghezza»³³⁴. Va inoltre chiarito che il riferimento al sogno e al sonno nel pensiero celatiano, più che indicare uno sprofondamento verso l'interiorità o l'inconscio, vengono proprio a definire l'esperienza spaziale che non coincide più con una polarità oggetto-soggetto, ma come pura medialità o atmosfericità della visione in cui, appunto, non si distingue più una differenza fra io e altro ma la loro confluenza. Si veda a tal proposito quanto Celati scrive in “Collezioni di spazi”:

Lo spazio, anche se ci avvolge continuamente, resta un fenomeno poco familiare: la sua esperienza è l'esperienza di qualcuno che non siamo più noi, appena quell'esperienza è finita; perché non siamo più in quel punto interno dello spazio che ha prodotto quella visione con quella trasformazione di tutto il campo percettivo.³³⁵

Possiamo comprendere questa riflessione seguendo ancora una volta il modello fenomenologico a cui Celati allude a proposito della scultura di Giacometti. Come indicato da Matteo Martelli, l'assenza e l'invisibilità dell'immagine non sono da intendersi come un «vuoto» ma piuttosto come «ritiro, distanza, allontanamento, spostamento di ciò che si mostra da una lontananza»³³⁶.

³³⁰ Celati, G. *Verso la face*, op.cit., p.49

³³¹ Id. “Collezione di spazi”, op.cit., p.259

³³² Id. “Introduzione a Bartelby lo scrivano”, op.cit., p.XXIV

³³³ Faccio qui riferimento all'idea di Jacques Rancière per cui alla base di ogni produzione di immagini esiste una «distribuzione del sensibile», ovvero «una suddivisione dei tempi e degli spazi, del visibile e dell'invisibile, della parole e del rumore» rintracciabile nell'ambiente mediale attraverso il quale si fa esperienza del mondo. Vedi: Rancière, J. *La partizione del sensibile*, DeriveApprodi, Roma, 2016, p.23

³³⁴ Celati G. “Collezione di spazi”, op.cit., p.259

³³⁵ *Ivi*, p.250

³³⁶ Martelli, M. “Gianni Celati. Lo spazio d'assenza e il negativo del visibile”, op.cit., p.37

Allontanandosi la visione si «ritrae» e in questo movimento lascia una traccia, quel «residuo di una visione» di cui parla Giacometti:

On peut s'imaginer que le réalisme consiste à copier... un verre tel qu'il est sur la table. En fait, on ne copie jamais que la vision qu'il en reste à chaque instant, l'image qui devient conscience... Vous ne copiez jamais le verre sur la table; vous copiez le résidu d'une vision. J'ai compris peu à peu la réalité d'un certain phénomène qu'on appelle la sculpture. Lorsque je regarde le verre, de sa couleur, de sa forme, de sa lumière, il ne me parvient à chaque regard qu'une toute petite chose très difficile à déterminer, qui peut se traduire par un tout petit trait, par une petite tache, chaque fois que je regarde le verre, il a l'air de se refaire, c'est-à-dire que sa réalité devient douteuse, parce que sa projection dans mon cerveau est douteuse, ou partielle. On le voit comme s'il disparaissait... resurgissait... disparaissait... resurgissait... c'est-à-dire qu'il se trouve bel et bien toujours entre l'être et le non-être.³³⁷

In questa citazione individuata da Martelli si possono cogliere molte suggestioni che Celati fa sue nella propria teoria della percezione. Anzitutto, come avevamo detto, che «la possibilità di apparizione dell'immagine è sempre una possibilità immaginaria»³³⁸. Quando Giacometti parla del residuo di una visione, dell'«immagine che diviene coscienza», considera ciò che si presenta nella nostra mente: sta parlando di una *image* piuttosto che una *picture*³³⁹, si tratta cioè di immagini mentali, non materiali. Le immagini mentali, così come percepite dal nostro corpo secondo la propria «parzialità», si presentano intermittenemente, come se continuamente apparissero e scomparissero («on le voit comme s'il disparaissait... resurgissait... disparaissait... resurgissait»). A tal proposito Merleau-Ponty – la figura-guida che presiede a simile modello percettivo – descrive il lavoro di Cézanne a partire dalla capacità del pittore francese di non realizzare mai i propri quadri cercando di costruire una totalità, ma piuttosto secondo una parzialità contribuisce all'«impressione d'un ordine nascente, di un oggetto che sta apparendo, che sta agglomerandosi sotto i nostri occhi»³⁴⁰. L'immagine, nella formula di Merleau-Ponty fatta propria da Celati, non si presenta mai come data, è sempre considerata come un «fenomeno vibratorio in atto nel presente»³⁴¹. Di questo movimento è solo possibile cogliere una traccia, l'impressione che questo passaggio lascia sulla materia³⁴². «Una delle idee che tornano in Giacometti», dice Celati, «è che non si possa fissare cosa sia uno spazio, come fosse già dato», la scultura diviene allora il punto «dove sorge una visione» momento per momento, una sorta di «negativo» che il momento e il movimento della visione ha impresso nella forma³⁴³. È secondo questo dinamismo dell'immagine, il suo movimento interno, il suo *inscape* e il

³³⁷ Giacometti A. *Écrits. Articles, notes et entretiens*, op.cit., p.245

³³⁸ Celati G. “Sulle immagini”, op.cit., s.p.

³³⁹ Si veda a tal proposito: Belting, H. “Immagine, medium corpo. Un nuovo approccio all'iconologia” in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di Somaini A. e Pinotti A., Raffaello Cortina, Milano, 2009, pp.73-97

³⁴⁰ Merleau-Ponty M., “Il dubbio di Cézanne”, in *Senso e non senso*, Merleau-Ponty M., il Saggiatore, Milano, 2016 [1962], p. 42

³⁴¹ Celati G “Collezione di spazi”, op.cit., p.253

³⁴² *Ivi*, p.259

³⁴³ *Ibidem*

suo *instress*, che l'immagine diviene opaca. L'incertezza dei contorni dell'immagine, la sua opacità, è generata dal suo movimento interno, come quando, in una fotografia a lunga esposizione – vengono in mente a tal proposito le foto in notturna realizzate da Ghirri a Parma (tav.12), il movimento dello spazio e del corpo del fotografo viene tradotto in un'immagine materiale che mostra una traccia di questa vibrazione, come una «scia nel momento della frantumazione»³⁴⁴.

Secondo tale paradigma estetico il momento della creazione, si configura come una sorta di inseguimento, un'erranza «per interrogare lo smarrimento, per interrogare la propria visione»³⁴⁵. Di fronte alle immagini, approcciandoci dunque a uno degli ultimi scritti di Celati, ci si ritrova in una posizione simile a quella dei cavalieri dell'*Orlando Furioso* nel loro infinito inseguimento di Angelica. In *Angelica che fugge*, recente rilettura celatiana del poema ariostesco, è ancora possibile cogliere le tracce di un tentativo di teoria dell'immagine. Celati comincia allora la sua lettura notando come nell'*Orlando furioso* di Ariosto si assista a una fondamentale inversione rispetto all'*Orlando innamorato* di Boiardo: se nell'incipit *Innamorato* è Angelica a inseguire gli eroi, nel *Furioso* invece si assiste a un rovesciamento per cui sono piuttosto gli eroi a inseguirla³⁴⁶. È secondo questo spostamento che Angelica diviene «la grande invenzione che rivoluziona il poema cavalleresco»; intrecciando la lirica amorosa petrarchesca con il poema cavalleresco Ariosto fa diventare Angelica la «figura della malia e dell'incanto amoroso», il «“primum mobile” dei giri a vuoto» dei cavalieri ariosteschi³⁴⁷. È a partire da questa invenzione ariostesca che Angelica diviene per Celati (ricalcando i tratti di un'altra figura centrale nel pensiero celatiano come l'Alice di Carrol) una personificazione dell'immagine:

Come figura della malia e dell'incanto amoroso, Angelica è un'inafferrabile “imago”, che produce i suoi effetti magici a distanza. Non un carattere con una sostanza psicologica, ma una traccia che crea un intrico di inseguimenti a vuoto... Angelica incarna l'instabilità delle immagini, che trovano la loro potenza nel sottrarsi a ogni fissità, nell'essere sempre erratiche e inafferrabili. La potenza delle immagini è l'instabilità, la mutevolezza che ci rimanda sempre ad altro, la sfuggenza mercuriale di Angelica.³⁴⁸

L'immagine, come direbbe Emanuele Coccia, è sempre «altrove»³⁴⁹, si trova sempre in un al di là verso cui si può tendere, ci si può muovere, ma non si può mai possedere. Il potere dell'immagine sta allora nel «sottrarsi a ogni fissità» e precisamente secondo questa inclinazione diventa il “primum mobile”, la ragione del movimento “maniacale” dei paladini ariosteschi. È secondo questo «schema paradossale della mania» che si spiega la natura dell'immagine:

³⁴⁴ *Ivi*, p.248

³⁴⁵ Martelli M. “Gianni Celati. Lo spazio d'assenza e il negativo del visibile”, op.cit., p.38

³⁴⁶ Celati G. *Angelica che fugge, una lettura dell'Orlando Furioso*, Doppiozero, Milano, 2014, p.1

³⁴⁷ *Ivi*, p.6

³⁴⁸ *Ivi*, p.7 e p.37

³⁴⁹ Coccia E. *La vita sensibile*, il Mulino, 2011, pp.141-144

L'immagine inseguita sfugge a ogni cattura, a ogni richiamo, mostrando il paradossale schema dinamico della mania: quanto più x l'insegue, tanto più y sfugge, per cui x e y resteranno sempre alla stessa distanza, e la trappola d'amore è appunto questa incolmabile distanza di fuga dell'immagine.³⁵⁰

È possibile rintracciare un precedente di questa idea di immagine nel modo in cui Celati e i suoi studenti avevano definito, molti anni prima di queste riflessioni, la «figura» di Alice:

Alice vola, Alice è nell'aria. Non è un simbolo, è una figura di movimento. Noi parliamo di figure, che sono cose diverse dai simboli...in mezzo ai grandi sistemi la bambina circola a lato, come un non sistema. A lato dei giochi dei maschi...come la bambina di *Paper Moon* di Bogdanovich, come la bambina del *Fantasma delle libertà* di Buñuel, che tutti cercano pensando che sia sparita mentre è là sotto i loro occhi; solo che è a lato dei loro discorsi e non entra nei loro discorsi...nel film di Wim Wenders, *Alice nella città*, è Alice che manda dappertutto il protagonista, tira fuori i soldi come una maga, permette alla situazione di evolversi, al viaggio di continuare. I compagni di Radio Alice hanno scritto: *Alice è sempre da un'altra parte*.³⁵¹

Secondo simile prospettiva l'immagine allora non rientrerebbe nell'ambito della sostanza ma piuttosto in quello dell'accidente, come qualcosa che passa e scompare e in questo passaggio ci coinvolge in una ricerca³⁵². Georges Didi-Huberman afferma allora che davanti alle immagini si diventa dei cacciatori di farfalle, che corrono senza retino tutto il giorno estasiati dalla vaghezza sfuggente degli insetti:

se non siamo cacciatori nati e ancora non ci interessa diventare esperti o possedere alcunché, vorremmo, più modestamente, seguire l'immagine con lo sguardo. Corriamo, senza retino, tutta la giornata, dietro all'immagine. In lei ammiriamo proprio ciò che sfugge, il battito delle ali, i motivi impossibili da fissare, che vanno e vengono, che appaiono e scompaiono secondo un percorso imprevedibile³⁵³

La figura del cacciatore di farfalle proposta da Didi-Huberman si presenta significativamente in una delle ultime lettere di Carlo Gajani a Celati del 1988, in cui il fotografo riflette malinconicamente sui resti dell'amicizia che li aveva legati nel corso degli anni '70:

...abbiamo alcuni esorcismi molto simili per fronteggiare la disperazione, che usiamo strumenti espressivi nel tentativo di formulare una frase, o rintracciare una immagine, che ci renda ragione per un attimo, dell'essere a questo mondo. Lavorare a una comune strategia di sopravvivenza, ammettendo che di questo si tratta, è come andare insieme a caccia di farfalle, rende solidali fra le nuvole. Credo che nel corso del tempo, come cacciatori di farfalle, ci siamo passati una serie di piccoli segreti, scambiandoci tante figurine misteriose, e che ci si capisca al volo, anche parlando d'altro.³⁵⁴

Il pensare per immagini è una «strategia di sopravvivenza» che permette di guardare al vuoto come una condizione esistenziale che non deve essere sostituita dal pieno, dal pensiero monumentale e discorsivo, ma piuttosto come possibilità di ritrovare il fondo comune che lega gli

³⁵⁰ Celati G. *Angelica che fugge, una lettura dell'Orlando Furioso*, op.cit., p.36

³⁵¹ Celati G. *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, op.cit., p.5

³⁵² Cfr. Didi-Huberman G. "L'immagine brucia" in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, op.cit., p.244

³⁵³ *Ivi*, p.247

³⁵⁴ Questa lettera, datata 5 luglio 1988, è stata ritrovata da Gabriele Gimelli nel Fondo Gajani di Bologna. Cfr. Gimelli G. *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema: materiali, analisi, testimonianze*, op.cit., p.42

uomini fra loro e gli uomini al mondo, rendendoci, come ripotato commoventemente da Gajani in questa bellissima lettera a Celati, «solidali fra le nuvole». È in questo spazio vuoto, che Celati chiama «la distanza di fuga dell'immagine», che si inserisce il «sentire-pensare-immaginare», inteso appunto come un moto dell'immaginazione, un'«erranza mentale»³⁵⁵ che colma l'apertura che l'immagine traccia nel suo passaggio. È a partire da questa idea di apertura di spazi e sulla necessità antropologica di una «distanza» che sembra delinarsi a partire da quanto Celati sostiene in *Angelica che fugge*, che vorrei prendere ora in esame quanto Aby Warburg chiama «*Denkraum*», spazio di pensiero.

2.3 Il *Denkraum* e lo “spazio di immaginazione”

Prima di capire come il concetto warburghiano di *Denkraum* possa essere applicato alla ricerca di Celati sulle immagini vorrei segnalare alcuni punti che potrebbero motivare questo contatto. Un primo elemento comune si può anzitutto rilevare nel tentativo di Celati di riaffermare una necessità della letteratura a partire da basi biologiche e antropologiche. In più occasioni Celati insiste sull'idea che vada ricercato, attraverso la scrittura, un modo di fronteggiare la disperazione a cui conduce la «coscienza infelice». La narrativa, spogliandosi da tutte le sovradeterminazioni “borghesi” e intellettualistiche, deve puntare al «sollievo», deve sgravare dal peso della separatezza a cui conduce il pensiero moderno, diventando così una sorta di farmaco per guarire dalla «sindrome» a cui conduce il discorsivo e la tradizione letteraria razionalista³⁵⁶. Da questa matrice etica dipende direttamente un'impostazione ermeneutica che, nell'indagine della letteratura (ma anche nell'indagine del visuale), tiene sempre assieme considerazioni di carattere storico-letterario e considerazioni di natura biologica e antropologica. Si tratta di una metodologia che guida la ricerca di Celati in buona parte dei suoi studi letterari fin dalle *Finzioni occidentali*, alla base dei quali – per espressa dichiarazione del suo autore – bisogna cercare ragioni più “affettive” che “erudite”³⁵⁷. Questo orientamento affettivo nello studio della letteratura porta Celati a prediligere quegli aspetti della cultura letteraria premoderna che la avvicinano, più che a una forma di sapere, di organizzazione del “discorsivo”, a una pratica catartica e liberatoria che risponde a una necessità biologica. Nello studio sulla comicità intitolato “Dai giganti buffoni alla coscienza infelice”, l'opera di Rabelais viene proposta allora «anzitutto come genere terapeutico, affine per sostanza e per

³⁵⁵ Celati G. “Discorso sull'aldilà della prosa” in *Studi d'affezione per amici e altri*, op.cit., p.265

³⁵⁶ Cfr. Id. “Finzioni occidentali” in *Finzioni occidentali*, op.cit., pp.5-49

³⁵⁷ Cfr. Id. “Premessa alla terza edizione” in *Finzioni occidentali*, op.cit., p.VII

forma ai formulari medici»³⁵⁸. L'elemento comico del *Guargantua* di Rabelais si ricollega per Celati alla terapia degli umori, dove il riso svolge una precisa funzione medica: garantisce lo stato di «eucrasia»³⁵⁹ dell'organismo mediante l'espulsione di aria in eccesso³⁶⁰. A questa dimensione medica corrisponde poi una dimensione sociale: la comicità carnevalesca appartiene a una «tradizione plebea» in cui la narrazione è legata inestricabilmente al momento della festa, a quell'evento pubblico e collettivo che indebolisce la separazione fra categorie sociali e riporta al «coinvolgimento e compresenza in uno spazio spettacolare»³⁶¹. Il cambio di paradigma introdotto dalla nascita della medicina moderna viene allora interpretato da Celati secondo un movimento di interiorizzazione del male a cui corrisponde un'inversione del senso della cura nel comico. All'espulsione catartica attraverso il riso della medicina ippocratica-comica carnevalesca, si sostituisce uno scandaglio dell'interiorità per “smascherare” le passioni irrazionali e riorganizzarle secondo il controllo della «volontà»³⁶², e così anche il comico viene a fondarsi su un meccanismo di smascheramento piuttosto che di espulsione. Si salda a questo punto il contatto fra la ragione borghese e la tradizione comica, che perde così i suoi tratti «plebei» e “intellettualizzandosi” diviene un altro dei sintomi della «coscienza infelice».

Questa sovrapposizione fra la narrazione e la medicina sopravvive anche negli studi letterari più recenti di Celati. Così, per esempio, in “Lo spirito della novella” (2006) persiste la figura del «narratore-guaritore» che, attraverso «l'artificio delle parole», recitate nei momenti di festa e di convivio, allontana «l'incombenza della morte»³⁶³. Diviene qui chiaro come il ritorno alla novellistica e al racconto del “secondo Celati” si ponga come una «regressione» e una semplificazione dell'arte del narrare per cui questa ritorna al suo grado zero, alla sua radice sociale più elementare. Una semplificazione che viene allora a coincidere con un legame più evidente con il linguaggio quotidiano e l'oralità, che – pur fondamentale già nel corso della prima fase della riflessione³⁶⁴ – trova a partire da *Narratori delle pianure* una sistemazione più coerente e compiuta. In questa direzione vanno inoltre quei saggi che derivano più evidentemente dagli studi di linguistica portati avanti nel corso dei primi anni del '70 e riuniti poi in “Il narrare come attività pratica” (1998). Qui, riprendendo gli studi di William Labov sull'oralità e il racconto nel ghetto americano, viene messo in luce il vincolo che tiene assieme la capacità di raccontare e la scolarizzazione: «i migliori

³⁵⁸ Id. “Dai giganti buffoni alla coscienza infelice”, in *Finzioni occidentali*, op.cit., p.64

³⁵⁹ L'eucrasia, nella medicina ippocratica, è la giusta mescolanza di umori all'interno dell'organismo.

³⁶⁰ *Ivi*, p.63

³⁶¹ Cfr. *ivi*, p.58. Si veda tra l'altro come in questa accezione dello spettacolo si trovi un altro fondamentale argomento di divergenza con la riflessione di Guy Debord.

³⁶² Cfr. *ivi*, p.66

³⁶³ Id. “Lo spirito della novella” in *Studi d'affezione per amici e altri*, op.cit., p.48

³⁶⁴ Cfr. Id. “Il parlato come spettacolo” in *Animazioni e incantamenti*, op.cit., pp.282-293. La prima edizione di questo testo risale al 1968, anno in cui uscì in un numero de «il verri» dedicato a Céline.

narratori orali sono quelli meno colti, meno scolarizzati, e appena uno va al college perde l'istinto narrativo, di modo che invece di raccontare vuole spiegare»³⁶⁵.

È evidente come questa disposizione dipenda in buona parte dalla riflessione benjaminiana sulla figura del narratore, che orienta l'analisi di Celati già nelle *Finzioni occidentali*. Non potendo tenere conto della totalità della riflessione del filosofo tedesco rispetto al problema della narrazione basti rilevare come l'impostazione celatiana risenta di quanto qui afferma Benjamin:

Il primo segno di un processo al cui termine si colloca il declino della narrazione è la nascita del romanzo alle soglie dell'età moderna. Ciò che separa il romanzo dalla narrazione (e in senso più stretto dall'epica) è il suo legame sostanziale con il libro [...] Ciò che si lascia tramandare oralmente, il patrimonio dell'epica, è di altra natura rispetto a quanto costituisce il fondo del romanzo. Il romanzo si distingue da tutte le altre forme di letteratura in prosa – fiaba, leggenda, e anche dalla novella – per il fatto che non esce da una tradizione orale e non ritorna a confluire in essa. Ma soprattutto dal narrare. Il narratore prende ciò che narra dall'esperienza – dalla propria o da quella che gli è stata riferita e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia. Il romanziere si è tirato in disparte. Il luogo di nascita del romanzo è l'individuo nel suo isolamento, che non è più in grado di esprimersi in forma esemplare sulle questioni di maggior peso e che lo riguardano più da vicino, è egli stesso senza consiglio e non può darne ad altri. Scrivere un romanzo significa esasperare l'incommensurabile nella rappresentazione della vita umana. Pur nella ricchezza della vita e nella rappresentazione di questa ricchezza, il romanzo attesta ed esprime il profondo disorientamento del vivente.³⁶⁶

Nel recupero del grado zero del racconto bisogna quindi cogliere un tentativo di rispondere alla crisi dell'esperienza qui descritta da Benjamin e il suo legame con l'«isolamento» e il «disorientamento» a cui conduce il romanzesco. È secondo questo problema fondamentale che va colto il senso antropologico del metodo celatiano: l'indagine nel campo della letteratura non si limita a descrivere un fenomeno che è interno al campo letterario, ma viene esteso alla vita umana nella sua totalità. È inoltre tenendo ben ferma questa impostazione biologico-antropologica che Celati si rivolge alle immagini. Si veda allora come, in “Soglia per Luigi Ghirri”, lo spostamento ghirriano dalla «qualità» delle immagini a loro «uso» sopravviva il motivo carnevalesco della festa:

La fotografia acquista un carattere rivelatorio perché rivela come gli uomini usano le immagini, come abbiano sempre bisogno della festa delle immagini per organizzare i loro spazi, mettere in luce le loro preferenze, orientare lo sguardo, dar decoro alle loro abitazioni, celebrare i loro riti, ricordare i momenti della loro vita.³⁶⁷

Si rileva dunque l'interesse di Celati nell'analizzare l'immagine a partire dal proprio uso, dal modo in cui questa si intreccia con le pratiche quotidiane, con i rituali e le feste e più generalmente nell'organizzazione della vita umana. A tal proposito è opportuno ricordare della conoscenza antropologica dello scrittore emiliano, che, specialmente durante gli anni di studio nella biblioteca

³⁶⁵ Id. “Il narrare come attività pratica”, in *Celati*, Riga, 40, op.cit., p.219

³⁶⁶ Benjamin W. *Il narratore, considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, in *Opere complete*, VI, op.cit., pp.323-324

³⁶⁷ Celati G. “Soglia per Luigi Ghirri”, op.cit., p.376

del British Museum, ebbe modo di leggere – con la consueta “affezione” – molti studi di antropologia anglosassone³⁶⁸. Secondo l’adozione di simile metodologia nell’indagine del visuale, perfettamente coerente con l’impostazione propria agli studi visuali³⁶⁹, si vorrebbe ora tentare di analizzare la riflessione celatiana sulle immagini facendo uso del concetto di *Denkraum* di Warburg. Va premesso, prima di intraprendere questo parallelismo, che ci si serve di tale concetto principalmente come strumento interpretativo. Non si intende infatti, come nel caso della teoria femminista, sostenere una derivazione diretta del pensiero dello storico dell’arte tedesco in Celati, ma si cerca piuttosto di riconoscere la valenza biologica e antropologica del sentire-pensare-immaginare alla luce della riflessione warburghiana sul *Denkraum*.

Seguendo la recente biografia di Warburg tratteggiata da Michele Cometa in *Cultura visuale*³⁷⁰ si potrebbe sostenere infatti che l’impostazione metodologica che sottende al tentativo di costruire un’antropologia dell’immagine³⁷¹, risponde a una necessità primariamente biologica e antropologica. Cometa tenta cioè, in linea con la “svolta bioculturale” introdotta in *Perché le storie ci aiutano a vivere: la letteratura necessaria* (2017), di ricostruire il rapporto dello studioso tedesco con le immagini a partire dalla significanza terapeutica che queste hanno trovato nel suo pensiero così come nella sua vita³⁷². Il *Denkraum*, di cui diremo a breve, è allora da intendersi primariamente secondo una prospettiva bioantropologica, come concetto “necessario” alla formulazione di una teoria e una pratica dell’arte che renda conto del rapporto vitale che l’uomo intrattiene con l’immagine. Le ipotesi avanzate da Cometa trovano, a ben vedere, diretto riscontro nelle intenzioni espresse dallo stesso Warburg. Si vedano in tal senso le parole dello storico dell’arte tedesco che Gombrich riporta nella sua biografia warburghiana:

...mi era subentrato un vero e proprio disgusto per la storia dell’arte estetizzante. La considerazione formale dell’immagine – incapace di comprendere la sua necessità biologica come prodotto intermedio fra la religione e l’arte –... mi sembrava condurre soltanto a uno sterile chiacchiericcio.³⁷³

È questa urgenza che Warburg riporta alla sua interrogazione della storia delle immagini prodotte dall’uomo. Una preoccupazione che, non così diversamente da quanto abbiamo visto a proposito di Celati³⁷⁴, si afferma nel rifiuto di una storia dell’arte estetizzante e in una “regressione” ermeneutica che interroga le immagini a partire dal loro uso, dalla loro significanza nella vita

³⁶⁸ Cfr. Id. “Due anni di studio nella biblioteca del British Museum” in *Conversazioni del vento volatore*, op.cit., p.44

³⁶⁹ Cfr. Pinotti A. e Somaini A. *Cultura visuale*, op.cit., p.3-15

³⁷⁰ Cfr. Cometa M. *Cultura visuale*, op.cit., pp.62-95

³⁷¹ Cfr. Didi-Huberman G. *L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*, trad. it. Serra A., Bollati Boringhieri, Torino, 2006, pp.51-59

³⁷² Cfr. Cometa M. *Cultura visuale*, op.cit., p.66

³⁷³ Warburg A. in Gombrich E. H. *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, trad. it. Rovatti P. A. e Dal Lago A., Feltrinelli, Milano, 2003, pp.85-85

³⁷⁴ Cfr. Celati G. “Oggetti soffici”, op.cit.

quotidiana dell'uomo. Come del resto avevamo visto a proposito dello scrittore emiliano questo interesse antropologico nasce dalla profonda conoscenza e influenza che l'antropologia, in special modo quella americana, esercita sul pensiero di Warburg (influenza particolarmente evidente nel *Rituale del serpente*, come mostrato fra gli altri da Ulrich Raulff³⁷⁵). Nella difficoltà di rendere conto di un pensiero così complesso come quello dello storico dell'arte tedesco si intende, ponendo ulteriore premessa, concentrare la trattazione in maniera quasi esclusiva sul *Rituale del serpente*, uno dei saggi più celebri e meglio traditi di Warburg.

Il *Rituale del serpente* è sorretto da un presupposto filosofico fondamentale: le immagini sono il modo in cui l'uomo pone una distanza fra sé e il mondo ed è solo attraverso l'apertura di questo "iato" che è in grado di sopravvivere³⁷⁶. Questa necessità è espressa da Warburg anche in apertura al suo progetto più ambizioso, quell'atlante delle immagini che non riuscì mai a realizzare interamente:

Si può probabilmente designare quale atto fondativo della civilizzazione umana la creazione di una distanza consapevole tra sé e il mondo esterno. Se questo spazio intermedio è il substrato della creazione artistica, allora sono pienamente soddisfatte le premesse grazie alle quali la consapevolezza di questa distanza può diventare una funzione sociale duratura. Il destino della civiltà umana è segnato dall'adeguatezza o dal fallimento dello strumento spirituale di orientamento, grazie al ritmo dell'accordo tra la materia e l'oscillazione verso *Sophrosyne*, dal ciclo tra cosmologia delle immagini e quella dei Segni.³⁷⁷

Il *Denkraum* è quello spazio che viene generato della necessità umana di porre fra sé e il mondo un intermedio che ne renda possibile la vivibilità e la sensibilità, un «substrato» che, per riprendere la terminologia celatiana, renda il mondo sentibile-pensabile-immaginabile. È questo il presupposto che guida la ricerca warburghiana sul rituale del serpente nella cultura Hopi: la danza del serpente di Oraibi è un *pharmakos* che permette ai nativi di superare la fobia per il mondo animale, un processo di distanziamento «spiritualizzante»³⁷⁸ per cui il serpente non è più un pericolo perché è stato trasformato in un'immagine. Warburg sta cercando in questo punto di descrivere il processo di nascita dell'immagine, processo che può essere così sintetizzato: di fronte a una situazione di pericolo l'immagine si offre come unica possibilità per porre una distanza fra sé e il mondo, attenuando in questo modo lo shock a cui la realtà sottopone la psiche umana³⁷⁹. È a questo

³⁷⁵ Cfr. Raulff U. "Postfazione" in *Il rituale del serpente*, trad. ita. di Carchia G. e Cuniberto F., Adelphi, Milano, 1998, p.78-84

³⁷⁶ Cfr. Cometa M. *Cultura visuale*, op.cit., p.71

³⁷⁷ Warburg A. *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di Ghelardi M., Aragno, Torino, 2002, p.3

³⁷⁸ *Ivi*, p.64. Per l'interpretazione di questo passo come riferimento alla natura farmaceutica dell'immagine faccio ancora una volta riferimento alla lettura di questo passo di Cometa: cfr. Cometa M. *Cultura visuale*, op.cit., p.88

³⁷⁹ Si deve a tal proposito osservare una differenza fondamentale fra la teoria di Warburg e quella di Celati. Per Warburg l'immagine ha un valore "difensivo" e primariamente infrapsichico (cfr. Cometa M. *Cultura visuale*, op.cit., pp.75). Tale presupposto, come vedremo, non si accorda con la teoria celatiana delle immagini per due ragioni. La prima è interna alla psicologia stessa: il modello psicologico più vicino al pensiero di Celati è quello di Elvio Fachinelli, per il quale – nell'abbandono di ogni psicologia fondata su meccanismi difensivi – la creazione di immagini è da

movimento naturale e necessario che Warburg oppone il processo di «distruzione della distanza»³⁸⁰, concetto molto prossimo all'impoverimento dell'esperienza di cui parla Benjamin in "Esperienza e povertà"³⁸¹, in opera nella cultura moderna. Warburg individua nello studio dei rituali legati al serpente nella cultura hopi un modello positivo di rappresentazione fondato sulla catarsi, sulla liberazione dalle fobie che assillano l'uomo che permette un "orientamento spirituale" nella vita. A questo modello positivo Warburg contrappone una volontà, nel pensiero moderno, di voler cancellare questo spazio e con esso la possibilità di pensiero:

le forze della natura non sono più concepite come entità biomorfe o antropomorfe, ma come onde infinite che obbediscono ai docili comandi dell'uomo. In questo modo la civiltà delle macchine distrugge ciò che la scienza naturale derivata dal mito aveva faticosamente conquistato: lo spazio per la preghiera, poi trasformato in spazio per il pensiero. [...] Il telegrafo e il telefono distruggono il cosmo. Il pensiero mitico e il pensiero simbolico, nel loro sforzo per spiritualizzare il rapporto fra l'uomo e il mondo circostante, creano lo spazio per la preghiera o per il pensiero, che il contatto elettrico istantaneo uccide.³⁸²

La cancellazione del *Denkraum* coincide con quel modello "anestetico", "insostenibile" che, tentando di chiudere le distanze, possedere, controllare e organizzare, certifica il suo fallimento come «strumento spirituale di orientamento»³⁸³. Per Warburg la creazione di uno spazio di pensiero dipende infatti da un'«oscillazione» fra il mantenimento di una posizione «mitologica» e una posizione «numericamente calcolabile»³⁸⁴, ovvero fra l'«estasi» e il «*sophrosyne*»³⁸⁵. Come mostrato da Daniela Sacco il concetto di *Denkraum* è esplicabile in un equilibrio energetico particolarmente preciso. Se i *monstra* della fantasia (le apparizioni fobiche e caotiche come quella del serpente per gli Hopi) non vengono attraverso il «*sophrosyne*» – con cui lo studioso allude a una misura, un equilibrio e un distacco³⁸⁶ – trasformati in espressione estetica – hanno un effetto distruttivo e perdono la possibilità di fungere da *astra*, costellazioni che orientano l'uomo nel cosmo³⁸⁷. È vero però anche il contrario, e questo sembra essere il caso a cui Warburg fa riferimento in relazione alla cancellazione del *Denkraum* nella «civiltà delle macchine». Anche in mancanza di una posizione «mitologica» ed estatica, lo spazio del pensiero sembra venire meno, cancellato da un eccesso

collegare a un'«apertura» più che a una difesa (cfr. *infra*, p.103). La seconda ragione è invece legata al recente avvicinamento di Celati alla teoria delle immagini averroista, teoria per la quale l'immagine esiste indipendentemente dal soggetto percipiente (cfr. *infra*, p.109).

³⁸⁰ Cometa M. *Cultura visuale*, op.cit., p.93

³⁸¹ Ma anche alla teoria della percezione di Benjamin, fondata sull'alternanza fra aura e choc; cfr. Benjamin W. "Esperienza e povertà" in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, op.cit., pp.364-369; cfr. Id. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, op.cit.

³⁸² Warburg A. *Il rituale del serpente*, op.cit., p.66

³⁸³ Cfr. *infra*, p.25

³⁸⁴ Warburg, A. "L'effetto della «sphaera barbarica»" in *Per monstra ad sphaeram*, a cura di Stimilli D. e Wedepohl C., Abscondita, Milano, 2014

³⁸⁵ Id. *Mnemosyne, l'atlante delle immagini*, op.cit., p.5

³⁸⁶ Cfr. Gombrich H.E. *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, op.cit., p.99

³⁸⁷ Sacco D. "La matrice tragica dell'atto artistico. Risonanza teatrale nei concetti di Denkraum e Pathosformel di Aby Warburg", Engramma, URL: http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2690 (27/08/21)

razionalistico non permette di legarsi al mondo secondo un i termini di un'esperienza di confluenza con esso. Si può trovare un accenno al pensiero mitico anche in Celati, in uno dei suoi primi saggi sulla fotografia. Nel commento alle fotografie dell'amico Carlo Gajani, attraverso tutta una serie di *topoi* che verranno ripresi più avanti nel commento al lavoro Ghirri, lo scrittore emiliano fa riferimento – come abbiamo già visto – alla liberazione dai canoni della storia dell'arte estetizzante che la fotografia ha introdotto nel pensiero estetico occidentale³⁸⁸, liberazione che ha come risultato più evidente un ritorno alle «immagini di ere mitiche»³⁸⁹. Celati non chiarisce qui a cosa alluda con “mitico”, ma si può forse cercare di comprenderne l'allusione nel ricorrere di questa parola negli studi sul teatro di Giuliano Scabia. La *Fantastica visione* del drammaturgo padovano si pone infatti nei termini di «finzione mitica» rispetto alla quale il teatro si ricollega alle sue istanze primitive, come «visione di ciò che lega gli uomini agli dèi, il cielo alla terra»³⁹⁰. È secondo questa regressione che, come vedremo più approfonditamente nel terzo capitolo³⁹¹, il lavoro di Scabia diviene un'allusione a una comunità possibile, sciogliendo dell'isolamento sociale a cui conduce il discorsivo. Il “mitico” viene quindi a incarnare una regressione a uno stadio primitivo in cui si lega all'immagine secondo i suoi poteri “magici”³⁹² e la sua capacità di fungere, come abbiamo detto con Warburg, come «strumento spirituale di orientamento nel mondo». Il recupero di un rapporto mitico-mistico con l'immagine, ribadito da Celati in più interventi³⁹³, è alla base di una dialettica che, seguendo quanto sostenuto da Warburg, si vorrebbe definire nei termini di un'oscillazione interna al sentire-pensare-immaginare per cui questo può essere interpretato secondo un doppio movimento: il sentire-pensare-immaginare come *sophrosyne* e il sentire-pensare-immaginare come estasi.

L'oscillazione fra coinvolgimento estatico e distacco raziocinante, fra estasi e *sophrosyne*, è una delle caratteristiche più evidenti dello stile di Celati. In *Verso la foce* in particolar modo, come osservato da Enrico Palandri, si avverte una tensione continua nella scrittura per cui da una parte v'è una forma di coinvolgimento estatico rispetto al mondo, dall'altro però «scappano sempre fuori piccole osservazioni»³⁹⁴ in cui Celati non riesce a trattenere la necessità di dover trovare un ordine

³⁸⁸ Cfr. Celati G. “I viandanti osservatori”, op.cit., p.345

³⁸⁹ *Ivi*, p.348

³⁹⁰ Id. “La nostra carne e il suo macellaio”, op.cit., pp.394-395

³⁹¹ Sono questi temi che, anche nella relazione agli studi sul comico, verranno approfonditi nel terzo capitolo; cfr. *infra*, p.98

³⁹² Cfr. Id. *Angelica che fugge*, op.cit., pp.36-37

³⁹³ Su tutti cfr. Id. “Intervista inedita di Matteo Bellizzi a Gianni Celati”, op.cit., s.p.; il passaggio in cui Celati afferma il necessario ritorno a un'idea di visione mistica è citato per esteso più avanti cfr. *infra*, p.82

³⁹⁴ Palandri, E. “Camminare con Celati”, Doppiozero, URL: <https://www.doppiozero.com/materiali/speciali/speciale-gianni-celati-camminare-con-celati> (27/08/21)

nel caos. Di questa tensione si trova traccia fra i diari di lavorazione di *Verso la foce* che sono conservati presso la Biblioteca Panizzi:

Inizio novembre. Difficoltà molte con *Verso la foce* che correggo in bozze. È il punto di crisi di tutto questo sistema, sempre fare tutto per l'esterno. C'è un movimento in cui non sai che parte fare, perché uno evidentemente non può essere solo parte del mostrare, e c'è tutto un lavoro con se stesso per fare la parte. La difficoltà con *Verso la foce* è che adesso mi sembra a metà strada fra uno spettacolo di superficie che vale solo per l'esterno e una ricerca mia su che parte fare [incomprensibile]...Quasi sempre il tono del discorso è saggistico, e troppo spiegativo, non partendo dagli appunti adesso è diventato un testo più fabbricato degli altri, punto di crisi di tutto quello che ho fatto negli ultimi mesi.³⁹⁵

In questa difficoltà nel trovare un posizionamento rispetto al trasporto estetico degli appunti, nella cui risoluzione Palandri coglie la grande dote celatiana di «rivoltare il disagio in eleganza»³⁹⁶, si può leggere un'altra possibile interpretazione di quanto West ha scritto a proposito dell'«oscillazione» e la «sospensione» nella scrittura di Celati³⁹⁷. L'oscillazione, non solo intesa come l'interruzione caratteristica della percezione visionaria, va allora riportata a quell'equilibrio fra apollineo e dionisiaco, fra mitico e matematico così come evinta dalla riflessione warburghiana. Il distacco raziocinante-saggistico di *Verso la foce* non va però inquadrato secondo l'idea di un ritorno a uno «sguardo insostenibile» e ai dogmi del modernismo, quanto piuttosto secondo la proposta di una razionalità «debole». In questo senso il concetto di «*sophrosyne*» a cui allude Warburg e quello di «pudore», così come proposto «pensiero debole» di Pier Aldo Rovatti e Alessandro Dal Lago (che sono stato tra l'altro traduttori della *Biografia intellettuale* di Gombrich su Warburg) e ripreso da West a proposito dell'opera di Celati, sembrano in qualche modo convergere³⁹⁸. Secondo questa sovrapposizione l'incompiuta riflessione di Celati sul «sentire-pensare-immaginare» andrebbe intesa secondo due percorsi paralleli: da una parte il tentativo di riabilitare una disposizione quasi-religiosa nell'esperienza, da cui – come vedremo – dipende l'insistenza sull'estasi come aspetto fondamentale della percezione, mentre dall'altro una proposta di razionalità debole, in parte segnata dall'influenza di Rovatti e Dal Lago, non troppo distante da quel «pensiero del limite e della misura» a cui Celati fa riferimento a proposito del pensare-immaginare.

In che modo però il *Denkraum* si collega al discorso di Celati sulla distanza e sul «sentire-pensare-immaginare»? Lo «spazio di pensiero» così come inteso da Warburg potrebbe forse essere riportato a quella «sensibilità», che Celati rintraccia nella fotografia di Ghirri, per cui «ogni cosa» viene posta «nella sua distanza da noi», ritrovando così una possibilità espressiva che nasca da una necessità «naturale», e che si ponga come unico fine quello del «solievo»³⁹⁹. Così Celati, in «Il

³⁹⁵ Celati G. in Fondo Celati, Busta 11/109, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, 1983-1984, s.p.

³⁹⁶ *ibidem*

³⁹⁷ Cfr. West, R. *The Craft of Everyday Storytelling*, op.cit., pp.18-74

³⁹⁸ Cfr. *ivi*, pp.40-42

³⁹⁹ Celati G. «Soglia per Luigi Ghirri», op.cit., p.380

sentimento dello spazio”, esplicita questo rapporto affermando che «tutto quello che possiamo chiedere alle immagini è di lasciare le cose e le persone nel loro spazio, di farci sentire la loro distanza»⁴⁰⁰. È secondo la percezione di una distanza delle immagini che anche in Celati si produce uno «spazio vuoto» in cui si inserisce «l’immaginazione»⁴⁰¹. Quello che Warburg chiama «spazio di pensiero» potrebbe a sua volta essere definito nell’estetica celatiana nei termini di uno “spazio di immaginazione”. In “Sulla fantasia”, scritto derivato da una conversazione fra Celati e Massimo Rizzante, possiamo osservare come Celati descriva un processo non dissimile alla distruzione del *Denkraum* così come delineata da Warburg:

Il pragmatico mondo anglosassone vede la fantasia come una zona torbida della psiche umana, da dominare con la razionalità. Questo compito ora è affidato alla tecnologia, con i suoi effetti elettronici che possono dominare la psiche di tutti. La separazione fra fantasia e realtà è ricondotta a quella tra mondo soggettivo e oggettivo; e questa separazione sottolinea che le fantasie «non sono vere» perché esulano dalle «verità scientifiche»... Il fatto è che noi ci serviamo della fantasia in tutti i momenti per interpretare le cose, cercando di capire quello che è fuori dalla nostra portata; e tutto il nostro sistema emotivo dipende da come immaginiamo ciò che non è sotto i nostri occhi. Quando abbiamo paura, quando siamo a disagio, quando siamo gelosi, quando facciamo progetti, entra in gioco l’atto del fantasticare.⁴⁰²

La capacità di fantasticare coinvolge la totalità della sfera affettiva dell’uomo nel suo rapporto quotidiano con la vita, l’impossibilità di immaginare, la distruzione dello “spazio di fantasticazione”, viene a coincidere con il disorientamento e la «noia», che è appunto un blocco negli «slanci immaginativi» che rende «fastidioso il flusso di stimoli che viene al mondo esterno»⁴⁰³. Lo spazio per l’immaginazione dipende anzitutto da una modalità nel rapporto con l’immagine, da «come portiamo in mente le immagini» e dalla «produzione immaginativa» che ne dipende⁴⁰⁴. Chiamando in causa il pensiero greco, in particolare quello aristotelico, Celati afferma come il simile processo non vada inteso non secondo l’idea di una «conoscenza», quanto piuttosto secondo la «*noèsi*». Per Aristotele, dice Celati, le immagini della mente appaiono secondo due modalità: «*phantasma e phantasia*, entrambi dal verbo *phaino*, mostrare», ed è secondo questo mostrarsi delle immagini che avviene la percezione⁴⁰⁵. In questo senso l’aforisma secondo cui «la possibilità di apparizione dell’immagine è sempre una possibilità immaginaria»⁴⁰⁶ di cui abbiamo già discusso non è da intendersi secondo un primato dell’immagine mentale su quella materiale, ma nell’idea per cui all’esperienza dell’immagine segue l’“attivazione” dell’immaginazione.

⁴⁰⁰ Id. “Il sentimento dello spazio” in *Cinema & cinema*, 18, 1991, p. 25

⁴⁰¹ Id. *Angelica che fugge*, op.cit., p.37

⁴⁰² Id. “Sulla fantasia”, op.cit., p.64

⁴⁰³ *ibidem*

⁴⁰⁴ *ibidem*

⁴⁰⁵ *ibidem*

⁴⁰⁶ Celati G. “Sulle immagini” in *Fondo Celati*, op.cit., s.p.b

Ci ritrova però a questo punto a un punto non risolto nella teoria della percezione di Celati così come presentata in questo studio fino a questo punto. Si è visto, attraverso lo studio di Martelli soprattutto, come la fenomenologia, in particolare quella merleau-pontiana, si estremamente influente nella riflessione sulle «pensare-immaginare». Il primato dell'immagine mentale postulato dalla fenomenologia⁴⁰⁷, per cui questa è vista come un fenomeno infra-psichico (il «qui qualcuno sta vedendo qualcosa» nel caso di Celati), sembra però confliggere con il riferimento a un modello percettivo aristotelico-averroistico, che Celati desume dallo studio di Emanuele Coccia intitolato *La trasparenza delle immagini*⁴⁰⁸. In “Sulla fantasia” Celati afferma che «le immagini sono uno stato ricettivo a cui ci apriamo, e nei termini di Aristotele uno stato ricettivo è una passione»⁴⁰⁹. Secondo il modello aristotelico il mondo delle immagini è esterno all'uomo⁴¹⁰, e così l'atto espressivo, la scrittura, non viene considerata come una creazione che dipende dall'«esperienza personale»⁴¹¹, dal soggettivo, quanto piuttosto da un'apertura verso l'immagine, una passione piuttosto che una creazione *ex nihilo*. Secondo tale prospettiva «v'è un primato dell'immagine sull'immaginazione» per cui «non è l'occhio ad aprire il mondo: la luce esiste prima dell'occhio e non nel suo fondo, il sensibile esiste prima e indifferentemente dall'esistenza di ogni organo percettivo»⁴¹².

Sempre secondo tale impostazione gnoseologica l'immaginazione viene intesa da Celati allora non come una «produzione soggettiva, ma come un filo che collega gli uomini»⁴¹³, come processo di «intelletto collettivo», quello che Aristotele chiama “intelletto attivo”⁴¹⁴. È per questa ragione che l'immaginazione, il «sentire-pensare-immaginare», diviene il «presupposto di ogni antropologia»: se «essere al mondo vuol dire essere con gli altri dall'inizio alla fine» attraverso l'immaginazione e la fantasticazione, la distruzione dello “spazio di immaginazione” coincide con la separazione e l'impossibilità di orientamento nel mondo per l'uomo e, in un certo senso, come il venir meno dell'umanità dell'uomo. Anche nel caso di Celati, come in Warburg, il venir meno di questa vera e propria cosmologia in cui l'immagine è il “primum mobile”⁴¹⁵, viene contrapposta alla possibilità di aprire uno spazio per «sentire-pensare-immaginare» che si dà solo nei termini di un processo di distanziamento:

È sempre un gioco sulla *distanza* che ci sottrae al faccia a faccia con la realtà, e al tempo stesso potenzia la percezione come un gioco di specchi. Perché in questo modo non vediamo soltanto qualcosa: vediamo il

⁴⁰⁷ Cfr. Coccia E. *La vita sensibile*, op.cit., pp.71-73 e Coccia E. *La trasparenza delle immagini. Averroè e l'averroismo*, Bruno Mondadori, Milano, 2005, pp.

⁴⁰⁸ Il lavoro di Coccia viene citato direttamente da Celati: cfr. Celati G. “Sulla fantasia”, op.cit., p.72

⁴⁰⁹ *Ivi*, p.73

⁴¹⁰ Cfr. Coccia E. *La trasparenza delle immagini. Averroè e l'averroismo*, op.cit., pp.58-59

⁴¹¹ Celati G. “Sulla fantasia”, op.cit., p.77

⁴¹² Coccia E. *La vita sensibile*, op.cit., pp.71-73

⁴¹³ *Ivi*, p.73

⁴¹⁴ *Ivi*, p.77

⁴¹⁵ Celati. G. *Angelica che fugge*, op.cit., p.7

vedere, guardiamo riguardare, percepiamo l'atto di percepire. Il rituale dello scrivere prevede questo effetto come una *messa a distanza* delle percezioni per sottrarla la casualità e portarle verso la trasparenza dell'intelligibile.⁴¹⁶

2.4 II «sentire-pensare-immaginare» e il pensiero debole

Tra i testi inediti conservati presso il “Fondo Celati” della Biblioteca Panizzi compare un dattiloscritto di Celati dedicato alla *Conferenza sull'etica* di Wittgenstein e la «media oscurità dell'esperienza» in cui è possibile evincere come il “sentire la distanza” sia strettamente collegato a una comprensione del limite della propria visione e come, proprio a partire dal riconoscimento di questa limitatezza, sia possibile ritrovare un senso d'ordine nel mondo:

La forma è una buona forma quando in essa vi è il senso del proprio limite, dunque della condizione che la rende possibile. Questa condizione è solo il suo mostrarsi, il suo apparire nel mondo, come una meraviglia. Solo tenendo d'occhio il possibile riusciamo a sentire quella meraviglia, che dà il senso di potersi orientare nell'oscurità media dell'esperienza come un terreno da sempre pronto ad accoglierci. Il lavoro della buona forma si mostra a noi nella *finitezza*, nel limite degli atti e dei giudizi, sottratti all'illimitato che li renderebbe informi. Questo limite è la loro *silenziosa trascendenza* di cui possiamo solo dire: “Guardi!”, oppure: “lo lasci com'è”.⁴¹⁷

La «silenziosa trascendenza» a cui lo scrittore emiliano fa qui riferimento è una delle numerose variazioni terminologiche di un'idea che compare in più scritti, alcuni già citati nel corso della trattazione. Ritornando nuovamente all' “Introduzione a *Bartleby lo scrivano*” possiamo osservare come il tema del silenzio si intrecci con quello della distanza: il mutismo di Bartleby, la sua «emblematica rinuncia alla scrittura», invita Celati, attraverso la rilettura di parte dell'epistolario di Melville, a una riflessione sui limiti della scrittura⁴¹⁸. Nel mutismo di Bartleby Celati scorge una sorta di esercizio spirituale caratterizzato da una sospensione del giudizio di fronte alla manifestazione delle apparenze nel mondo, un «docile abbandono al destino», alla «divina inerzia», dice ancora citando Melville, in cui tutte le cose sono coinvolte: «è questo che rende la sua frase [«Avrei preferenza di no»] stranissima, il fatto che sembra priva di intenzioni – dal momento che le intenzioni ci portano sempre a cercare un accordo con gli altri, a cercare la loro connivenza, a paventare i loro fraintendimenti»⁴¹⁹. Il silenzioso ritiro dal mondo dall'«oppressiva menzogna del consenso sociale» mette davanti a l'«insondabilità d'ogni maniera d'essere, l'irriducibile anomalia

⁴¹⁶ *Ivi*, p.80

⁴¹⁷ Id. “La media oscurità dell'esperienza”, Fondo Celati, Reggio Emilia, 1/2, 1990, s.p.

⁴¹⁸ Id. “Introduzione a *Bartleby lo scrivano*”, op.cit., p.XXI

⁴¹⁹ Per una trattazione più ampia dell'influenza della figura di Bartleby nella teoria della scrittura di Celati si veda: West, R. *The Craft of Everyday Storytelling*, op.cit., pp.25-75

d'ogni stato di presenza nel mondo»⁴²⁰, ritrovandosi così ancora una volta di fronte a «i limiti del pensiero discorsivo» a cui Celati fa riferimento a proposito del pensare-immaginare di Ghirri. Il «discorsivo» non può cioè spiegare e motivare la presenza senza «attributi o interpretazioni» che le cose hanno nel loro manifestarsi nel mondo in qualità «condizione assoluta di tutte le cose presenti»⁴²¹. Bartleby diviene così, nel racconto dello scrittore americano, un motivo di «turbamento» per il prosare eloquente dell'avvocato-narratore, che, quando deve descrivere l'ingresso dello scrivano, diviene a sua volta incerto, intonando il suo linguaggio a quello di Bartleby con «frasi secche e laconiche come quelle dello scrivano»⁴²². Il potere dell'«avere preferenza di no» di Bartleby, intesa da Celati come «un'antiorità rispetto alle trame di intenzioni su cui gli uomini si accordano»⁴²³, è quello di sovvertire l'idea per cui le parole servono a spiegare e circoscrivere l'esterno. Celati parla a tal proposito di «un'esperienza dell'aridità del deserto» che si percepisce di fronte a una scrittura che non tenta più di tenere «un controllo sul proprio territorio» ma che piuttosto tenta di accordarsi ritmicamente alla «divina inerzia»⁴²⁴. Significativamente è ancora una volta il distanziamento che permette tale intonazione: «là ci sono presenze venute da chissà dove, di cui cogliamo l'isolamento e la dispersione nell'esteriorità, attraverso la percezione della distanza»⁴²⁵. L'esercizio della distanza e del silenzio a cui rimanda Bartleby consiste in una disposizione disinteressata e indifferente nei confronti del mondo, qualcosa che viene descritta dall'avvocato come una «sbiadita altezzosità, o piuttosto un austero riserbo»⁴²⁶. L'indifferenza di Bartleby non va però confusa col disincanto, la sua «altezzosità» è «sbiadita» proprio perché sottende a una visione che ancora una volta si fonda sull'opacità, sulla sospensione e quella «confluenza» che permette di cogliere l'indifferenza-unitarietà delle presenze nel mondo, ciò che Melville chiama «l'incondizionata democrazia di tutte le cose»⁴²⁷.

Questo atteggiamento di indifferenza di Bartleby potrebbe allora definirsi secondo l'idea di una sospensione del giudizio, un *epoché*. È appunto attraverso questo richiamo vorrei istituire un parallelo fra Celati e il “pensiero debole”. Con “pensiero debole” si fa riferimento a quell'orientamento filosofico sviluppatosi nel corso degli anni '80 in Italia guidato fra gli altri da Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti⁴²⁸ che cercava, nel contesto di un «indebolimento della parola

⁴²⁰ Celati G. “Introduzione a *Bartleby lo scrivano*”, op.cit., p.XXI

⁴²¹ *ibidem*

⁴²² *ibidem*

⁴²³ *Ivi*, p. XXII

⁴²⁴ *Ivi*, p.XX

⁴²⁵ *Ivi*, p.XXIII

⁴²⁶ Melville H. *Bartleby lo scrivano*, trad. it. di Celati G., op.cit., p.22

⁴²⁷ *Ivi*, p.120

⁴²⁸ Cfr. AA.VV. *Il pensiero debole*, a cura di Vattimo G. e Rovatti P. A., Feltrinelli, Milano, 2010 [1983]

filosofica» e del «soggetto»⁴²⁹, di affermare la possibilità di rifondare il discorso filosofico sulla propria debolezza. Non avendo spazio per dare conto di tale orientamento in maniera esauriente ci si limiterà a ricordare brevemente come Rovatti descriva simile processo. Per il filosofo modenese «l'uomo è ormai abbastanza forte per apparire debole» e di fronte alla “crisi”, piuttosto che cercare risposte definitive, deve “innervare” l'indebolimento del pensiero abbandonando la tradizionale pretesa filosofica di raggiungere una verità⁴³⁰. Per Rovatti bisogna «fermarsi all'ambiguità», non risolvere la dialettica fra soggetto e oggetto, fra bene e male, fra oggettività e soggettività, ma piuttosto seguirne l'oscillazione attraverso «l'esercizio del silenzio»:

Il silenzio non riguarda né la contemplazione filosofica né qualche forma di ritiro spirituale: indica invece lo scarto che separa l'udire dall'ascoltare, e che poi separa, nella parola stessa, il significato che crediamo di poter subito afferrare dall'alone di insignificanza di cui riteniamo di poter tranquillamente fare a meno. Scavando il nulla in noi stessi e tentando di abitarlo si tratterebbe di imparare ad arrestarci dinnanzi all'automatismo del discorso concettuale, a scansare l'effetto di verità che sembra implicito nella parola filosofica, a sospendere, a distanziare questa parola che in definitiva resta sempre ora auratica.⁴³¹

Rovatti, come lo stesso Celati, sembra innanzitutto preoccupato dal definire attraverso l'esercizio del silenzio una possibilità di abitare nuovamente il mondo, la “crisi” dell'abitabilità consiste nel fatto che l'uomo non abita più il luogo secondo una padronanza quanto piuttosto secondo uno spaesamento⁴³². Rispetto a un'«ipertrofia della pienezza», che dipende dal voler essere padroni dello spazio, il silenzio assume allora l'importante ruolo di esercizio per «imparare ad abitare il vuoto»⁴³³. In questa posizione di ascolto si ritrova la possibilità di abitare lo spazio, non più però come padroni ma piuttosto come stranieri discreti e silenziosi. Il ritiro nel vuoto, come già osservato dalla West⁴³⁴, significa anche un decentramento rispetto a se stessi, un modo di sentire «l'altro che è in noi»⁴³⁵. Il silenzio diviene allora un'apertura all'ascolto: «l'abbassare la voce, il dare voce alla modestia del nulla, questo contromovimento, è innanzitutto un incontro con gli altri, e anche una produzione di senso: un mettersi in condizione di nuovo di agire»⁴³⁶. Su questo punto si è espresso anche Celati a proposito dell'opera di Silvio D'Arzo, individuando la singolarità della sua scrittura nel «sentirsi straniero ovunque»: «ci si ritrova disadattati anche nei posti più familiari, senza più l'illusione che esista un territorio davvero “nostro” – il solido terreno dell'identità garantita da un orizzonte tutto noto e familiare»⁴³⁷. Anche nel caso di D'Arzo il «silenzio» diviene

⁴²⁹ Rovatti P. A. *L'esercizio del silenzio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1992, p.7

⁴³⁰ Rovatti P.A. “Trasformazioni nel corso dell'esperienza” in *Il pensiero debole*, op.cit., pp.29-33

⁴³¹ Id. *L'esercizio del silenzio*, op.cit., p.9

⁴³² Lausten P. S. “Verso la foce del pensiero” in «Revue Romane», 37, John Benjamin Publishing Company, 2002, p.255

⁴³³ Id. *L'elogio del pudore*, op.cit., p.31

⁴³⁴ Cfr. West R. *The Craft of Everyday Storytelling*, op.cit., pp.

⁴³⁵ Cfr. Rovatti P.A. *L'esercizio del silenzio*, op.cit., pp.95-118

⁴³⁶ *ivi*, pp.101-102

⁴³⁷ Celati G. “Silvio D'Arzo, lo stile di chi è straniero ovunque” in *Studi d'affezione per amici e altri*, op.cit., p.188

allora l'esercizio attraverso cui recuperare un orientamento nello spazio e soprattutto una potenza nella parola, «verso una narrativa capace di ammettere i silenzi dei giorni vuoti, gli eventi qualsiasi del “si vive e basta”⁴³⁸. Il linguaggio non è più «il fedele servitore del pensiero» e D'Arzo prova un sentimento di vergogna, di pudore, nei confronti delle parole («provare vergogna per tutte le parole del mondo»⁴³⁹). Anche la sua è una *epoché*: «il bisogno di un silenzio che sospenda per un attimo la paurosa inflazione della parola»⁴⁴⁰, erodendo così il suo fondarsi, secondo la modernità, sull'attualità e sulla «*matter-of-factness*»⁴⁴¹. «L'*epoché*», sostiene Rovatti, «non è un atto rassicurante» ma semmai «l'erosione di ogni fondamento», un'apertura della soggettività che «sconvolge radicalmente l'abitudine del pensiero»⁴⁴². L'apertura di questo spazio grigio e incerto nella scrittura di D'Arzo fa emergere allora «quel fondo non narrato e non narrabile sotto le reticenze» che per Celati «rimane la cosa più importante del racconto»⁴⁴³. È una lettura paradossale che, secondo Rovatti, è propria dell'*epoché* come tentativo di avvicinarsi all'«indicibile», un andare «al di là della prosa»⁴⁴⁴. Una tensione però che si trattiene dalla volontà di «fare luce» e che piuttosto ritrova nel «pudore» dell'*epoché*, a cui corrisponde un «indebolimento del linguaggio», un «accennare» in vece di un “affermare” secondo «rappresentazione certa»⁴⁴⁵. È qui che, ritornando al saggio su *Bartleby*, si può cogliere il senso del distanziamento a cui allude Celati come un «mettersi in condizione di agire di nuovo», come possibilità di ritrovare una «potenza» nella scrittura⁴⁴⁶.

È a proposito di questo rapporto con l'«indicibile» che la visione di Celati e quella di Rovatti, pur così simili nei termini e nelle intenzioni, differiscono. In Rovatti non si arriva mai a parlare esplicitamente di mistico, seppur si possa affermare come il discorso sull'*epoché* più volte lambisca i⁴⁴⁷. Abbiamo già potuto osservare invece come il “credere” sia una condizione fondamentale

⁴³⁸ *Ivi*, p.196

⁴³⁹ *Ivi*, p.197

⁴⁴⁰ *Ibidem*

⁴⁴¹ *Ivi*, p.190

⁴⁴² Rovatti P.A. *L'esercizio del silenzio*, op.cit., pp.76-77

⁴⁴³ Celati G. “Silvio D'Arzo, lo stile di chi è straniero ovunque”, op.cit., p.191

⁴⁴⁴ Cfr. Celati G. “Discorso sull'aldilà della prosa” in *Studi d'affezione per amici e altri*, op.cit., pp.241-273

⁴⁴⁵ Rovatti P.A. *L'esercizio del silenzio*, op.cit., p.81

⁴⁴⁶ Il discorso sulla potenza, così come suo legame con la riflessione di Agamben su *Bartleby*, è stato già affrontato nel corso della trattazione (vedi: *infra*, p.20), non volendo ora deviare su temi su cui si è già detto mi limito a rimandare, per esteso, a quanto Celati ha da dire in tal proposito: «Tutto ciò che l'utilitarismo considera il male del mondo, l'ozio, l'inerzia, la vita senza scopo, *il pensiero che riposa silenziosamente in sé*, qui ricompare come potenza dello scrivano che attraversa con inespugnabile riserbo il farnetico della vita. E bisogna parlare di potenza, cioè qualcosa che riposa in sé senza attualizzarsi, la capacità di non pensare nulla - una maniera ad essere che si risolve in ciò che si fa non di ciò che si pensa [...] Lo stesso vale per la scrittura. La potenza della scrittura non sta in questa o quella cosa da dire, bensì nel poco niente da dire, in una condizione in cui si annulla il dovere di scrivere punto ogni dover scrivere voler scrivere la patetica vittima delle proprie aspettative. La potenza e la scrittura sta nell'essere senza aspettative, nell'essere rassegnazione, rinuncia al dovere di scrivere, possibilità di rimanere sospesa soltanto come preferenza». (Celati G. “Introduzione a *Bartleby lo scrivano*”, op.cit., p.XXVI)

⁴⁴⁷ Cfr. Rovatti P.A. *L'esercizio del silenzio*, op.cit., pp.71-93

«pensare-immaginare»⁴⁴⁸ e come l'estasi, argomento di cui tratteremo nel paragrafo seguente, si rintracciabile in più testi celatiani.

2.5 L'aura, la distanza e l'estetica del reincanto

Prima di tentare di definire questa accezione mistica della visione vorrei proporre un parallelo con il tema della distanza così come proposto da Walter Benjamin in *L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tentando in questo modo di comprendere più profondamente le ragioni della «estetica del reincanto»⁴⁴⁹ che caratterizzerebbe l'opera di Celati. Il famoso saggio di Benjamin, seguendo una dinamica che è osservabile in buona parte del suo *corpus* teorico, si costruisce secondo la polarità fondamentale del “vicino” e del “lontano”, dell’«aura» e dello «choc». Con la nozione di aura il filosofo tedesco intende raccogliere tutta una serie di proprietà dell'opera d'arte tradizionale (unicità, autenticità, autorità) che sembrano venute meno con l'ingresso nell'era della riproducibilità tecnica. In accordo con quell'idea di visione atmosferica che abbiamo individuato nella poetica celatiana, l'aura viene interpretata da Benjamin come una sorta di «aria», un'«atmosfera» che avvolge gli oggetti:

Che cos'è, propriamente, l'aura? Un singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina. Seguire placidamente, in un pomeriggio d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra su colui che si riposa – ciò significa respirare l'aura di quelle montagne, di quel ramo.⁴⁵⁰

Benjamin nota come nel corso dei primi decenni del '900 si sia assistito a una radicale riorganizzazione dell'esperienza percettiva decifrabile secondo la «decadenza dell'aura» e la sua sostituzione con lo «choc». Dello «choc» Benjamin non offre una definizione precisa, ma allude a tutte quelle esperienze, tipiche della vita metropolitana moderna, che si fondano su uno scontro, uno choc fisico, con la realtà⁴⁵¹. Ciò è osservabile in campo artistico nell'avvento della fotografia e del cinema, che moltiplicando le possibilità “espositive” contribuiscono nel diminuire quel senso di unicità, quel *hic et nunc* che caratterizza l'esperienza auratica. La posizione di Benjamin rispetto a

⁴⁴⁸ Cfr. Celati G. “Finzioni a cui credere”, op.cit.

⁴⁴⁹ Cfr. Rizzante M. *Il geografo e il viaggiatore. Variazioni su I. Calvino e G. Celati*, Metauro, Fossombrone, 1993 e Spunta M. “Verso la foce con Gianni Celati: tra ‘antropologia di popolazioni invisibili’ e ‘estetica del reincanto’” in *Sinergie narrative. Cinema e letteratura nell'Italia contemporanea*, a cura di Bonsaver G., M. McLaughlin e F. Pellegrini, Cesati Editore, Firenze, p. 153-157.

⁴⁵⁰ Benjamin, W. “L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica” in *Aura e choc*, op.cit., p.21

⁴⁵¹ Cfr. Benjamin W. “Su alcuni motivi in Baudelaire” in *Aura e choc*, op.cit., pp.196-197

questo fenomeno pare essere ambivalente, così come – lo abbiamo già potuto osservare – è ambivalente la relazione celatiana rispetto alla «distanza»⁴⁵².

Da una parte egli coglie «l'esigenza vivissima» di «portarsi più vicino alle cose», emancipandosi da un paradigma estetico centrato sul «distacco» e il «valore culturale», e riformulando il rapporto con l'opera d'arte secondo il concetto di «gioco», di manipolazione e «innervazione» dell'immagine riproducibile che dovrebbe portare alla liberazione dell'uomo attraverso la «seconda tecnica»⁴⁵³. L'avvicinamento all'opera d'arte viene quindi inteso da Benjamin come una necessità sociale, colta dal surrealismo e dall'avanguardia cinematografica sovietica, per cui – di fronte all'inevitabile «dissoluzione dell'aura» nell'esperienza quotidiana dell'uomo moderno e la sua sostituzione con lo «choc» – si tenta di stabilire un nuovo «equilibrio fra l'uomo e l'apparecchiatura» in senso progressivo e non pregiudizievole⁴⁵⁴. In quest'ottica interpretativa tutti i tentativi di «stuccare la realtà», reintroducendo forzatamente l'aura nell'opera d'arte, vengono giudicati come un'«elaborazione fascista» e «regressiva» che non permette la formulazione di quelle «esigenze rivoluzionarie nella politica dell'arte» promesse dall'era della riproducibilità tecnica⁴⁵⁵.

D'altro canto – seguendo la lettura di Didi-Huberman sul concetto di aura così come delineata in “L'immagine brucia” – lo «sguardo religioso»⁴⁵⁶ da cui dipende l'esperienza dell'aura è motivo di grande fascinazione per Benjamin e sembra in parte confliggere con quanto affermato fino a questo punto. Di questa tensione irrisolta troviamo traccia anche in *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica*, quando il filosofo tedesco fa riferimento alla «malinconica e incomparabile bellezza» del volto umano nei ritratti «dei cari lontani o defunti» che sembra in parte sconfessare la sostituzione del «valore culturale» con il «valore espositivo» operato dalla fotografia⁴⁵⁷. Simili considerazioni, riportate solo sinteticamente *Nell'opera d'arte*, sono in realtà una trasposizione di un discorso più articolato rintracciabile in *Piccola storia della fotografia*.

Qui Benjamin afferma che la fotografia, nel periodo immediatamente successivo alla sua scoperta, è dominata dalla presenza dell'aura: «nelle prime fotografie... gli uomini non guardavano il mondo da tanto isolamento...erano circondati da un'aura, da un medium, il quale conferiva al loro sguardo, che vi penetrava, la pienezza e la sicurezza»⁴⁵⁸. Nei ritratti familiari realizzati della metà dell'Ottocento si poteva ancora rintracciare «un valore magico» che consisteva nella capacità

⁴⁵² Cfr. *infra*: p.45

⁴⁵³ Benjamin, W. “L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica”, op.cit., p.26

⁴⁵⁴ *Ivi*, p.41

⁴⁵⁵ *Ivi*, p.18

⁴⁵⁶ *Ivi*, p.26-28

⁴⁵⁷ *Ivi*, p.27. Si noti tra l'altro come tali riflessioni si accordino a quanto Barthes scrive a proposito del ritrovamento di una fotografia della madre: cfr. Barthes, R. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, op.cit., p.65-74

⁴⁵⁸ Id. “Piccola storia della fotografia” in *Aura e choc*, op.cit., p.234

della fotografia di registrare l'aura, la traccia-impronta di un *hic et nunc* «con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine»⁴⁵⁹. Ciò dipendeva da un “regime di luce” che garantiva un'«assoluta continuità tra la luce più chiara e l'ombra più fonda», sia nei procedimenti tecnici con cui le immagini venivano realizzate sia nella loro forma materiale (l'ovale scuro con cui venivano avvolti i ritratti). Attraverso la tecnica della mezzatinta (per la stampa) e della lunga esposizione (per la cattura) «la luce usciva faticosamente dal buio» per effetto di procedimenti che implicavano un'immersione e una durata nell'esperienza fotografica. È a partire da questa immersione nel tempo della ripresa e della stampa che deriva per Benjamin la loro «eternità» e «unicità»⁴⁶⁰. Le immagini del cimitero di Greyfriars di Edimburgo di David Octavius Hill (fig.10) per esempio esercitano un «effetto più penetrante e duraturo» nell'osservatore poiché la scarsa sensibilità delle lastre alla luce «induceva i modelli non a vivere proiettandosi fuori di quell'attimo, bensì a sprofondare al suo interno»⁴⁶¹. Nella lunga durata della posa allora «essi crescevano insieme e dentro all'immagine», predisponendo la fotografia all'«immortalità»⁴⁶².

Nel corso dell'evoluzione della pratica fotografica questa qualità auratica, garantita dalla perfetta congiunzione fra la «tecnica» e il suo «oggetto»⁴⁶³, viene però a mancare. È significativo notare come Benjamin colleghi la “decadenza” della fotografia a un disequilibrio nel rapporto fra luce e buio, da cogliersi tanto nella sua manifestazione materiale (l'eliminazione dell'ovale scuro che avvolgeva i ritratti) quanto nella tecnica (l'abbandono della mezzatinta e della lunga esposizione). Con l'introduzione di obiettivi più sensibili alla luce nella fine dell'Ottocento si assiste a una dissociazione fra luce e ombra per cui diviene possibile «registrare le apparizioni con la stessa pregnanza di uno specchio»⁴⁶⁴. È qui che si salda quel rapporto fra «attualità» e «fotografia»⁴⁶⁵, che – nei termini della riflessione celatiana – si pone come un deciso spostamento dalla «visione» auratica alla riproduzione «meccanica» e «retinica» della realtà⁴⁶⁶. Questa “decadenza” si può leggere secondo l'idea di una «dialettica perenne» nella fotografia che va mantenuta costantemente in equilibrio, qualcosa che Ghirri ha definito in questi termini:

la fotografia si esplica sempre all'interno di un dualismo perfetto. Se uno ci pensa, nella fotografia c'è il negativo e il positivo. È un rapporto tra la luce e il buio. È un giusto equilibrio tra quello che c'è da vedere e quello che non deve

⁴⁵⁹ *Ivi*, p.229

⁴⁶⁰ *Ibidem*

⁴⁶¹ *Ivi*, p.231

⁴⁶² *Ivi*, p.232

⁴⁶³ *Ivi*, p.235

⁴⁶⁴ *Ibidem*

⁴⁶⁵ Cfr. *ivi*, p.233

⁴⁶⁶ Cfr. “Intervista di Matteo Bellizzi a Gianni Celati”, op.cit., s.p.

essere visto. Quando noi fotografiamo, vediamo una parte del mondo e un'altra la cancelliamo. Il rapporto giusto e corretto con la fotografia va probabilmente pensato proprio nei termini di una dialettica perenne.⁴⁶⁷

Le innovazioni ottiche disequilibrano allora il rapporto «giusto e corretto» fra luce e buio facendo pendere il peso della bilancia in netto favore della luce, o piuttosto – riprendendo l'intuizione di Fracassa – dello «splendore». Secondo quanto sostenuto qui da Ghirri la relazione fra luce e buio nella lettura benjaminiana potrebbe essere intesa nel suo legame con il «quello che c'è da vedere» e il «quello che non deve essere visto». Il «buio» delle fotografie delle origini alluderebbe quindi a quel senso di mistero, di indicibilità, che si pone come limite oltre il quale la fotografia diviene una registrazione meccanica e nitida della realtà e – nei termini del pensiero celatiano – diviene informe, non consapevole del proprio limite di senso. In “La nostra carne e il suo macellaio”, saggio celatiano del 1972 dedicato al teatro di Giuliano Scabia, c'è un punto che pare accordarsi significativamente a questa riflessione sul buio e la luce nella fotografia. Il teatro di Scabia è appunto un tentativo di far riserva «dello splendore» senza «tradirlo» o «venderlo per l'abbaglio della rappresentazione», attraverso il recupero del buio, dell'oscurità:

Nel teatro di Scabia e in tutto il teatro del nostro tempo che non partecipa al fasto del consumo illimitato, credo che si ponga il problema di far riserva dello splendore. Non consumarlo, tradirlo, venderlo per l'abbaglio della rappresentazione. Ed è come una scommessa. Se al di là della finzione opaca e senza splendore con cui gli dèi si presentano a noi, noi riusciremo ad avere occhi per vederli, riusciremo ad utilizzare le immagini della mente per una comprensione affettiva del mondo, solo allora si interromperà la trasmutazione dello splendore in obbligo di consumo illimitato. Bisogna che luce ritrovi la propria ombra, per essere di nuovo intesa per quel che è, splendore del cielo e della vita sotto il cielo.⁴⁶⁸

Il processo di “reinserimento dello splendore” qui descritto da Celati a proposito del teatro di Scabia non è così distante da quanto Benjamin scrive a proposito del restauro dell'aura nella fotografia di inizio Novecento. Si tratta di uno dei temi in cui la riflessione benjaminiana sull'aura, come mostrato dalla lettura di Didi-Huberman⁴⁶⁹, diviene estremamente sottile. Il filosofo tedesco esprime infatti la propria diffidenza nei confronti di quei fotografi che cercano di restaurare l'antica aura dalla fotografia reinserendo artificialmente il buio nell'immagine. Si tratta cioè di un processo cosmetico, che trucca la realtà, e che riesce solo a ottenere un tono «crepuscolare» e «artificiale» che non risponde più a un rapporto progressivo e materialista con la fotografia⁴⁷⁰. Allo stesso tempo però, nel corso della trattazione, l'idea di aura viene nuovamente proposta a proposito dell'opera di uno dei fotografi più ammirati da Benjamin: Eugène Atget. Il fotografo francese, e qui sembra quasi di leggere Celati che parla di Ghirri, perseguendo «gli elementi dimessi, spariti, svaniti», rivolta la «ricercatezza e l'esotico» delle «grandi vedute» della fotografia estetizzante preferendogli

⁴⁶⁷ Ghirri L. *Lezioni di fotografia*, op.cit., pp.23-24

⁴⁶⁸ Celati G. “La nostra carne e il suo macellaio”, op.cit., p.397

⁴⁶⁹ Cfr. Didi-Huberman G. “L'immagine brucia”, op.cit., pp.244-247

⁴⁷⁰ Benjamin W. “Piccola storia della fotografia”, op.cit., p.232

piuttosto «le tavole apparecchiate dopo il pasto, le stoviglie non ancora rigovernante»⁴⁷¹, quelle «pieghe sinuose delle vecchie capitali» che meravigliavano anche Baudelaire⁴⁷². Questa dimensione “archeologica” nella fotografia di Atget è ciò che gli permette «risucchiare l’aura dalla realtà, come l’acqua pompata dalla nave che affonda»⁴⁷³, tale processo risponde per Benjamin una ragione precisa: l’«incomparabile capacità [di Atget] di abbandonarsi alla cosa»⁴⁷⁴. Didi-Huberman spiega come in questo punto, nel testo di Benjamin, si possa osservare una riformulazione fondamentale del rapporto con l’aura: non si tratta più di mantenere una distanza rispetto al fenomeno auratico ma, nel cogliere quel *quid* «irriducibile», quella «scintilla minima di caso», bisogna abbandonarsi e implicarsi con esso, profanandone così la sacralità attraverso il gioco⁴⁷⁵. Atget incarna cioè quel processo per cui, sprofondando nell’attimo della visione, ci si perde in uno stato di «abbandono» in cui si decentra dalla propria soggettività e questa viene estesa al mondo cosale, che è in grado allora di restituirci uno sguardo. In *Su alcuni motivi in Baudelaire* (1939) – altro saggio fondato sull’opposizione fra aura e choc – questa esperienza di implicazione nello spazio e nel tempo viene allora sovrapposta al momento poetico, così come più generalmente alla percezione⁴⁷⁶: nell’«apparizione irriducibile di una lontananza» i fenomeni acquistano una «capacità di guardare» e in questo momento estatico «lo sguardo della natura risvegliata sogna e trascina nel sogno il poeta»⁴⁷⁷. Anche se ai fenomeni, alle apparenze, viene riconosciuto una irriducibilità che priva della capacità di dare senso, questo stesso vuoto di significato stimola però «un bisogno irresistibile» che invita ad avvicinarsi e implicarsi nella visione⁴⁷⁸. Il “buio” della fotografia delle origini sopravvive allora nel vuoto della fotografia di Atget non più come presenza mitica, ma come «illuminazione

⁴⁷¹ *Ivi*, p.238

⁴⁷² «Dans le plus sinueux des vieilles capitales/ Où tout, même l’horreur, tourne aux/ enchantementes,/ Je guette, obeissant à mes humeurs fatales,/ Des êtres singuliers, décrépits et charmants», Baudelaire C. *I fiori del male*, trad. it. di Raboni G., Einaudi, Torino, 2014, p.159

⁴⁷³ *ibidem*

⁴⁷⁴ *Ibidem*

⁴⁷⁵ Alludo qui all’interpretazione del concetto benjaminiano di gioco così come esposta da Agamben nel seguente passo di *Profanazioni*, di cui sottolineo i pensieri più pertinenti in corsivo: «Il passaggio dal sacro al profano può infatti, avvenire anche attraverso un *uso* (o, piuttosto, un riuso) del tutto incongruo *del sacro*. Si tratta del *gioco*. È noto che la sfera del sacro e quella del gioco sono strettamente connesse. La maggior parte dei giochi che noi conosciamo deriva da antiche cerimonie sacre, da rituali e da pratiche divinatorie che appartenevano un tempo alla sfera in senso lato religiosa [...] Analizzando questa relazione fra gioco e rito, Emile Benveniste ha mostrato che il gioco non solo proviene dalla sfera del sacro, ma ne rappresenta in qualche modo il capovolgimento. La potenza dell’atto sacro – egli scrive – risiede nella congiunzione del mito che racconta la storia e del rito che la riproduce e mette in scena. Il gioco spezza questa unità: come ludus, o gioco di azione, esso lascia cadere il mito e conserva il rito; come jocus, o gioco di parole, esso cancella il rito e lascia sopravvivere il mito: “Se il sacro si può definire attraverso l’unità consustanziale del mito e del rito, potremo dire che si ha gioco quando soltanto una metà dell’operazione sacra viene compiuta, traducendo solo il mito in parole e solo il rito in azioni”. *Ciò significa che il gioco libera e distoglie l’umanità dalla sfera del sacro, ma senza semplicemente abolirla*». (Agamben G. *Profanazioni*, Nottetempo, Roma, 2005, p.10)

⁴⁷⁶ Benjamin, sovrappone il problema della poiesi a quello della percezione: «la crisi della riproduzione artistica... si può considerare come parte integrante di una crisi della percezione stessa». Cfr. Id. “Su alcuni motivi in Baudelaire” in *Aura e Choc*, op.cit., p.196

⁴⁷⁷ *Ivi*, p.197

⁴⁷⁸ Id. “Piccola storia della fotografia”, op.cit., p.229

profana»⁴⁷⁹, come invito al gioco della fantasia e dell'immaginazione. Il rapporto di implicazione nello spazio si traduce infatti in un'esplicazione in cui la fotografia di Atget è stata in grado di attrarre a tal punto l'aura da diventare un buco⁴⁸⁰, uno spazio vuoto che permette il «gioco della fantasia»⁴⁸¹. Liberando dall'aura, dal rapporto sacralizzato con l'opera d'arte, la fotografia rende possibile un nuovo rapporto con il vuoto e l'irriducibile non più fondato su un processo di distanziamento religioso ma secondo una confluenza profana. Attraverso la lettura della fotografia di Atget di Benjamin diviene allora possibile leggere l'idea di un'«estetica del reincanto» nell'opera celatiana non secondo un tentativo di ri-sacralizzazione dell'esperienza estetica, ma piuttosto come un'apertura dello spazio di fantasticazione che è per sua natura profano, non religioso ma mistico⁴⁸². È a partire da questa premessa fondamentale che vorrei infine soffermarmi sul ruolo che l'estasi e il mistico hanno nel sentire-pensare-immaginare.

⁴⁷⁹ Benjamin, W. *Parigi capitale del XIX secolo, I 'passages di Parigi'*, a cura di Tiedemann R., ed. it. a cura di Agamben G., Einaudi, Torino, 1986, p.432

⁴⁸⁰ *ibidem*

⁴⁸¹ *Ivi*, p.195

⁴⁸² Il mistico, secondo Elvio Fachinelli, si trova naturalmente in conflitto con la religione istituita, dal momento che – come vedremo nel prossimo capitolo – è più vicino al «nichilismo di una religione atea» che al ritrovamento di un «Dio personale». Cfr. Fachinelli E. *La mente estatica*, op.cit., p.38

CAP 3. IL SENTIRE-PENSARE-IMMAGINARE COME ESTASI

In *Case sparse* Celati e il suo compagno di viaggio John Berger si ritrovano in una villa veneziana abbandonata (tav. 16), commentando e interrogandosi su cosa ci sia vedere lì, in un luogo vuoto e dimenticato, dialogano:

J.B. Ok, siamo in questo strano edificio che forse era un castello.

G.C. Una villa veneziana!

J.B. Una villa veneziana...così cominciamo semplicemente cercando di vedere quello che c'è. Che è già un compito enorme, perché, nella maggior parte dei casi, noi non vediamo quello che c'è.

G.C. *But then people have visions!*⁴⁸³

J.B. Io ho una visione di questo palazzo, di questa villa. Ma una visione in cui bisogna mantenerla com'è, tranne per poche cose. Ma non si deve, non si deve rifarle il trucco per abbellirla, non si deve farle un trattamento cosmetico.⁴⁸⁴

L'idea di "visione" è qualcosa che Celati, in special modo negli interventi più recenti, ripete più volte. In un'intervista con Emanuela Teatini del 1991 Celati afferma: «le immagini sono solo apparenze, cioè fenomeni di luce, niente di sostanziale...io credo che tutto dipenda da uno stato di visione e la visione non è un fatto tecnico, ma uno stato d'animo, uno stato del corpo e della mente»⁴⁸⁵. Sempre in un'intervista, questa volta con Matteo Bellizzi, Celati torna nuovamente su questo punto, specificando e ampliando i suoi riferimenti:

La parola visione ha una tradizione molto lunga. L'apparizione ha a che fare con la mistica (vengono in mente le sante). L'uomo adulto che diventa l'imbecille razionale non capisce queste sante che diventano dei matti. La tradizione della visione va riportata ad esperienze sciamaniche in Africa o in Asia... Per noi il vedere è diventato un processo meccanico come se esistesse un puro vedere retinico. In tutto quello che ci succede possiamo dire che c'è un modo per poterlo mettere in discorsi, è un processo di concettualizzazione del mondo ma c'è un altro modo che fa parte della nostra vita che fa parte del sensitivo, della sensitività... il sensitivo sarebbe questo nostro tipo di coniugazione con quello che è fuori di noi, un connubio con quello fuori di noi[...].La visione richiede che l'uomo sia un po' disarmato, se io so già tutto di un dato posto non vedo più niente, il percepito sarebbe questa nostra copulazione con quello che sta di fuori.⁴⁸⁶

Come bisogna interpretare questo riferimento al mistico e alle visioni delle sante e degli sciamani? Per comprendere l'intenzione di Celati dietro queste affermazioni bisogna ritornare nuovamente a porre al centro della discussione il problema del vuoto, così come avevamo già fatto

⁴⁸³ La conversazione è in inglese, anche se Celati la traduce – salvo questa espressione – in *voice over*. Le ragioni di questa scelta sono probabilmente da rintracciare nella simpatia immaginativa che legava Berger e Celati, e dalla volontà di Celati di sovrapporre la propria voce a quei pensieri così vicini ai suoi. Uno scambio avvalorato dal recente recupero di parte del loro epistolario (cfr. Brotto D. "Di una medesima grafia Lo scambio epistolare tra Gianni Celati e John Berger (1992-1997)" in *La scrittura dello sguardo*, op.cit., pp.295-310)

⁴⁸⁴ *Case sparse. Visioni di case che crollano*, Celati G., 2003

⁴⁸⁵ Id. in Teatini E. "Il sentimento dello spazio. Conversazione con Gianni Celati", op.cit., p.27

⁴⁸⁶ Id. "Intervista inedita di Matteo Bellizzi a Gianni Celati", op.cit., s.p.

per il capitolo precedente. Fra i documenti conservati presso la Biblioteca Panizzi compare un saggio inedito di Celati intitolato “Samuel Beckett, le sorti dell’espressione”, in cui il tema del vuoto trova una sistemazione particolarmente significativa. In questo dattiloscritto, di datazione incerta, Celati rilegge alcuni saggi di Beckett dedicati all’arte moderna e al problema fondamentale dell’espressione: il “perché ci si esprime” e il “cosa percepiamo in un’espressione”. A interessare Celati è in particolare il primo dei saggi di Beckett, intitolato *Le monde et le pantalon*, pubblicato nel 1945 nei “Cahiers d’art” in occasione dell’esposizione delle opere di Abraham e Gerardus van Velde, due pittori espressionisti olandesi. Attraverso la riflessione beckettiana sulla pittura moderna Celati affronta ancora una volta il problema etico-estetico dei limiti del «discorsivo», a partire però da considerazioni che – come vedremo – sono più direttamente riconducibili al pensiero di Wittgenstein.

I quadri di Abraham van Velde, che Celati descrive come «forme di ideogrammi sconosciuti» (tav.16), pongono due problemi fondamentali e intrecciati fra loro: quello del «rappresentativo», ovvero del rapporto fra l’oggetto rappresentato e l’oggetto reale, e quello del «nonsenso» della pittura. A proposito del primo Celati afferma:

I quadri di Bram van Velde mostrano appunto questo apparire della cosa che prima non c’era... il segno che affiora sulla tela è solo un momento d’apparizione, colto nella traccia che lascia. Non corrisponde ad un particolare oggetto visibile di cui possiamo avere memoria, ma piuttosto ad una cosa indeterminata, la “cosa”, la “cosità”, come dice Beckett. C’è da chiedersi se la cosa apparsa potrebbe mai avere un rapporto rappresentativo fondato con un altro oggetto visibile nel mondo esterno. Mi sembra che Beckett risponda decisamente di no. Alla visione appare la cosa, immediatezza indeterminata, e non un oggetto già determinato da un nome d’uso o da una categoria rappresentativa.⁴⁸⁷

Per quanto riguarda il secondo problema invece:

Nel primo pamphlet Beckett fa notare che la cosa apparsa, il quadro, l’immagine, è un nonsenso. Infatti acquista senso solo con l’uso che se ne fa, parlandone, mettendola in un museo o dimenticandola in un garage. Essendo priva di senso, come del resto è la musica, per valutarla occorrerà sovrapporre un canone di valutazione, delle formule valutative su cui accordarsi, e che corrispondono al suo uso. Però, poniamo, che senso avrebbe dire che il doganiere Rousseau non sapeva dipingere come si deve, perché faceva degli uomini che assomigliano a spaventapasseri? C’è una tensione della cosa che appare, e questa non corrisponde a nessun canone di valutazione. Indica solo che quel quadro è ciò che è, e non qualcos’altro di più o meno canonico secondo le nostre attese. Dunque, suggerisce Beckett, tutto quello che si può dire sensatamente d’un quadro è che ci piace o non ci piace.⁴⁸⁸

Il segno nella pittura, in accordo con quanto esposto in “Collezione di spazi”, è un’apparizione irripetibile e indeterminata. Si tratta di un gesto legato alla “contingenza”: una visione imprime una traccia sulla tela, materializzando così un’immagine che non esisteva prima della sua apparizione.

⁴⁸⁷ Id. “Beckett, le sorti dell’espressione” in Fondo Celati, 2/48, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, s.d., s.p.

⁴⁸⁸ *ibidem*

Quanto appare sulla tela, quindi, non corrisponde ad alcun oggetto visibile, non è un “già visto” e dunque non ha alcun rapporto con la “realtà”. Se nel linguaggio quotidiano esiste una corrispondenza fra oggetti, immagini e parole ciò dipende dal loro «uso», dalla propria sistemazione nel «senso comune»; così per Celati: «se dico “tavolo” so a quale oggetto del mondo mi riferisco, ma appena tiro in ballo tutta una frase diventa difficile dire a quale riferimento esterno le mie parole rimandino»⁴⁸⁹. Nella pittura, ma più generalmente nell’espressione artistica, è invece impossibile tentare di far corrispondere all’immagine un referente reale. Per questo motivo si genera un nonsenso, un vuoto di significato rispetto al quale l’unica reazione sensata, come già detto in “Oggetti soffici”, è un “mi piace/non mi piace”.

Nell’affermazione della radicale assenza di ogni rapporto fra le parole e le cose, Celati si interroga allora su come rispondere a questo vuoto di significato che si apre davanti all’immagine. Da una parte, davanti al «nonsenso» della pittura moderna, si potrebbe perpetrare ancora quel paradosso già individuato in “Oggetti soffici”. Cercare cioè di costruire un canone estetico, in questo caso valutativo e non percettivo, che cerchi di spiegare la visione a partire da un modello normativo. Oppure, posizione per cui ovviamente Celati propende, immaginare un’espressione che sia in grado di conservare il proprio «nonsenso», senza «la scusante di una buona spiegazione» che dovrebbe motivare perché qualcosa appare. Rispetto a questa conservazione del nonsenso la pittura, l’arte, diviene un «test per la visione», qualcosa che costringe «a orientarsi nell’incertezza, nell’assenza di rapporto con qualsiasi ipotesi rappresentativa, nella accettazione che nessuna chiarezza in materia è possibile»⁴⁹⁰. Si assiste dunque a una regressione del giudizio estetico per cui non si pone più la questione del “bello”, ma solo una tensione a cui accordarsi, la traccia di un “qui qualcuno ha visto qualcosa”. Un’apertura al «nonsenso» in cui, tra l’altro, la percezione non si dà nella chiarezza della coscienza ma piuttosto nel «buio interiore» in cui viene rielaborata la visione a cui si è appena assistito. L’opera d’arte non dice niente, non rappresenta nulla, non genera una comprensione ma una «tensione» a cui adeguarsi: «la cosa affiora nella coscienza come un buio in cui si va avanti a tentoni...l’unica chiarezza sta nel buio interiore in cui si elabora la possibilità di adeguarsi o meno alla tensione della cosa che appare»⁴⁹¹.

È intorno questo punto che la lettura di Beckett, per espressa dichiarazione dell’autore, si mescola con quella di Wittgenstein. Celati afferma che di fronte al «nonsenso» si genera nel pensiero moderno «un’ipotesi rappresentativa», una sorta di «debito che le nostre rappresentazioni dovrebbero saldare» cercando di esprimere l’inesprimibile e di motivarne la presenza. Ciò però per

⁴⁸⁹ *Ivi*, s.p.

⁴⁹⁰ *Ivi*, s.p.

⁴⁹¹ *Ibidem*

Celati è un pensiero informe, perché non consapevole del proprio limite, di quello che si può dire e di quello su cui «si deve tacere»:

se noi potessimo davvero dire qual è il senso del mondo, dunque esprimerlo, ciò implicherebbe che la nostra espressione è in grado di travalicare quel senso, per vederlo dall'esterno come un oggetto da decifrare. Vorrebbe dire che è possibile per qualcuno di noi, grazie alla sua potente personalità, porsi fuori dal mondo e dunque avere accesso all'inesprimibile: l'aldilà del senso, l'aldilà del mondo, l'aldilà di ciò che le parole comuni possono dire.⁴⁹²

3.2 Il senso mistico, i limiti del linguaggio e il disponibile quotidiano

Il *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein si apre con la famosa affermazione: «tutto ciò che può essere detto si può dire chiaramente; e su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere»⁴⁹³. Ciò di cui si deve tacere, per Wittgenstein, è appunto il «nonsense» di cui si è discusso fino a questo punto. La tesi fondamentale del *Tractatus* è che il linguaggio è sensato perché v'è un isomorfismo fra la sua logica e la logica del mondo⁴⁹⁴. Nel discorso quotidiano, che è per il filosofo austriaco il linguaggio ideale, si utilizza correttamente il linguaggio perché, accentandone il limite, si resta all'interno di una corrispondenza biunivoca fra segno e oggetto, fra rappresentazione e realtà. Tutte le domande e le proposizioni della filosofia diventano allora insensate, dal momento che pretendono di spiegare il mondo ponendosi al di là del linguaggio, avendo così accesso all'inesprimibile, di cui – per definizione – non si può dire nulla. Per questa ragione i tentativi di decifrare il «nonsense» dell'arte, ritornando al saggio su Beckett, sono vani: si dovrebbe essere al di là dell'espressione per poterne motivare l'esistenza.

L'insistenza sul «già visto» a proposito della fotografia di Ghirri, così come gran parte delle riflessioni sul “quotidiano”, è da interpretare secondo questa posizione fondamentale di Wittgenstein a proposito dei limiti del linguaggio. Ciò lo possiamo desumere dalla lettura di un altro manoscritto inedito conservato presso la Biblioteca Panizzi: “La media oscurità dell'esperienza”. Qui Celati, riferendosi alla *Conferenza sull'etica* di Wittgenstein, si interroga ancora una volta sulla questione del senso:

il senso si mostra nelle situazioni, e viene sentito come esperienza comune. È il senso comune dell'esperienza di chi si trova in una situazione. Potrebbe essere definito come un termine medio tra le varie esperienze, ma non come un metro a cui si possa ricorrere per decidere quale sia il significato della singola

⁴⁹² *Ivi*, s.p.

⁴⁹³ Wittgenstein L. *Tractatus logico-philosophicus*, a cura di Conte A.G., Einaudi, Torino, 2009, p.3

⁴⁹⁴ *Ivi*, pp.41-45

esperienza. Il senso comune è piuttosto una atmosfera che avvolge le situazioni, e che ci permette di essere disinvolti.⁴⁹⁵

È attraverso il legame con il senso comune che si ritrova quello che in “Soglia per Luigi Ghirri” è definito come «l’ordine del vedere»: le immagini di Ghirri non fanno altro che riprendere ciò che è già «previsto» dalla logica formale del mondo. Così, a proposito delle foto di saracinesche di negozi che Ghirri realizza negli anni ’70 (tav.12), Celati afferma: «le immagini di Ghirri mettono in luce un ordine nella visione evidentemente già previsto dagli artigiani che hanno costruito quei negozi»⁴⁹⁶. L’idea di un «abbassamento di tensione» nell’opera di Ghirri, il suo rifiuto per la «mania estetica», si coglie allora nella sua *sophrosyne* nei confronti del mondo e nel suo silenzio rispetto al «nonsense». Allontanandosi dal regime scopico dell’informe, la sua fotografia riporta a una «lingua comune agli altri uomini», che è per questo motivo in grado di offrirsi come conforto, perché non fa altro che restituirci la facoltà «comune che ci lega e ci permette di intenderci»⁴⁹⁷. Si spiega tra l’altro attraverso il riferimento a Wittgenstein il senso dello sguardo «naturale» e il suo rapporto con il «disponibile quotidiano». Sono infatti “naturali” per Wittgenstein tutte quelle espressioni che restano all’interno del linguaggio quotidiano, e quindi nella corrispondenza fra immagine e oggetto⁴⁹⁸. La riflessione di Wittgenstein, così come quella di Celati, non si ferma però qui. Riflettendo sul problema del senso, essi scoprono che vi sono dei percorsi irriducibili al pensiero concettuale, come abbiamo già visto a proposito del saggio su Beckett. Come si spiegherebbe, all’interno di tale sistema logico, l’esistenza del «nonsense» nella pittura? Bisogna allora ammettere che vi sono delle situazioni, tra cui appunto l’espressione artistica, in cui questa biunivocità viene meno e si apre un «vuoto» di significato, il «nonsense». La riflessione in “Beckett, le sorti dell’espressione” è in questo senso forse un’elaborazione successiva rispetto a “La media oscurità dell’esperienza”, dal momento che il problema della comprensione, che pareva risolto nel secondo saggio attraverso il riferimento al senso comune, viene riaperto e nuovamente problematizzato primo.

È necessario allora ritornare all’idea di un doppio movimento nell’estetica celatiana: da un lato il silenzio rispetto al nonsense dell’immagine (*sophrosyne*), dall’altro il coinvolgimento affettivo ed estatico per cui l’immagine non è mai riconducibile a un significato assoluto e definitivo, ma mostra pur sempre qualcosa invitando movimento, all’uscita da sé. L’immagine (la stessa fotografia di Ghirri) nel rispetto della propria limitatezza, conserva allora il nonsense, una tensione verso un al di là del mondo attraverso cui sentire-pensare-immaginare. Sono queste idee che diventano più

⁴⁹⁵ Id. “La media oscurità dell’esperienza”, op.cit., s.p.

⁴⁹⁶ Id. “Soglia per Luigi Ghirri”, op.cit., p.377

⁴⁹⁷ *Ibidem*

⁴⁹⁸ Cfr. Wittgenstein L. “Conferenza sull’etica” in *Lezioni e conversazioni sull’etica, l’estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di Ranchetti M., Adelphi, Milano, 2020 [1967], pp.10-11

chiare se confrontate con il saggio di Celati sullo *Zibaldone* di Leopardi e la sua discendenza nella letteratura italiana: “Il discorso sull’aldilà della prosa”. Leopardi, come Beckett⁴⁹⁹, rinuncia alla pretesa di conoscere il vero e accetta la «menzogna» del linguaggio. Di fronte cioè alla consapevolezza della falsità di ogni espressione, del «nonsense» in cui inevitabilmente si cade, Leopardi non tenta smascherare la finzione, ritrovando così la «verità» o la «giusta coscienza»⁵⁰⁰. La centralità di Leopardi nel pensiero celatiano sulla scrittura sta però nel suo rapporto con il linguaggio. Nell’abbassamento d’intensità della prosa incerta e frammentaria dello *Zibaldone*, non si coglie infatti una sfiducia nei confronti del linguaggio, ma una sua riformulazione in qualità di «piacere vano» in cui non si tenta di rappresentare il mondo ma piuttosto lo si “dissolve”:

È sullo sfondo di questa rinuncia alla “pretensione di conoscere il vero”, che l’aldilà delle parole diventa la cosa più importante: l’aldilà dei voli immaginativi, delle fantasie non costruttive, del “piacer vano delle illusioni”. Diventa la linea astratta di una prosa che non è più consacrata alla rappresentazione del mondo, ma piuttosto al suo dissolvimento: al dissolvimento d’ogni volontà di rappresentazione storica o psicologica.⁵⁰¹

Anche in questo saggio torna l’idea di un «vuoto» dell’espressione. A proposito della prosa di Giorgio Manganelli, cercando delle corrispondenze con quella di Leopardi, Celati parla di un «vuoto centrale», un «quid che non c’è», che funge da perno attorno al quale le parole girano a vuoto come i cavalieri di Ariosto⁵⁰². Manganelli, come Leopardi, è uno scrittore del sentire-pensare-immaginare perché – pur consapevole del «gioco linguistico» per cui ogni espressione è una menzogna – tende, attraverso la sua scrittura “limitata”, verso un «aldilà» delle parole «che non si può verificare né conoscere»⁵⁰³. Nel vuoto attorno al quale la sua scrittura si muove e a cui dischiude si coglie allora una possibilità immaginativa: si «mette potentemente in moto l’immaginazione, all’inseguimento della sostanza dei significati che le parole portano dietro»⁵⁰⁴. La posizione di Celati, come del resto quella di Wittgenstein, è paradossale: come si può parlare di un «nonsense», dal momento che si è sempre nel linguaggio? E ancora: come si spiega l’esistenza del «nonsense» e di un «aldilà» del mondo dal momento che non si può né verificare né conoscere?

Come dimostrato da Pierre Hadot nei suoi saggi su Wittgenstein c’è un modo di venir fuori da questo paradosso: distinguere fra il «dire» e il «mostrare». Se non è possibile «dire» il senso del mondo e del linguaggio, dunque la «logica formale» su cui si reggono, è però possibile mostrarla, e

⁴⁹⁹ Che il saggio inedito su Beckett possa avere in qualche modo informato la lettura dell’opera di Leopardi pare comprovato, oltre che alla vicinanza dei pensieri, dal fatto che lo scrittore irlandese viene direttamente citato nella possibile linea leopardiana della prosa. Cfr. Celati G. “Discorso sull’aldilà della prosa”, op.cit., p.263

⁵⁰⁰ Id. “Discorso sull’aldilà della prosa”, op.cit., p.248

⁵⁰¹ *Ivi*, p.249

⁵⁰² *Ivi*, p.256

⁵⁰³ *Ibidem*

⁵⁰⁴ *Ibidem*

il linguaggio appunto mostra continuamente la sua logica formale senza però che ciò si possa dire. Dice a tal proposito Hadot:

Quel che si mostra e non si può esprimere è proprio il fatto che il linguaggio dice qualcosa, esprime qualcosa che ha un senso. L'uso indicativo⁵⁰⁵ del linguaggio si riferisce dunque al linguaggio in quanto linguaggio, in quanto dice. Ma si è costretti ad ammettere che per esprimere tutto ciò Wittgenstein costruisce dei non-sensi, proposizioni che non sono delle tautologie ma che nondimeno *mostrano* – o forse tendono a – quel che il linguaggio ha di insormontabile. Si è costretti ad ammettere la necessità di un linguaggio logicamente scorretto, si è costretti a fare un uso non rappresentativo del linguaggio. Vi è un intero dominio nel quale, attraverso la sua stessa inesattezza, il linguaggio mostra quel che non può esprimere. Importante non è allora ciò che esso ci dice, *ma ciò a cui esso ci permette di tendere*.⁵⁰⁶

Celati, nel corso dell'analisi dei testi di Beckett, arriva ad affermare qualcosa di non molto distante da quanto proposto da Hadot. Nella sua riflessione il tema dell'espressione è però più evidentemente legato al problema del «fallimento», all'accettazione del fallimento come qualcosa di connaturato a ogni espressione. Celati afferma, lo abbiamo già notato, che ogni espressione è destinata all'incomprensione, dal momento che è un nonsenso. Se però si accetta l'idea di un debito da saldare, una domanda a cui dare risposta attraverso l'espressione, questa verrà vissuta con angoscia, senza alcuna possibilità di sollievo. Rispetto a questa presa di posizione si profila dunque, attraverso l'esempio di Beckett, l'accettazione dell'espressione come «obbligo», come continuazione di un gesto che non promette alcuna spiegazione, ma solo fuga attraverso le parole che tendono verso un aldilà:

Il punto generalmente inammissibile, nel nostro mondo, è quello sostenuto da Beckett nel primo dialogo. Alla domanda di D., su cosa possa essere un'espressione che si allontani degli exploits di potenza dell'arte, B. risponde: «L' espressione che non c'è nulla da esprimere, nulla con cui esprimere, nulla da cui esprimere, nessun potere di esprimere, nessun desiderio di esprimere, insieme all'obbligo di esprimere». Che l'espressione sia un'attività obbligatoria significa che non può decidere di se stessa, ma non può neanche essere decisa da ipoteche esterne come quelle rappresentativa o semantica. Questo è un tema beckettiano di fondo, che ammette un'unica risposta: ognuno deve continuare ad esprimere, continuare a parlare, per buoni motivi, benché ciò sembri o sia insensato.⁵⁰⁷

La consapevolezza dell'inevitabile fallimento a cui ogni espressione incorre conduce allora a un'incrollabile fiducia nella scrittura e nella sua necessità antropologica. In questa impossibilità, che sembra precludere a un «trionfo del negativo», all'impossibilità di esprimersi, Celati trova invece la liberazione dal problema dell'«ipoteca rappresentativa», presentata nelle prime pagine del testo sui saggi di Beckett. Allo stesso tempo però, come nel caso della lettura di Hadot, questa liberazione

⁵⁰⁵ Hadot distingue, a partire dal *Tractatus*, 4 usi possibili del linguaggio: rappresentativo, tautologico, non-sensato e indicativo. Quello «indicativo», a cui fa riferimento qui, è «un uso legittimo, nel quale proposizioni vere nel contempo mostrano qualcosa che non si può esprimere». Cfr. Hadot, P. *Wittgenstein e i limiti del linguaggio*, trad. ita. di Chitussi B., Bollati Boringhieri, Milano, 2016, p.40

⁵⁰⁶ *Ivi*, p.41

⁵⁰⁷ Celati G. «Beckett, le sorti dell'espressione», op.cit., s.p.

riposa nell'idea che linguaggio non serva solo a esprimere i propri pensieri, ma che ci siano delle condizioni particolari in cui, pur nella propria indeterminatezza, esso mostra una via, si carica di un'energia che porta a fantasticare. Trascinati dal ritmo dell'apparizione delle immagini si giunge a una forma di linguaggio anomalo in cui i pensieri non corrispondono più a un soggetto pensante, ma piuttosto si confondono con l'aperto, evocano «l'impensato» diventando «aria»⁵⁰⁸. Si tratta allora un linguaggio che ha abbandonato la pretesa di dover dire e motivare e che si limita a mostrare: un'espressione che accetta il proprio limite, non dicendo l'ineffabile, ma che allo stesso tempo tende verso un aldilà mostrandolo. Celati riprende l'idea wittgensteiniana⁵⁰⁹ per cui questa abitudine di pensiero si avvicina più alla musica che al «discorsivo», e che la conoscenza – quindi la creazione – sia da intendersi primariamente come un processo di intonazione con il ritmo del vivente attraverso l'esercizio dell'immaginazione⁵¹⁰. È significativo a tal proposito notare come, a partire dalla lettura di alcuni taccuini preparatori per *Case sparse* datati 1997, Celati avesse esteso questo rapporto fra musica e pensiero anche al processo del montaggio cinematografico. Nelle note di regia per il film, che allora avrebbe dovuto essere intitolato *Case abbandonate*, compare l'idea di utilizzare le immagini seguendo allora non tanto il loro significato, ma il loro ritmo musicale:

ho fatto una divisione per sequenze, che diventa come un diario di tutto il lavoro fatto. Ma per vedere cosa c'è da scartare, bisogna mettere insieme tutti i pezzi qui elencati, questo va fatto in vista del montaggio finale, che dovrebbe essere scandito dal fraseggio musicale come abbiamo fatto con certe riprese borsettiane di “Strada provinciale”. Ma qui tutte *le immagini devono essere usate come pezzi di musica*, con forme di “staccato”, di “legato”, trilli, ripetizioni, parallelismi, contrappunti, etc. in realtà mi occorrerebbe la consulenza d'un musicista: come fare?⁵¹¹

È sempre nel riferimento all'immagine in movimento che Celati, anche nel saggio su Beckett, riassume la propria posizione rispetto al problema dell'espressione:

Penso al film di Beckett realizzato da Alan Schneider, interpretato da Buster Keaton, e che si intitola *Film*. ecco, questo film è un film muto, una pellicola, il cui tema è l'essere percepiti, *esse est percipi*: ciò che appare nella continuità del percipiente e del percepito, cioè su una specie di pellicola interfaccia che è la percezione. Buster Keaton fugge lungo i muri e dentro la sua stanza, in quello stato di possessione che è sempre l'essere percepiti. E alla fine solo l'espressione del suo volto, reazione all'incombente silenzio della percezione altrui, stato di possessione che cerca di nascondere, di negare... l'espressione è proprio ciò che non può essere mai nascosto, mai negato, perché è il positivo senza scampo. Con l'espressione non possono agire le strategie negative, le mani messe avanti per salvarsi indicando cosa essa dovrebbe rappresentare. Anche l'espressione che nasce da un volto è solo effetto e apparizione, la cosa indeterminata che *si mostra, senza rimedio, indifesa e indifendibile*. Il positivo, l'apparire di qualcosa che si pone innanzi a noi, tale quale, senza che nulla le giustifichi attraverso categorie rappresentative, è sempre indifendibile. Indifendibile il nostro

⁵⁰⁸ Id. “Discorso sull'aldilà della prosa”, op.cit., pp.262-265

⁵⁰⁹ Cfr. Hadot P. *Wittgenstein e i limiti del linguaggio*, op.cit., pp.11-13

⁵¹⁰ «Le narrazioni sono come le musiche, e ad esempio, qualcuno ascolta una musica ed è colpito da un passaggio, e grida ai musicisti di fermarsi...può riascoltare il passaggio, ma il problema è che quel passaggio ha senso soltanto perché passa sul filo della temporalità...» (Celati G. “Il narrare come attività pratica”, op.cit., pp.223-224)

⁵¹¹ Celati G. in Fondo Celati, 9/72, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, fine anni novanta, s.p.

volto per questo, indifendibile la nostra voce, indifendibile tutto ciò che spunta da sé attraverso la penna il pennello.⁵¹²

Nella parabola di Buster Keaton in *Film* si coglie il fulcro del discorso di Beckett sul problema dell'espressione. Keaton rifiuta l'espressione, forse in virtù di quella mortifera «ipoteca rappresentativa» che attanaglia il pensiero moderno di cui Celati, con Beckett, parlava nella prima parte del saggio. Si sottrae allora continuità fra percipiente e percepito cercando di nascondere il proprio volto dallo sguardo degli altri, ma così facendo non riesce a vedere nulla. Questo perché la percezione è una «possessione» in cui l'io e l'altro si confondono in «quella specie di pellicola interfaccia», quel medio assoluto, in cui non si distingue più il soggetto dall'oggetto. La «possessione», termine che ci riporta alle «visioni delle sante e dei folli» citate a inizio paragrafo, è appunto quel movimento estatico per cui ci apre all'altro, alla reciprocità di sguardi fra il soggetto e l'oggetto in cui ci si confonde nell'aperto. La fuga di Keaton, che sembra incarnare i motivi del pensiero «discorsivo» (dissociazione fra vedere ed essere visto, paura del giudizio e dell'errore), è però destinata al fallimento, perché nel suo continuo sottrarsi all'incontro con l'altro e all'espressione non può nascondere il suo viso, «il positivo senza scampo». Il «positivo senza scampo» a cui qui Celati fa riferimento è appunto il *mostrarsi* senza rimedio dell'immagine (la «cosa indeterminata») che si coglie in quel movimento estatico che è la percezione. Rispetto all'indifendibile presenza dell'immagine il linguaggio «discorsivo» non può però che arrestarsi e ritirarsi nel silenzio, nello stupore perfettamente incarnato dal volto di Keaton nell'ultimo frame del film (tav.18).

Si deve segnalare nuovamente la doppiezza di tale momento d'arresto: da una parte si afferma di non poter dire e allo stesso tempo – nel silenzio – si evoca qualcos'altro, un aldilà delle parole e delle immagini: «ma v'è dell'ineffabile. Esso mostra sé, è il mistico»⁵¹³. Queste riflessioni compaiono in verità moltissimi scritti di Celati, ma in maniera particolarmente evidente nel saggio su *Bartleby*, in cui in più occasioni viene ripreso, quasi parafrasando, il pensiero di Wittgenstein. Dell'«Introduzione a *Bartleby lo scrivano*» resta ancora da analizzare allora proprio questo punto. Attraverso la figura di *Bartleby*, e la sua sottrazione all'«illimitato» che rende informe il pensiero e la visione, si giunge a qualcosa di molto prossimo a un'esperienza mistica:

Il nome di Dio rimanda alla manifestazione del mondo così com'è, divino per il fatto d'esserci. Ma l'idea che vi sia qualcosa di occulto da smascherare in questa manifestazione, porta all'impossibilità di guardare le cose nel loro stato di presenza, nella loro «verità visibile». Melville dice che il nodo sta qui, nella possibilità

⁵¹² *Ivi*, s.p.

⁵¹³ Wittgenstein L. *Tractatus logico-philosophicus*, op.cit., p.175

di vedere la “condizione assoluta delle cose presenti” – ciò che altrove chiama, con straordinaria fiducia, “l’incondizionata democrazia di tutte le cose”.⁵¹⁴

Quanto Celati afferma in questo passo è, a mio avviso, profondamente influenzato da quanto Wittgenstein sostiene nella *Conferenza sull’etica* a proposito dell’esperienza mistica. Qui il filosofo austriaco ne parla nei termini di «esperienza per eccellenza»:

Volendo fissare la mia mente su ciò che intendo per valore assoluto etico... sempre mi capita che mi si presenti, in un certo senso, *la mia esperienza per eccellenza*... Credo che il modo migliore di descriverla sia dire che, quando io ho questa esperienza, *mi meraviglio per l’esistenza del mondo*. E sono allora indotto a usare frasi come “quanto è straordinario che ogni cosa esista”, oppure “quanto è straordinario che il mondo esista”.⁵¹⁵

È tale esperienza che Celati riporta nell’“Introduzione a *Bartleby*”, così come nell’interpretazione del *Film* di Beckett, quando parla della «condizione assoluta delle cose presenti». In questo passo il filosofo austriaco non parla direttamente di mistico, anche se, riferendosi a due proposizioni del *Tractatus* è possibile intendere come il «sentimento di meraviglia per l’esistenza del mondo» sia appunto il sentimento mistico:

6.44 Non *come* il mondo è, è il Mistico, ma *che* esso è.

6.45 La visione del mondo *sub specie aeterni* è la visione di esso come una totalità – delimitata. Il sentimento del mondo come una totalità delimitata è il sentimento mistico.⁵¹⁶

La contrapposizione fra discorsivo e mistico si ritrova nella distinzione fra il «come» e il «che», dove con mistico si allude a una forma di pensiero che non cerca di motivare e spiegare il mondo, il suo «come», ma che piuttosto ne mostra l’esistenza, il «che»⁵¹⁷. È importante precisare come il senso mistico a cui alludono Celati e Wittgenstein non sia qualcosa di occulto o nascosto, ma «il positivo senza scampo»: il fatto che il mondo è. È questo un nodo fondamentale nella comprensione del «sentire-pensare-immaginare»: non si nega l’esistenza di un aldilà, così come colto nell’esperienza estatica, ma allo stesso tempo si rinuncia alla pretesa di volerlo dire. Allo stesso tempo nella rinuncia al “dire” non si postula una sfiducia nel linguaggio e nella sua potenza. Come mostrato da Pierre Hadot il misticismo di Wittgenstein è un movimento circolare che riporta al linguaggio, alla sua potenza, e così è anche per Celati. Come inoltre osservato, non senza qualche perplessità, da Bertrand Russell nella sua introduzione al *Tractatus*, affermare che vi è una totalità, pur non potendo motivare tale affermazione all’interno della logica, significa allo stesso tempo

⁵¹⁴ Id. “Introduzione a *Bartleby lo scrivano*”, op.cit., p.XV

⁵¹⁵ *Ivi*, pp.12-13

⁵¹⁶ Id. *Tractatus logico-philosophicus*, op.cit., p.173

⁵¹⁷ Hadot fa risalire questa intuizione wittgensteiniana alla lettura de *Il mondo come volontà e come rappresentazione* di Schopenhauer, autore citato anche da stesso Celati in un contesto in cui non è difficile, come abbiamo visto, leggere sottotraccia l’influenza di Wittgenstein (cfr. “Discorso sull’aldilà della prosa”, op.cit., p.248). A partire da tutte queste evidenti corrispondenze fra la lettura di Hadot di Wittgenstein e quella di Celati si potrebbe immaginare che Celati abbia letto lo studio del filosofo francese, sebbene questo non sia confermato dai testi celatiani conservati alla Panizzi, e neppure dalla circolazione del testo di Hadot, tradotto in Italia solo nel 2004.

affermare che la totalità è una «finzione, un'illusione» e allora, dal suo punto di vista, la «supposta sfera del Mistico sarebbe soppressa»⁵¹⁸. È su questa scia che Celati, nel “Discorso sull’aldilà della prosa”, richiama in causa «il piacere vano delle illusioni» leopardiano come “finzione a cui credere”: bisogna cioè credere all’«amena menzogna delle parole» per poter ritrovare una relazione con il mondo e con gli uomini, per risolvere il fatto che «noi non crediamo più veramente al mondo esterno»⁵¹⁹. Non si sopprime allora la mistica, come sostiene Russell, ma piuttosto la si riporta alla facoltà più intima dell’essere umano: l’immaginazione.

Il punto di partenza di Celati, nella rilettura del pensiero del filosofo austriaco, è che l’unica espressione sensata è quella che resta nei limiti del linguaggio quotidiano. Tale principio esclude il nonsenso, l’ineffabile, perché per pensarlo si dovrebbe andare oltre i limiti del linguaggio e quindi del mondo. Quanto Wittgenstein però scopre, e con lui Celati, è che il pensare non si riduce al dire, e che pur non potendo esprimere l’ineffabile ci si può tendere perché esso si mostra. Non viene quindi bandita la nozione di ineffabile, perché c’è sempre un impensato verso cui posso tendere; un impensato che però si ritrova attraverso il linguaggio: «sono ora tentato di dire che l’espressione giusta nella lingua per il miracolo dell’esistenza del mondo, benché non sia alcuna proposizione *nella* lingua, è l’esistenza del linguaggio stesso»⁵²⁰. Seguendo la riflessione di Wittgenstein riletta da Hadot si arriva a una definizione che pare intonarsi perfettamente al sentire-pensare-immaginare come abitudine di pensiero e di scrittura (per parole o per immagini): «un linguaggio logicamente inesatto, che non rappresenta nulla, ma evoca»⁵²¹.

Pare inoltre che le conclusioni a cui giunge Hadot nella sua indagine sul senso mistico in Wittgenstein possano essere riportate anche alla poetica celatiana: l’arte, la letteratura, il cinema, più che dimostrare tesi, pensieri, «inseguono vie, metodi, esercizi spirituali»⁵²², sono cioè, per riprendere Celati, dei «test della visione»⁵²³ attraverso cui imparare a sentire-pensare-immaginare il mondo. Secondo simile modello estetico nell’arte allora non bisogna cercare di individuare delle ragioni, dei “che cosa” e dei “come”, ma piuttosto il rapporto con l’opera d’arte (nel momento della sua creazione così come in quello della sua percezione) si profila come un processo di continua intonazione immaginativa alla metamorfosi del mondo, un’erranza in cui «nessuna quiete è possibile»⁵²⁴. La scrittura diviene allora essa stessa un’erranza, un camminare a vuoto perdendosi nell’indeterminatezza delle visioni, è in questi termini che Celati sovrappone il processo della

⁵¹⁸ Russell B. “Introduzione” in *Tractatus logico-philosophicus*, op.cit, p.XLV

⁵¹⁹ Celati G. “Documentari imprevedibili come sogni”, op.cit., p.62

⁵²⁰ Id. *Conferenza sull’etica*, op.cit., p.17

⁵²¹ Cfr. Hadot, P. *Wittgenstein e i limiti del linguaggio*, op.cit., p.49

⁵²² *Ivi*, p.111

⁵²³ Celati G. “Beckett e le sorti dell’espressione”, op.cit., s.p.

⁵²⁴ Id. “Il narrare come attività pratica”, op.cit., p.222

scrittura a quello del camminare, così come riporta in una recente video-intervista di Marco Belpoliti per Doppiozero:

C'è questa cosa a cui punto che è il fatto che nello scrivere si perde lui [sta parlando dei Microgrammi di Robert Walser]. E questo perdersi è proprio come un camminare a vanvera... c'è qualcosa di molto sano in questo aspetto di Walser, cioè seguire l'andare della penna...scrive e va via con la testa e questo andar via con la testa è il parallelo dell'andare a camminare...⁵²⁵

Allo stesso modo, nell'esplicitare la propria poetica documentaristica, Celati sottolinea come nei suoi film «la macchina da presa» viene usata come «una penna che la mano guida»⁵²⁶ abbandonandosi al ritmo delle apparenze, perdendosi nel loro accadere:

L'idea che ho usato e che userei volentieri in un prossimo film su un luogo è questa: riprese a ruota libera, senza programmi, per attrazioni momentanee, senza sapere dove si va a parare – l'incontro con i luoghi come lo pensava Zavattini. Ma insieme, qualcuno che prenda appunti su quello che vede, anche qui senza programmi, ma nell'entusiasmo di seguire l'accadere, le percezioni istantanee dell'accadere. Poi tenere il più possibile i suoni ambientali, le voci di passaggio, quello che trasmette una radio, etc. E usando insieme questi suoni, queste parole diaristiche e immagini dell'impensato, si può arrivare a qualcosa che è come una nuda esperienza, straniata e deviante, rispetto all'impianto categorico dei feature films.⁵²⁷

La natura erratica del documentario, la sua qualità aperta e ibrida⁵²⁸, traduce il «carattere sempre sfuggente della percezione»⁵²⁹ in una forma filmica che offre la «possibilità di usare le immagini per compiere una ricerca su quello che vediamo, su come vediamo, sulle cose che ci trascinano o paralizzano lo sguardo», come esercizio per la percezione⁵³⁰. Questo perché il materiale principale su cui esso si fonda è appunto quel “disponibile quotidiano” che riporta a quel senso di meraviglia per il mondo com'è, per il fatto che esso è. Secondo tale prospettiva, più che al *dokument*, come atto che certifica e oggettiva la realtà, il cinema documentario celatiano è più vicino, paradossalmente, all'esperienza mistica così come desunta dalla lettura di Wittgenstein.

Ritornando al riferimento al pensiero di Wittgenstein si intende ancora una volta secondo quali premesse il sentire-pensare-immaginare vada interpretato come teoria estetica. Nella *Conferenza sull'etica* Wittgenstein afferma che l'esperienza di meravigliarsi per l'esistenza del mondo significa «vedere il mondo come miracolo»⁵³¹. Come notato da Hadot il filosofo austriaco aveva appuntato

⁵²⁵ Celati G. “Gianni Celati - Roberto Walser - 03 | doppiozero”, 6/7/2011, URL: https://www.youtube.com/watch?v=C4r_4AiSl88 (8/10/21)

⁵²⁶ Celati G. in Torresin B., “Un'anima in viaggio. Celati: così le parole si sono fatte cinema,” “la Repubblica”, 11 gennaio 1991, s.p.

⁵²⁷ Celati G. “Il disponibile quotidiano”, op.cit., p.14

⁵²⁸ Bertozzi M. *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia, 2018

⁵²⁹ Celati G. “Il disponibile quotidiano”, op.cit., p.9

⁵³⁰ Id. “Documentari imprevedibili come sogni” in *Conversazioni del vento volatore*, op.cit., p.57

⁵³¹ Wittgenstein L. *Conferenza sull'etica*, op.cit., p.17

nei suoi *Quaderni* che l'arte, la creazione, è direttamente collegata a questa esperienza: «il miracolo per l'arte è che il mondo v'è»⁵³². Si comprende allora come l'esperienza mistica sia per Wittgenstein del tutto analoga all'esperienza estetica, cosa che del resto aveva notato lo stesso Celati, come dimostrato dal paragrafo conclusivo de “La media oscurità dell'esperienza”:

Per Wittgenstein, *l'etica, la religione e l'espressione dei sentimenti, formano un'unica questione che egli chiama di tipo estetico*. Il campo dell'estetica è quello della buona percezione delle forme. La forma è una buona forma quando in essa via il senso del proprio limite, dunque della condizione che la rende possibile. Questa condizione è solo il suo mostrarsi, il suo apparire nel mondo, come una meraviglia. Solo tenendo d'occhio il possibile riusciamo a sentire quella meraviglia, che dà il senso di potersi orientare nell'oscurità media dell'esperienza come un terreno da sempre pronto ad accoglierci. Il lavoro della buona forma si mostra noi nella finitezza, nel limite degli atti e dei giudizi, sottratti al limitato che li renderebbe informi. Questo limite e la loro silenziosa trascendenza, di cui possiamo solo dire: “Guardi”, oppure: “Lo lasci com'è”.

Attraverso questo passo, in cui è ancora una volta possibile cogliere la contrapposizione fra dire e mostrare, si evidenzia inoltre il legame che sussiste fra etica ed estetica. Solo sentendo-pensando-immaginando la meraviglia del mondo è possibile abitarlo come un «terreno da sempre pronto ad accoglierci». Anche in questo caso è possibile leggere fra le righe l'influenza della lettura di Wittgenstein. Nei *Quaderni* Wittgenstein pone infatti una corrispondenza diretta fra «la forma buona», che abbiamo visto dipendere dall'esperienza mistica, e «la vita buona»:

L'opera d'arte è l'oggetto visto *sub specie aeternitatis*; e la vita buona è il mondo visto *sub specie aeternitatis*. Questa è la connessione fra arte ed etica. Il consueto modo di vedere gli oggetti quasi dal di dentro; il vederli *sub specie aeternitatis*, dal di fuori. Così che per sfondo hanno il mondo intero. L'essenza del modo di vedere artistico è vedere il mondo con occhio felice?⁵³³

Questo legame fra arte ed etica viene ulteriormente approfondito, e liberato dal riferimento esclusivo al campo artistico, nella *Conferenza sull'etica*. Allo stupore di fronte all'apparire miracoloso del mondo⁵³⁴, dice Wittgenstein, corrisponde immediatamente un sentimento di sicurezza: «l'esperienza di sentirsi assolutamente al sicuro» generato dalla «visione [del mondo] come una totalità delimitata»⁵³⁵. L'insistenza sulla qualità sentimentale del mistico permette un'altra precisazione importante: il filosofo austriaco sta alludendo qui a un'esperienza affettiva che si incontra nella vita quotidiana, per nulla sovranaturale e misterica, e tra l'altro neppure legata al discorso sul “bello” o sul “sublime”. Wittgenstein afferma allora che la sicurezza è da intendersi pensando a quello stato d'animo per cui si è portati a dire: «sono al sicuro, nulla può recarmi danno, qualsiasi cosa accada»⁵³⁶. Secondo Hadot, che rilegge questo passo alla luce l'influenza dell'opera di

⁵³² Cfr. Hadot P. *Wittgenstein e i limiti del linguaggio*, op.cit., p.17

⁵³³ Wittgenstein L. in Hadot P. *Wittgenstein e I limiti del linguaggio*, op.cit., p.19

⁵³⁴ È curioso ricordare, alla luce di queste osservazioni, come Ghirri abbia deciso di diventare fotografo dopo aver visto la prima foto della terra scattata dalla luna, e come questa fotografia abbia poi informato la sua ricerca sul visibile. Cfr. Celati G. “Ricordo di Luigi, fotografia e amicizia”, op.cit., p.254

⁵³⁵ Wittgenstein L. *Conferenza sull'etica*, op.cit., p.13

⁵³⁶ *Ibidem*

Schopenhauer e Spinoza nel pensiero wittgensteiniano, bisognerebbe sovrapporre il senso di sicurezza al sentimento d'eternità: nel momento in cui si vede il mondo *sub specie aeternitatis* ci si sente parte dell'eterno, dell'uguale⁵³⁷. Nell'esperienza estetica-estatica cioè, superando i confini della propria individualità, ci si perde nell'oggetto della percezione, e in questo movimento ci si ricongiunge con un eterno che restituisce un senso di sicurezza perché “delimitato” dal suo puro esserci⁵³⁸. Come nel caso di Melville filosofo austriaco non allude a un Dio che si nasconde: l'eterno «rimanda alla manifestazione del mondo così com'è, divino per il fatto d'esserci». Il sentimento mistico, ulteriore punto di contatto con la riflessione celatiana, diviene allora terapeutico⁵³⁹ per due ragioni interrelate. Da una parte, riportando ogni questione al «fenomeno originario»⁵⁴⁰, conforta dall'inquietudine metafisica che affligge la filosofia moderna sottraendola dall'informe tentativo di motivare e giustificare l'esistenza del nonsenso: «poiché tutto è lì in mostra, non c'è neanche nulla da spiegare. Ciò che è nascosto non ci interessa»⁵⁴¹. Dall'altra restituisce «sicurezza» perché, di fronte al manifestarsi dell'esistenza «indifendibile» del mondo, viene meno ogni tentativo di immaginare un mondo diverso da quello che è.

Se ciò accade è perché il momento mistico ha luogo nell'assoluto presente. Nel *Tractatus* Wittgenstein sostiene infatti che l'eternità non è «l'infinita durata nel tempo» ma l'«intemporalità» («vive eterno colui che vive nel presente»⁵⁴²). Questa proposizione diviene più chiara facendo riferimento a ciò che Celati afferma nel “Discorso sull'aldilà della prosa”:

L'importante in queste forme immaginative e bloccare l'idea di futuro, che si porta dietro la reversibilità del possibile, il ritorno delle speranze che tutto non sia così, o peggio ancora che sarà migliorato dal progresso... Non si riesce a leggere testi del genere [quelli appartenenti alla «linea leopardiana della prosa»], se non si placa l'ansia del futuro, l'ansia di quello che verrà.⁵⁴³

In tale pensiero, in cui sopravvive quanto abbiamo potuto osservare a proposito dello sguardo archeologico e il suo rapporto con il tempo, l'eternità viene quindi a coincidere con la contingenza del momento estatico, il suo appartenere a un presente assoluto. L'estasi, anticipando il riferimento allo studio di Fachinelli che avremo modo di analizzare per esteso più avanti, si trova infatti una posizione intermedia e paradossale: «strana cosa, transizione tra due mutamenti diversi, assisa nel mezzo tra il moto e la quiete, pur non essendo in alcun tempo. Non è nel tempo, eppure è il ponte sul quale passa il mutamento. Questa [è la] strana natura dell'attimo [estatico], in cui si accostano

⁵³⁷ Cfr. Hadot P. *Wittgenstein e i limiti del linguaggio*, op.cit., p.21

⁵³⁸ *Ivi*, p.18

⁵³⁹ Cfr. *Ivi*, p.89

⁵⁴⁰ Wittgenstein L. *Ricerche filosofiche*, op.cit., p.192

⁵⁴¹ *Ivi*, p.65

⁵⁴² Wittgenstein L. *Tractatus logico-philosophicus*, op.cit., p.172

⁵⁴³ Celati G. “Discorso sull'aldilà della prosa”, op.cit., p.263

non tempo e tempo...il moto e la quiete, o l'essere e il non essere»⁵⁴⁴. C'è un punto del *Le temps retrouvé* di Proust, rintracciato da Fachinelli nel suo studio, in cui l'idea dell'intemporalità-eternità del momento estatico trova, credo, una definizione chiarificatrice rispetto al senso di sicurezza descritto da Wittgenstein: «Un minuto affrancato dall'ordine del tempo ha ricreato in noi, per sentirlo, l'uomo affrancato dall'ordine del tempo: quindi, situato fuori del tempo, come può temere l'avvenire?»⁵⁴⁵. La sicurezza, e così anche il sollievo, dipendono quindi da un "blocco" temporale per cui si sopprime sia l'ansia del futuro che la reversibilità del passato, blocco che dipende direttamente dalla disponibilità alla visione, a una predisposizione all'incontro, all'apertura all'altro.

Il riferimento creativo più diretto a queste impressioni è *Case sparse*, il più filosofico – come sostiene Belpoliti⁵⁴⁶ – fra i film di Celati e quello in cui, come dice il suo stesso autore in un'intervista radiofonica per *Fahrenheit*, traspare più evidentemente l'intenzione di voler riflettere sul tempo: «non doveva essere un film triste perché delle case crollano, doveva essere un film che ci dava il senso della profondità del tempo»⁵⁴⁷. In una delle prime sequenze del film John Berger recita seduto un tavolaccio al tramonto in riva al Po (tav.20)⁵⁴⁸:

Qui seduto in riva al Po. Luce che svanisce, ultimi uccelli che volano risalendo il fiume. Questo è un film sulle case in rovina nella valle del Po, sui casali che crollano in abbandono in seguito ai cambiamenti nell'agricoltura e all'emigrazione degli abitanti verso aree più urbane. Si possono trovare moltissime interpretazioni storiche di cambiamenti enormi avvenuti nelle pianure della val padana: ma queste interpretazioni non ci aiutano molto, quando ci avviciniamo a quelle case crollate. Perché quando ci accostiamo a quelle macerie non sappiamo veramente cosa pensare, e in qualche modo sentiamo che c'è bisogno di nuovi concetti, di nuovi modi di pensiero, che vadano d'accordo con le nostre percezioni. Al giorno d'oggi uomini e donne si restaurano la faccia cadente, cioè le facce che poco a poco, a causa dell'età, crollano e diventano una specie di rovina – perché tutto ciò che porta i segni e tracce del passare del tempo in qualche modo ci spaventa.

Il discorso prosegue più avanti nel film:

La verità è che quando si osserva davvero una di queste case che crollano si entra in una diversa dimensione. In realtà, quando percepiamo quelle rovine, non sappiamo più cosa pensare. Di solito noi non mettiamo gli occhi su aspetti del genere, aspetti in cui le cose si trasformano intensamente, si trasfigurano nel loro stato d'abbandono. Diventano come strane memorie che in realtà non sappiamo cosa ci vogliono dire, né cosa significhino per gli altri. Loro sono dei relitti e noi, almeno per un momento, ci troviamo smarriti.

⁵⁴⁴ Fachinelli E., *La mente estatica*, op.cit., p.31

⁵⁴⁵ Proust M. in Fachinelli, *ivi*, pp.54-55

⁵⁴⁶ Cfr. Belpoliti M. "Celati, cinema-filosofia lungo la valle del Po", in *Documentari imprevedibili come i sogni*, op.cit., pp. 49-54.

⁵⁴⁷ "Gianni Celati intervista Radio3 Fahrenheit 7 Aprile 2011", URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pdZaAb-FlhY>

⁵⁴⁸ È lo stesso tavolo su cui Celati siede in *Mondonuovo* di Davide Ferrario (tav.21)

Sono riflessioni che, come osservato da Belpoliti⁵⁴⁹, riportano direttamente al pensiero degli scarti e delle rovine del “Bazar Archeologico”, al problema fondamentale per cui «ciò che manca alla Storia è il senso di morte degli oggetti»⁵⁵⁰. Le facce cadenti e i palazzi in rovina sono due facce della stessa medaglia, due tentativi di riempire il vuoto aperto dal tempo nel suo passaggio per la paura dell’effetto del tempo che passa. Le immagini-tempo delle case in rovina (tav.22, 23, 24), accostate senza commento, rimandano allora – molto semplicemente – alla loro incontrovertibile presenza. Invece di cercare – come l’“esperto” che Celati infila comicamente in una botte (tav. 25) – di trovare motivazioni sociologiche e antropologiche, più generalmente discorsive, la case sparse in rovina impongono il silenzio del puro mostrare, è solo in questa «diversa dimensione» a cui conduce il sentimento mistico che è possibile trovare uno «sguardo impregiudicato su tutte le cose, su tutte le forme di vita».

Case sparse è forse il documentario in cui Celati, anche grazie al fondamentale contributo attoriale di John Berger, riesce a tenere insieme la sua doppia natura di saggista e narratore in maniera più convincente e ispirata; tanto che, seguendo le intuizioni di Laura Rascaroli⁵⁵¹ si potrebbe allora considerare *Case sparse* come un film-saggio più che un documentario. Rascaroli riprende da *Il saggio come forma*, un testo di Adorno della fine degli anni ’50, l’idea che la forma saggio sia per sua natura eretica e trasgressiva rispetto al discorso ortodosso e a una forma di pensiero lineare: «Adorno places much emphasis on the essay’s heretical, contrarian stance, which is transgressive of the orthodoxy of form...[it] counteracts the separation of art and science that is typical of a “culture organized according to departmental specialization” and, ultimately, of a “repressive order”»⁵⁵². Il saggio pone allora il processo di disgiunzione e disambientamento alla base del suo funzionamento argomentativo, e, più che rinchiudere il suo oggetto di studio in un discorso chiuso e definitivo, «opera sulle parti *sparse* del suo argomento d’indagine» attraverso due operazioni fondamentali: la discontinuità e la giustapposizione⁵⁵³. I continui scarti visivi con cui Celati costruisce *Case sparse* (ma non solo), montando assieme materiali eterogenei (interviste in *abyme*, film d’archivio riproiettati, interventi della voce off, *performance* teatrali) sarebbero quindi da riportare, non solo al suo lavoro narrativo, ma alla particolare forma saggistica che sviluppa fin da *Finzioni occidentali*. È inoltre particolarmente significativo, in relazione alla riflessione sul tempo proposta da Celati in *Case sparse*, che per Rascaroli il saggio sia per sua natura anacronistico: «the essay is against its time and, thus, it is not of the “now”»⁵⁵⁴. Contro “*now*” o il “nuovo” di chi non riesce a vivere fra le rovine. Così

⁵⁴⁹ Cfr. Belpoliti M. “Celati, cinema-filosofia lungo la valle del Po”, op.cit., p.53

⁵⁵⁰ Celati G. “Il bazar archeologico”, op.cit., p.297

⁵⁵¹ Cfr. Rascaroli L. *How the Essay Film Thinks*, Oxford University Press, Oxford, 2017

⁵⁵² *Ivi*, pp.5-6

⁵⁵³ *Ivi*, p.7 (traduzione e corsivo miei)

⁵⁵⁴ *Ivi*, p.6

afferma Marianne Schneider, sul treno-bazar assieme a Daniele Benati e Alfredo Gianolio⁵⁵⁵, prefigurando quanto verrà esplorato da Celati in *Diol Kadd*:

M.S.: Non siamo più abituati a vivere tra crolli e distruzioni, e allora ci sembrano la fine del mondo... In Africa e nel Medio Oriente le rovine fanno parte della vita... Sì, a Lisbona o a Cuba le case vecchie e rovinate sono ancora vivibili, e accettate per quello che sono. Non come da noi, che non vedi neanche una crepina nel muro!

3.3 La mente estatica, Fachinelli e Celati

Come abbiamo potuto intuire allora il sollievo celatiano deve molto al senso di «sicurezza» di cui parla Wittgenstein. Non si tratta però – sia nel caso del sollievo che in quello del nonsenso⁵⁵⁶ – di pensieri generati dall’incontro con il pensiero del filosofo austriaco, ma piuttosto della riformulazione, alla luce della lettura o rilettura dell’opera di Wittgenstein nel corso degli anni ’80, di alcuni punti fondamentali che Celati aveva già posto in essere nel corso degli anni ’70. Nel caso dello scrittore emiliano si deve premettere fin da subito come l’eternità rimandi più direttamente all’idea di comunità, o forse – visto il recente avvicinamento di Celati all’averroismo – all’«intelletto materiale» di cui parla Averroè nel suo commento ad Aristotele⁵⁵⁷. Prima però di affrontare questo legame con l’averroismo, a cui Celati giunge molto probabilmente attraverso l’opera di Emanuele Coccia, c’è da notare come il movimento estatico, nel suo legame con un’utopia comunitaria (su questo punto si è già osservata l’influenza di Agamben), sia già rintracciabile in alcuni testi del “primo Celati”.

Come osservato da Andrea Cortellessa, la parabola di Celati vagabondo, che nel corso degli anni diventa sempre più un *wanderer* solitario, non nasconde in realtà la sua nostalgia-utopia per una «comunità assente, un popolo che manca»⁵⁵⁸. Fin da *Alice disambientata*, Celati ha molto spesso preferito il lavoro di gruppo (*Narratori delle riserve*, il gruppo di fotografi per *Viaggio in Italia*), e così anche “conversione” al documentario viene giustificata alla luce della natura comunitaria dell’attività cinematografica: «scrivere è un’attività solitaria. Io credo d’essermi convertito al film

⁵⁵⁵ Gimelli fa giustamente notare come nella presenza di Gianolio, amico di Zavattini, Celati abbia voluto omaggiare indirettamente il cineasta di Luzzara. Cfr. Gimelli G. *Un cineasta delle riserve*, op.cit., p.302

⁵⁵⁶ Il nonsenso, o piuttosto la letteratura *nonsense* vittoriana, era fra gli argomenti principali delle lezioni di Celati al Dams nei mesi dell’occupazione. Vedi: Celati G. *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, Le Lettere, Roma, 2007, p.5

⁵⁵⁷ Cfr. Coccia E. *La trasparenza delle immagini. Averroè e l’averroismo*, op.cit., p.69

⁵⁵⁸ Cfr. Cortellessa A. “What a curious feeling” in *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, op.cit., p.142

documentario perché è un lavoro che fai con gli altri»⁵⁵⁹. Al di là però di ragioni puramente biografiche questa preferenza per il gruppo, il collettivo, trova anche una precisa ragione etica.

Ritornando allora a un testo come “Il corpo comico nello spazio” (1976) è già possibile notare come l’estasi venga posta come condizione necessaria per immaginare una comunità alternativa a quella “moderna” e “borghese”. Nei testi del “primo Celati” il movimento estatico viene inteso secondo un’accezione più patetica ed esasperata rispetto al “secondo”, ciò probabilmente influenzato (per quanto non si possa pensare a un’intenzione politica apertamente “militante”) dall’atmosfera bolognese degli ultimi anni del ’70. Nel “Corpo comico nello spazio” il motivo estatico è rintracciabile in una particolare accezione di carnevalesco, che Celati desume certamente da Bachtin, ma che reinterpreta mescolandola con la riflessione di Artaud sul teatro della crudeltà e la sua originale interpretazione del cinema *slapstick* americano. Nella comicità maldestra dei fratelli Marx, figure-guida fondamentali negli anni ’70, Celati coglie un’invasione «bruta e fisica» dello spazio che finisce per generare una sorta di flusso energetico che trasforma tutto in una «melée indistinta», riportando all’idea di un «tutto pieno» in cui la società funziona come un «corpo unico, come il corpo del grande gigante che incarna il carnevale»⁵⁶⁰. Ciò porta inoltre ad affermare che è nell’idea stessa del carnevale che si coglie una forma di regressione in cui l’individuo e l’esterno non sono più distinguibili:

L’idea carnevalesca è quella di uno spazio in cui non c’è separazione fra gli individui, né tra il dentro e il fuori degli individui, tra interiorità ed exteriorità [...] questa è un’utopia che può spiegarsi solo escludendo l’individualità separata, e pensando ad una comicità interamente collettiva.⁵⁶¹

Fin dall’inizio questa «comunità possibile»⁵⁶² è legata a una rivalutazione del quotidiano, ancora una volta in polemica con il principio ordinatore e normalizzante del discorsivo, come «estraneità solenne a tutto ciò che è importante, drammatico, singolare, insomma basato su valutazione qualitative astratte»⁵⁶³. Nel corso della trattazione la figura di Harpo Marx⁵⁶⁴ permette allora significativamente una congiunzione fra l’idea di bazar e quella di corpo estatico:

per lui una cosa vale l’altra, una scatola di sardine vale una collana di diamanti, nel senso che non conosce la differenza...tutti gli oggetti sono allora da raccattare perché tutti possono essere cibo per il suo corpo e flussi per invadere questo spazio, che è esso stesso l’utopia d’uno spazio assolutamente materiale, prima dell’intervento di qualsiasi valutazione o definizione astratta.⁵⁶⁵

⁵⁵⁹ Celati G. “Il disponibile quotidiano”, op.cit., p.15

⁵⁶⁰ Id. “Il corpo comico nello spazio” in *Animazioni e incantamenti*, op.cit., p.309

⁵⁶¹ *Ibidem*

⁵⁶² Id. “Sull’epoca di questo libro” in *Alice disambientata*, op.cit., p.11

⁵⁶³ *Ivi*, p.311

⁵⁶⁴ Su questa intuizione era forse centrato il saggio perduto o bruciato, a seconda dei testimoni, “Harpo’s Bazaar” (cfr. “Intervista a Mili Romano” in Gimelli G. *Un cineasta delle riserve*, op.cit., p.315)

⁵⁶⁵ Celati G. “Sull’epoca di questo libro”, op.cit., pp.311-312

Distinguendo fra *Zaigen* e *Greifen*, fra mostrare e afferrare, Celati insiste sull'idea che lo spazio vada afferrato e invaso, che – riprendendo il concetto di «*aveuglement*» del teatro di Artaud⁵⁶⁶ – ci si debba abbandonare a un «delirio catastrofico» in cui tutti i corpi si mescolano in una *bagarre* in cui è tutto «frenetico, travolgente, inarrestabile»⁵⁶⁷. Sono queste le coordinate intorno alle quali si situa la prima produzione celatiana: una corporeità estatica che porta a una regressione verso uno stadio mentale pre-logico e pre-razionale in cui viene meno la distinzione fra individuo e gruppo, curando da quel senso di separatezza generato dal pensiero discorsivo. Come dimostrato da Cortellessa il motivo dell'estasi interessa anche in virtù della sua “efficacia”⁵⁶⁸ rivoluzionaria: abbandonandosi nella scrittura a una gestualità spettacolare ed estatica, come quella del mimo-giullare incarnato da Harpo, si trascina e si incanta il lettore-spettatore liberandolo dal giogo del discorsivo e riportandolo a un indistinto in cui tutto è confuso e caotico. Una liberazione che è innanzitutto un affrancamento dall'ordine sociale e spaziale borghese e capitalista, dove l'«occupazione dello spazio» dei fratelli Marx diviene il riferimento per l'«occupazione collettiva e svagata dello spazio»⁵⁶⁹ degli anni della rivoluzione culturale bolognese.

La questione dell'efficacia “spettacolare” dell'estatico è evidenziata soprattutto negli scritti sul teatro, a cui Celati affida, nel corso degli anni '70, il compito di immaginare una comunità alternativa. Abbiamo già avuto occasione di citare “La nostra carne e il suo macellaio”, un saggio in cui il teatro nomade di Giuliano Scabia veniva ammirato da Celati appunto secondo la sua tensione ad aprirsi «a una possibile comunità, a forme di reciprocità che sciolgano le rigidità delle determinazioni amministrative»⁵⁷⁰. Queste impressioni dipendono da una delle tante sortite extra-letterarie di Celati, che nel 1973-74 aveva seguito Scabia e il suo Teatro Vagante nella rappresentazione del *Il Gorilla Quadrumano* in giro per l'appennino emiliano. Celati, in uno dei suoi saggi-ricordo su questo periodo della sua vita racconta:

...la gente ride, si dimena, commenta di rimando agli attori come fa al ciarlatano sulla pubblica piazza, c'è una specie di decongestione generale, di scioglimento dei reciproci riserbi che sfocia nella festa. Ora la socialità si verifica soprattutto nella festa, e perciò nella comicità...è dunque implicito in questo programma teatrale di puntare alla socialità. Usando lo spettacolo come pretesto per fare una festa.⁵⁷¹

⁵⁶⁶ Cfr. Id. “Il corpo comico nello spazio”, op.cit., p.305

⁵⁶⁷ Cfr. *Ivi*, p.305

⁵⁶⁸ Con «efficacia» alludo da una parte al modo in cui Antonio Somaini ne parla a proposito di Eisenstein, che fu tra l'altro molto interessato al problema dell'estasi (Cfr. Somaini A. *Ejzenstejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino, 2011, pp.149-155). Dall'altra invece si può leggere la questione dell'efficacia in relazione alla *affordance* partecipativa di un medium, argomento di cui si è già discusso a proposito della distinzione McLuhaniana fra media caldi e freddi e la sua possibile applicazione all'opera celatiana.

⁵⁶⁹ Id. *Alice disambientata*, op.cit., p.9

⁵⁷⁰ Celati G. “La nostra carne e il suo macellaio”, op.cit., p.387

⁵⁷¹ Id. “Le virtù del gorilla” in *Animazioni e incantamenti*, op.cit., p.389

Si tratta di esperienze che devono aver segnato in maniera duratura l'immaginazione di Celati, dal momento che molti anni dopo, siamo qui nel 2005, Celati ammette di «aver ricavato molto» dall'esperienza con Scabia e il Teatro Vagante:

Ricordo un paio di recite a cui ho assistito nei paesini dell'Appennino reggiano, dove i recitanti della Commedia del *Gorilla Quadrumano* facevano il porta a porta per annunciare lo spettacolo. Era come l'arrivo di un circo, con sfilata per le strade di cartelli, insegne, pupazzi, e musica di flauti e tamburi. La commedia del teatro di stalla era recitata in grandi saloni nudi e affollati, e risultava sempre molto divertente, sia per il testo in rima che per la recitazione da filodrammatica. Nessuna messa in scena vera e propria. Poi il capocomico diceva qualcosa, c'erano scambi di discorsi col pubblico. Si andava a mangiare in grandi tavolate, con altra musica e altri discorsi, e infine gli studenti-attori si ritiravano in camerate di fortuna offerte dall'amministrazione comunale. Il tutto dava l'impressione di un'euforia comica collettiva, come quella degli antichi carnevali. Il che faceva pensare, per contrasto, alla frammentazione sociale in cui siamo immersi.⁵⁷²

Come mostrato fra gli altri Bazzocchi⁵⁷³ e Belpoliti⁵⁷⁴, il carnevalesco – nella sua natura collettiva e corporea – diviene il presupposto attraverso cui leggere *Alice disambientata*⁵⁷⁵, non solo dal punto di vista strettamente letterario ma anche per comprendere le ragioni che ne resero possibile la realizzazione. La corporeità carnevalesca, l'idea (incarnata dalle metamorfosi di Alice) che il corpo debba essere considerato come una «sorgente inesauribile di flussi»⁵⁷⁶, si riversa in una visione in cui la scrittura diviene un andare oltre il sé, «verso la massima estroversione»⁵⁷⁷. In questo superamento estatico della propria identità il soggetto parlante-scrittore non è quindi più un individuo, ma piuttosto un collettivo, un insieme di voci eterogenee che si tengono insieme «per ellissi, salti e sincopi»⁵⁷⁸. Questo spostamento da individuo a collettivo è ben sintetizzato dalle parole di Elvio Fachinelli in una delle prime pubblicazioni del “collettivo A/traverso”: «il soggetto cambia. Il nuovo soggetto è collettivo e non parla. O parla quando pare a lui. Il silenzio: un buco. Lasciamo che i buchi diventino più grossi, non impauriamoci degli orifizi, cadiamo dentro e passiamo dall'altra parte: il paese delle meraviglie»⁵⁷⁹.

Che in questa affermazione, per tornare all'argomento centrale del discorso, si possa cogliere un accenno all'esperienza mistica lo si può intuire non solo dagli studi futuri di Fachinelli (*La mente estatica*, di cui diremo fra poco) ma anche dal riferimento al silenzio e al mutismo. È opportuno in tal senso ricordare, anche in relazione al pensiero di Rovatti, come la parola “mistica” derivi dal

⁵⁷² Id. “Ricerche sull'animazione del mondo” in *Animazioni e incantamenti*, op.cit., pp.403-404

⁵⁷³ Cfr. Bazzocchi M.A. *Corpi che parlano: il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 2005, pp.185-188

⁵⁷⁴ Cfr. Belpoliti M. *Settanta*, Einaudi, Torino, 2010

⁵⁷⁵ Cfr. Cortellessa A. “What a curious feeling”, op.cit., p.135

⁵⁷⁶ Celati G. “Il corpo comico nello spazio”, op.cit., p.308

⁵⁷⁷ *Ivi*, p.309

⁵⁷⁸ Id. *Alice disambientata*, op.cit., p.15

⁵⁷⁹ Fachinelli. E in Cortellessa A. “What a curious feeling”, op.cit., p.131

greco *μω*, “chiudere gli occhi e anche le labbra”. Il riferimento agli “occhi chiusi” riporta indirettamente a un altro saggio in cui Celati fa aperto riferimento all’esperienza estatica: “Luigi Tozzi, ad occhi chiusi”. Si osserva inoltre, attraverso questo saggio del 1995 – ben lontano dagli anni del «grande casino politico-culturale»⁵⁸⁰ bolognese – un “abbassamento d’intensità” a proposito dell’idea di estasi. Questa allora non coincide più soltanto con la gestualità esasperata, ma viene piuttosto riportata al fenomeno percettivo, al modo in cui l’uomo sente lo spazio che lo circonda. Una differenza d’approccio, come spiega lo stesso Celati, che «consiste in un’inversione dell’atteggiamento corporeo – che, nei miei primi libri nasceva da una passione per la bagarre (il caotico aggredirsi tra umani, con mosse di scontro e vicinanza assoluta), e in *Narratori* nasceva da un guardare tutto a distanza, con mosse più astratte»⁵⁸¹.

I romanzi di Tozzi vengono letti da Celati come una «traccia di un esercizio percettivo» che si tiene in piedi «senza appoggiarsi a trame troppo romanzesche o enfasi troppo artistiche»⁵⁸². Abbandonando ogni struttura narrativa convenzionale la scrittura tozziana si costituisce allora seguendo un’«inquietudine percettiva» che guida lo sguardo del narratore e del lettore in una ricerca continua di una «presenza che non si lascia leggere»⁵⁸³. È nella percezione ora che torna il motivo dell’estasi, e che compare il motivo dell’immagine, rimasto sottotraccia fino a questo punto:

Lo sguardo d’inquietudine è un gioco sensoriale per orientare l’attenzione sui dettagli che sorgono dal brulichio della vita, e ha il carattere delle apparizioni e delle insorgenze affettive. Ma presuppone uno stato di distrazione da se stessi, dove la visione interna dissolve l’io che guarda nella serie delle cose guardate. Ossia la percezione qui ha il valore di d’una ripresa, d’un riaprire il mondo a partire dell’immediatezza o dal vuoto del presente...il che vuol dire, anche, che non può esserci una vera disponibilità alla percezione, o almeno a questo tipo di percezione visionaria, fin quando la coscienza non si perde e l’io si sospende, o si sfalda...⁵⁸⁴

La dissoluzione dell’io è ancora alla base del processo poetico, la differenza fondamentale è che qui la creazione non è più distinta dalla percezione, e l’estasi viene quindi a sovrapporsi al più generale evento percettivo: lo «stato di distrazione da se stessi» è l’unico modo per accordarsi al «brulichio della vita», al suo movimento continuo⁵⁸⁵. La scrittura di Tozzi fa trasparire «la muta impersonalità delle cose» e così facendo evoca l’apparire del mondo «nella forma di un’immagine, che non ha valore per il suo significato, ma come apparizione sorprendente, fantastica»⁵⁸⁶. Da questa “apertura” del discorso sull’estatico dipende anche la formulazione del problema

⁵⁸⁰ Cortellessa A. “What a curious feeling”, op.cit., p.132

⁵⁸¹ Celati in Capretti A., “Intervista con Gianni Celati”, in *Il comico come strategia in Gianni Celati & co*, a cura di Palmieri N. e Schwarz Lausten P., “Nuova Prosa”, n. 59, Greco & Greco, Milano 2012, p. 233.

⁵⁸² Id. “Federigo Tozzi, a occhi chiusi” in *Studi d’affezione per amici e altri*, op.cit., p.156

⁵⁸³ *Ibidem*

⁵⁸⁴ *Ivi*, pp.159-160

⁵⁸⁵ *Ivi*, p.159

⁵⁸⁶ *Ivi*, p.161

dell'abitare, così, in uno degli appunti conservati alla Panizzi, Celati scrive: «la cosa che ho scoperto oggi è la questione dell'*anima mundi* in rapporto a Tozzi. E di chi viene preso con gli occhi chiusi: essere piantati nel mondo, come un albero o un sasso»⁵⁸⁷. Attraverso le visioni estatiche di Tozzi si ritrova allora quel legame fra uomo e mondo, l'*anima mundi* «che è necessaria per abitare i luoghi»⁵⁸⁸, non più secondo un modello antropocentrico, e neppure più secondo il divenire-animale proposto nel saggio su *Gorilla* di Scabia⁵⁸⁹, ma invece secondo un divenire-pianta, regredendo alla forma più elementare e radicale dell'essere-nel-mondo⁵⁹⁰. Viene così a delinearsi un'esigenza antropologica dell'estatico, non più relativa solamente il rapporto fra gli uomini, ma anche il rapporto fra l'uomo e il mondo in cui il riferimento principale sono le piante, gli arbusti che conquistano gli spazi vuoti lasciati dall'uomo, come i casali in rovina in *Case sparse* (tav. 26, 27). Nella visione ecologica di Tozzi esiste allora un cosmo in cui v'è «uguale peso emotivo fra cose, persone o animali», una visione «rasoterra» (come nel caso di Ghirri e dei documentari celatiani) che «magnifica la presenza di ogni cosa nell'assoluto presente»⁵⁹¹. Si tratta, ancora una volta, di uno spazio generato da un «guardare senza commento», un «muto e estatico»⁵⁹² coinvolgimento «davanti a ogni apparenza» che restituisce al mondo una sensibilità e dunque una possibilità di abitare non più rinchiudendosi nel fortino familiare di una casa, ma vivendo all'aperto, come piante e sassi, esposti al vento e alla pioggia, così come recita il finale di *Verso la foce*:

Se adesso cominciasse a piovere ti bagneresti, se questa notte farà freddo la tua gola ne soffrirà, se torni indietro a piedi nel buio dovrai farti coraggio, se continui a vagare sarai sempre più sfatto. Ogni fenomeno è in sé sereno. Chiama le cose perché restino con te fino all'ultimo.⁵⁹³

Per Celati, nel contatto con il paesaggio, con l'aperto, bisogna ancora una volta pensare all'estasi, alla «tendenza costitutiva dell'essere umano... a proiettarsi verso il fuori di sé e investirlo con diverse tonalità del divenire»⁵⁹⁴. In “Di cosa si parla quando si parla di paesaggi”, tratto da un intervento dello scrittore emiliano in un convegno sul paesaggio del 2006, è evidente come questa tendenza estatica sia riconducibile allo “sguardo sostenibile” del sentire-pensare-immaginare, così come alla contrapposizione fra questo e il «guardare categoriale» introdotto dal paradigma percettivo moderno:

Dalle idealizzazioni del paesaggismo è nato un equivoco diffuso e decisivo. È un equivoco che Cézanne ha visto con grande lucidità, quando parlava delle persone che guardano i paesaggi come fossero quadri già appesi in un museo. Si riferiva al guardare categoriale, dove al posto delle percezioni ci sono categorie pronte

⁵⁸⁷ Celati G., 106, Fondo Celati, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, s.d., s.p.

⁵⁸⁸ Id. “Federigo Tozzi, a occhi chiusi”, op.cit., p.162

⁵⁸⁹ Id. “Le virtù del gorilla”, op.cit., pp.386-389

⁵⁹⁰ Cfr. Coccia E. *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, il Mulino, Bologna, 2018, pp.11-13

⁵⁹¹ *Ibidem*

⁵⁹² *Ivi*, p.163

⁵⁹³ Celati G. *Verso la foce*, op.cit., p.140

⁵⁹⁴ Id. “Di cosa si parla quando si parla di paesaggi”, in *Gianni Celati*, Riga, 40, op.cit., p.279

a congelare ogni movimento dello sguardo, e sostituire ogni incertezza delle percezioni, con una supposta oggettività della cosa guardata [...] Artisti come Caspar Friedrich, Turner, Constable, Cézanne, hanno lavorato per risensibilizzare la percezione, per riaprirli alla momentaneità incatturabile di ogni sguardo, e ritrovare la primitività di ogni paesaggio, come spazio d'iniziazione all'esperienza estatica. Parallelemente alla rivoluzione industriale nasce un nuovo guardare senza più incertezze, e che *ha liquidato ogni comprensione dell'esperienza estatica*.⁵⁹⁵

È a proposito di tale impostazione del problema del mistico che diviene possibile sovrapporre la posizione di Celati rispetto all'estatico con quella di Elvio Fachinelli. L'incrocio fra Celati e Fachinelli non è nuovo, dal momento che West, nel suo pioneristico *The Craft of Everyday Storytelling*, ha già notato come nel concetto di «sospensione» incarnato da Bartleby sia possibile leggere una confluenza fra il pensiero dei due, e come questa affinità sia dovuta a un contatto diretto, dal momento che Celati e Fachinelli sono stati amici fin dai tempi di *Alice disambientata*. Non si tratterà allora di dimostrare la validità di questo contatto, sufficientemente comprovata dallo studio di West, ma piuttosto di mostrare come tale congiunzione sia rilevante anche per comprendere il sentire-pensare-immaginare.

A tal proposito si veda allora come la “liquidazione” dell'esperienza estatica a cui Celati fa riferimento in “Di cosa parliamo quando parliamo di paesaggi” faccia eco a quanto Fachinelli scrive nella “Premessa” a *La mente estatica*:

Frugo uno stato percettivo, emozionale, cognitivo, che è stato colto perlopiù come un'area di frontiera, pericolosa dal punto di vista dell'affermazione di un io personale, ben individualizzato. Uno stato che forse proprio per questo è stato messo da parte nel corso dell'evoluzione dell'uomo detto civile [...] l'estatico affiora di solito in esperienze liminari, facilmente ritenute insignificanti, o addirittura inesistenti, non è proprio di sperimentatori eccentrici, ma è *ciò che manca alla nostra comune percezione*. Esso può cominciare ad entrarvi, a patto di vincere i processi di isolamento e frammentazione, più che di vera e propria cancellazione, a cui è stato sottoposto fin qui. Si tratta di superare, in definitiva, il nostro generale disconoscimento dell'estatico, cogliendo in esso un momento originario di molteplici esperienze; [...] è sicuro che questo movimento sarà da taluni, e forse da molti, interpretato come un ricorrente tentativo di distruggere o indebolire la Ragione, e forse l'io stesso, e di tornare così a un indistinto originario. È forse venuto il tempo che chi pronuncia tali sentenze si chieda piuttosto che non sia in lui questa debolezza, o *questa paura di debolezza*, e se la temuta abolizione dell'io nell'esperienze estatiche non significhi in realtà contribuire a salvare questo stesso io dal rischio impellente di essere assorbito nella Ragione tecnica, scientifica, burocratica.⁵⁹⁶

Fin dal «frugo» con cui si apre il testo è possibile cogliere l'accordo con la percezione incerta e modesta che abbiamo visto essere propria al sentire-pensare-immaginare. Si è scelto di citare un brano così lungo poiché ritornano in esso molte delle considerazioni che abbiamo già potuto osservare a proposito del senso mistico in Wittgenstein, così come alcuni riferimenti più o meno diretti al pensiero debole. Anche per Fachinelli l'estasi non viene considerata dalla prospettiva

⁵⁹⁵ *Ivi*, p.280

⁵⁹⁶ Fachinelli E. *La mente estatica*, op.cit., pp.11-12

dell'«eccentrico», ma è legata invece alla «comune percezione», all'esperienza quotidiana. Come nel caso dell'intervento di Celati sul paesaggio, inoltre, la rivalutazione del mistico dipende soprattutto dal superamento dello scientismo moderno, la «Ragione tecnica, scientifica, burocratica», che disconosce l'esperienza estetica perché «pericolosa dal punto di vista dell'affermazione di un io personale, ben individualizzato». In accordo con il pensiero debole, infine, tale disconoscimento viene interpretato secondo una «paura di debolezza» per cui non si riconosce come dalla rivalutazione dell'estasi dipenda la «salvezza» dell'uomo, non la sua scomparsa. Dal pensiero debole Fachinelli riprende tra l'altro quella tendenza ad avvicinare il testo teorico a quello letterario, per cui l'abbassamento di pretese del linguaggio (che appunto si configura come un «frugare» in vece di un «dimostrare») coincide con un avvicinamento a forme di scrittura più prossime alla letteratura che al discorso psicanalitico classico⁵⁹⁷.

È una scrittura, quella di Fachinelli, per certi versi quasi aforistica, che non si cura particolarmente di dare continuità ai pensieri ma che monta assieme intuizioni e lampi di pensiero, cambiando molto spesso registro e genere. Il testo autobiografico che apre il testo («Sulla spiaggia») comincia come allora fosse un *haikai*⁵⁹⁸ («San Lorenzo al mare. Pomeriggio ventoso di settembre, nuvole rapide sfilacciate»⁵⁹⁹), per poi però far trasparire, sul fondo della descrizione dell'esperienza estatica, degli interventi più marcatamente filosofici (è uno stile molto vicino per certi versi a quello di Celati in *Verso la foce*). Lo psicanalista italiano descrive allora come «dal fondo del torpore» estivo emerga, quasi come venisse dall'esterno, un'intuizione: «la psicanalisi ha finito per basarsi sul presupposto di una necessità: quella di difendersi, controllare, stare, attenti, allontanare»⁶⁰⁰. Per Fachinelli a partire da Freud il discorso psicanalitico sarebbe via via andato a centrarsi intorno all'idea di «difesa», quando invece – proprio a partire da una rivalutazione dell'esperienza estatica – bisognerebbe rovesciare questa prospettiva: «non inibizione, rimozione, negazione» ma invece «accoglimento, accettazione, fiducia intrepida verso ciò che si profila all'orizzonte»⁶⁰¹. Sono del resto concetti su cui Fachinelli insisteva già negli anni '70, come abbiamo già visto nella citazione

⁵⁹⁷ L'esperienza incerta descritta dal pensiero debole richiede anche una modificazione dello scrivere in cui il discorso filosofico «non può procedere con una logica della verifica e del rigore dimostrativo, ma solo mediante il vecchio strumento eminentemente estetico dell'intuizione» (Vattimo G. in *Il pensiero debole*, op.cit. p. 24). Sulla congiunzione fra questa idea di scrittura del pensiero debole e quella celatiana si veda il già citato studio della Schwarz Lausten: *Verso la foce del pensiero*, op.cit.

⁵⁹⁸ Questo interesse per la poesia orientale, in particolare quella legata al paesaggio (fra cui, appunto, gli *haikai*), è ravvisabile anche in Celati. Fra i diari conservati nella biblioteca Panizzi (busta 10/99) compaiono dei tentativi di traduzione di alcune poesie Yang Wan Li, poeta taoista del XI secolo (alcune di queste sono ritrovabili in un testo recentemente edito da Quodlibet a cura di Paolo Morelli). Sarebbe tra l'altro possibile, a partire da questo interesse celatiano per la poesia cinese, confrontare il principio taoista del *wu wei* (non-fare) con il modello di scrittura estatica sviluppato da Celati nel corso degli anni.

⁵⁹⁹ Fachinelli E. *La mente estatica*, op.cit., p.15

⁶⁰⁰ *Ibidem*

⁶⁰¹ *Ibidem*

desunta dallo studio di Cortellessa⁶⁰², e che ritroviamo anche nella scrittura collettiva del dicembre '76 di *Alice disambientata*:

Inutile proteggersi dagli avvenimenti col sapere. Alice è il contrario del vecchio modo di tenersi sulla difensiva invece di correre dietro agli avvenimenti: il vecchio modo di negare di negare quello che c'è, col senso di colpa per quello che non c'è (la rivoluzione)...La caduta di Alice può anche somigliare a un *ego-trip*, ma senza ego. Viaggio senza interiorità: restituito come puro movimento positivo, senza colpa.⁶⁰³

Questo cambio di paradigma dipende dal presupposto, molto celatiano, che il pensiero non venga dall'interno della coscienza, ma piuttosto dall'esterno («un pensiero sintetico venuto da un'altra parte»⁶⁰⁴, dice Fachinelli). L'origine del pensiero dipende allora da un mettersi in ascolto («ho accettato e direi quasi ascoltato ciò che mi veniva da non so dove»⁶⁰⁵) in cui si abbandona la propria volontà e, «a occhi socchiusi»⁶⁰⁶, ci si lascia trasportare da un movimento incantatorio che porta verso quello che Celati chiamerebbe l'impensato. C'è una somiglianza a tratti incredibile fra i pensieri di Celati e quelli di Fachinelli, così quando quest'ultimo deve rendere conto del coinvolgimento emotivo con lo spazio che lo circonda, afferma il proprio desiderio incontrollabile di mettersi a scrivere, di «continuare questi appunti» (si ricordi quanto Celati scrive in “Dagli aeroporti”: «la varietà del mondo di fronte a cui aveva sempre voglia di prendere appunti»⁶⁰⁷). È per questa ragione che per Fachinelli l'estasi diviene, come nel caso di Benjamin⁶⁰⁸, il presupposto fondamentale della possibilità poetica. La creazione dipende quindi dalla «diminuzione di vigilanza» insita nel momento estatico che induce a un «allentamento nel sogno, nel fantasticare, nell'inventare... insomma in quella *phantastica* umana dove, a tratti, passa un messaggio inatteso»⁶⁰⁹. Ricollegandoci inoltre a quel parallelo fra certe idee del pensiero femminista e Celati, è possibile osservare come anche per Fachinelli la percezione estatica sia da ricondurre al “femminile”, se non più esattamente al *queer*⁶¹⁰:

L'insistenza sulle difese è sempre, implicitamente, insistenza sull'offesa, sulla capacità di offendere. Collegamento del sistema vigilanza-difesa con la più affermata impostazione virile. E allora accogliere: femminile? Il femminile sarebbe allora nel cuore, il cuore, di molte e diverse esperienze. E anche di queste esperienze. Al momento di diventare sciamani, si dice, gli uomini cambiano sesso. È così posta in rilievo la

⁶⁰² *Infra*, p.94

⁶⁰³ Celati G. *Alice disambientata*, op.cit., p.69

⁶⁰⁴ Fachinelli E. *La mente estatica*, op.cit., p.17

⁶⁰⁵ *Ibidem*

⁶⁰⁶ *Ivi*, p.19

⁶⁰⁷ Celati G. “Dagli aeroporti”, op.cit., p.67

⁶⁰⁸ Cfr. Benjamin W. *Su alcuni motivi in Baudelaire*, op.cit., pp.196-197

⁶⁰⁹ Fachinelli E. *La mente estatica*, op.cit., p.20

⁶¹⁰ Faccio qui riferimento all'accezione di *queer* così come teorizzata da Paul B. Preciado. Cfr. Preciado B.P. *Testo Junkie. Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, trad. Ing. Benderson B., the Feminist Press at the City University of New York, New York, 2011

profondità del mutamento necessario. Il femminile come atteggiamento recettivo non abolisce però il maschile, gli propone un mutamento parallelo.⁶¹¹

Fachinelli, ricalcando quanto nel presente studio è stato posto secondo un'alternanza fra *sophrosyne* ed estasi, parla di un'«alternanza ritmica del maschile e il femminile» dove il maschile si delinea come un «paziente» lavoro che «precede e segue l'atto creativo» e che poi si trasforma, nel femminile, in movimento estatico e creazione⁶¹². Seguendo allora i termini della riflessione di Fachinelli la *sophrosyne* va intesa come quel momento che precede e segue l'estasi, un'attesa speranzosa e aperta nel “prima”, un riconoscimento del limite del linguaggio e un pudore «al limite del silenzio»⁶¹³ nel “poi”.

È qui che, anche nel saggio di Fachinelli, viene a porsi nuovamente il problema del vuoto. Il movimento estatico è infatti considerato come uno «svuotamento, azzeramento, distacco» in cui l'individuo «precipita verso il suo annullamento»⁶¹⁴. Questa caduta verso il basso, che avevamo già osservato a proposito della fotografia di Ghirri⁶¹⁵, è rintracciabile nella comune figura-guida di Alice. Così, sempre nella scrittura collettiva del dicembre '76, Celati riporta:

Il buco di Alice non è mai dove pensi che sia. Un buco stabile, che sai già dov'è, è solo spettacolo, finzione teatrale o turistica. Le strategie di controllo ti propongono buchi stabili che sono lì per portarti lontano, come i viaggi turistici. Ma la questione sta nell'avvenimento che ti passa vicino; non ti accorgi che sta per succedere, poi succede, allora vedi aprirsi una possibilità del tuo essere al mondo. L'accadere è un'apertura della comprensione. Inutile fare la critica dell'avvenimento; e inutile anche tenerlo come modello una volta che l'hai vissuto. Per questo il buco di Alice non è un modello, è soltanto un movimento di caduta.⁶¹⁶

Alice, incarnando il «movimento di caduta» verso il basso, insegna a fare i conti con il vuoto come «campo di tensioni da attraversare»⁶¹⁷, senza tentare di porre un freno e un “pieno”, una volontà d'ordine, che ne arresti il movimento vitale. Si tratta di una apertura nello spazio di fronte alla quale a propria volta si apre la «possibilità» dell'essere nel mondo (il senso di sicurezza wittgensteiniano). Ciò accade in virtù della natura intrinsecamente dialettica del momento estatico, in cui, per Fachinelli, il «centro del vuoto», diviene paradossalmente «percezione di pienezza»: «il vuoto si capovolge in pieno; l'assenza in presenza. Totale cambiamento di prima e dopo»⁶¹⁸. Per comprendere il movimento estatico di Alice, così come quello a cui allude Fachinelli, bisogna ritornare all'idea di discontinuità, di interruzione, a cui Celati alludeva nel “Bazar archeologico”.

⁶¹¹ Fachinelli E. *La mente estatica*, op.cit., p.22

⁶¹² Cfr. *ivi*, p.23

⁶¹³ *Ivi*, p.33

⁶¹⁴ *Ivi*, p.32

⁶¹⁵ *Infra*, pp.56-57

⁶¹⁶ Celati G. *Alice disambientata*, op.cit., p.66

⁶¹⁷ Fachinelli E. *La mente estatica*, op.cit., p.31

⁶¹⁸ *Ivi*, p.30

Nell'estasi cioè, come nel «frammento» del “Bazar”, non è possibile cogliere una «totalità precedente», una continuità, ma piuttosto un'interruzione, una discontinuità. In accordo con queste riflessioni Fachinelli allora afferma che l'estasi è «saltata», che si trova in una posizione discontinua rispetto a ciò che la precede e la segue, e che è proprio il «presupposto continuista» a impedire i «tentativi di parlarne»⁶¹⁹. La discontinuità del momento estatico non allude però a un «arresto del divenire» ma piuttosto, come dice Celati riferendosi a Blanchot e Deleuze, al divenire come rottura, come eterno ritorno del discontinuo⁶²⁰.

Il riconoscimento del momento estatico dipende allora da un modello temporale ciclico, che nel pensiero celatiano è una costante che viene ribadita in più interventi⁶²¹. Si veda per esempio come, a proposito della scrittura delfiniana, venga recuperata l'idea di ripetizione in Kierkegaard e contrapposta alla questione del «nuovo» nella narrativa moderna:

Delfini rievoca l'antica questione del presente, come tempo che nel momento stesso in cui lo si nomina è già trascorso. Nei *Diari* dice: «La vita è avvenire e passato. La vita non è mai presente. Il presente non è mai». Ma ciò che entra in gioco col modernismo è proprio questo: il nulla del presente, il «nuovo» come «assoluto», che toglie di mezzo il «sorpasato». E il «sorpasato» sarebbe ciò in cui ogni ritorno scade nel nulla; per non c'è ritorno, c'è solo disincanto, nell'implacabile avanzata del progresso. Questo è il perno dello sviluppo della narrativa moderna: la questione del «nuovo»; dove il «nuovo» di oggi è sempre già il «sorpasato di domani» (perciò Walter Benjamin diceva «il nuovo è cadavere») [...] per contro Delfini sposta tutto questo verso il tipo di ritorno annunciato da Kierkegaard: la ripetizione, senza cui la vita non è mai vita, perché la vita può significare soltanto l'essere stato, il già vissuto, ciò che si ripete. Kierkegaard dice: «la vita intera è una ripetizione [...] senza neanche una ripetizione cosa sarebbe la vita?» [...] Il che coincide straordinariamente con i racconti della *Basca*: i quali non parlano d'altro – parlo di ritorni, riapparizioni, anamnesi, *rêveries* che ci riportano al passato.⁶²²

Il problema del nuovo, del “nuovo come cadavere”, che interessa direttamente gli sviluppi più recenti della letteratura “industrializzata”⁶²³, viene contrapposto alla ripetizione «senza cui la vita non è mai vita». Simile modello temporale, da cui dipende direttamente non solo la pratica letteraria di Celati ma anche la sua teoria della percezione, è tra l'altro – come abbiamo già potuto intuire – anche alla base dell'estasi di cui parla Fachinelli. Vorrei ora brevemente soffermarmi sul modo in cui queste riflessioni sul tempo si compongono e vengono problematizzate dal contatto, rintracciabile in *Alice disambientata*, con la riflessione di Gilles Deleuze. Deleuze, in un passo particolarmente dibattuto⁶²⁴, propone di reinterpretare l'«eterno ritorno del medesimo» nitzschiano sulla base della «differenza»:

⁶¹⁹ *Ivi*, p.31

⁶²⁰ Celati G. “Il bazar archeologico”, op.cit., p.204

⁶²¹ Cfr. Id. “Il bazar archeologico”, op.cit.; Id. “Antonio Delfini ad alta voce”, op.cit., pp.218-219; Id. “Discorso sull'aldilà della prosa”, op.cit., pp.259-261

⁶²² Id. “Antonio Delfini ad alta voce”, op.cit., pp.218-219

⁶²³ Cfr. Id. “Il narrare come attività pratica”, op.cit.; Id. “Le posizioni narrative rispetto all'altro”, op.cit.

⁶²⁴ Cfr. Didi-Huberman G. *L'immagine insepolta*, op.cit., pp.160-161

Cadiamo in una interpretazione erronea, se intendiamo l'espressione «eterno ritorno» come ritorno del medesimo. Non è l'essere che ritorna, bensì è il ritornare stesso che costituisce l'essere in quanto esso si afferma dal divenire e da ciò che passa. Non l'uno ritorna, bensì il ritornare stesso è l'uno che si afferma dal diverso e dal molteplice. In altri termini, l'identità sta a designare, nell'eterno ritorno, non la natura di ciò che ritorna, ma, al contrario, il fatto di ritornare, e, di questo, il suo differire. Per questo l'eterno ritorno deve essere pensato come una sintesi: *sintesi del tempo e delle sue dimensioni*, sintesi del diverso e della sua riproduzione, sintesi del divenire e dell'essere che si afferma nel divenire, sintesi della duplice affermazione. L'eterno ritorno, allora, dipende esso stesso da un principio che non è l'identità, ma che deve, sotto tutti i riguardi, soddisfare alle esigenze di una vera ragion sufficiente.⁶²⁵

Quando Celati parla del divenire come una rottura allude quindi a un modello temporale circolare in cui però non v'è il ritorno dell'uguale, ma piuttosto l'eterno ritorno del differente. Questa interpretazione del «divenire», «dell'essere che si afferma nel divenire», la ritroviamo in più punti in *Alice disambientata*. Il divenire viene qui inteso come «continua trasformazione del tutto» che procede per «intermittenze», ovvero passando attraverso momenti che sono “fuori” dal tempo⁶²⁶. Si tratta di un processo ciclico che viene descritto secondo la formula «attesa/figura/cadere/accadere»⁶²⁷: il percorso a zig zag di Alice nel paese delle meraviglie risponde a un questa formula, che viene ripetuta e continuamente interrotta. C'è prima un'attesa («da che parte? Da che parte?», dice Alice che cerca la chiave), poi il passaggio di una «figura» che trascina Alice e la fa «cadere» in un buco, e infine l'«accadere», l'avvenimento che trasforma il suo corpo. Questo momento di trasformazione però non è «sorvegliato», nel senso che Carroll nella sua scrittura salta dei passaggi, non dice la metamorfosi, ma accosta due momenti distinti e non continui «come nel montaggio cinematografico»⁶²⁸. Nel momento che precede la trasformazione c'è un «oblio» in cui Alice perde la propria identità («quando la testa parte compare un soggetto diverso, un soggetto che non dice più quello che vuole dire»⁶²⁹) e sospendendo la «compattezza difensiva chiamata identità» prende le distanze da sé stessa trovando così lo «spazio necessario a rilanciare l'avvenimento»⁶³⁰, ovvero per ritrovare la «possibilità di essere al mondo» secondo la continua ripetizione dello schema attesa/figura/cadere/accadere. Quando Fachinelli (e con lui anche Deleuze, a proposito dell'eterno ritorno) parla dell'estasi come «pensiero sintetico» allude all'idea di una sintesi come accostamento, *σύνθεσις* (“mettere insieme”), di «moto e quiete o l'essere e il non essere, l'uno e il molti»⁶³¹. Questo attimo che si tiene sul filo della temporalità, che è fuori tempo o contro-tempo e insieme nel tempo, è però «il ponte sul quale passa il mutamento» ovvero «il

⁶²⁵ Deleuze G. *Nietzsche e la filosofia*, trad. ita. di Tassinari S., Colportage, Milano, 1978, p.82

⁶²⁶ Celati G. *Alice disambientata*, op.cit., p.68

⁶²⁷ *Ivi*, p.73

⁶²⁸ *Ivi*, p.74

⁶²⁹ *Ibidem*

⁶³⁰ *Ivi*, p.75

⁶³¹ Fachinelli E. *La mente estatica*, op.cit., p.31

divenire» come momento caratterizzato da una relazione di reciproca contrarietà: «sintesi del divenire e dell'essere che si afferma nel divenire», come sostenuto da Deleuze.

Prende forma, a partire da queste riflessioni, l'idea di ciò che Didi-Huberman ha definito come «ciclo dei contrattempi»⁶³²: una concomitanza inaspettata di un contrattempo e una ripetizione in cui l'immagine («figura» in *Alice disambientata*), nella sua «inattualità», agisce contro il tempo, arrestando la sua pretesa linearità. Già in *Alice disambientata*, nella formula «attesa/figura/cadere/accadere», l'immagine è posta come «primum mobile» del movimento sensibile, a cui segue l'esperienza estatica (il «cadere») e infine l'evento («l'accadere»). In tal senso allora la potenza dell'immagine è appunto quella di trascinare nel proprio vuoto, nella propria temporalità paradossale in cui l'osservatore fa esperienza di uno spazio in cui «svanisce il confine tra il soggetto e l'oggetto» e «emerge il senso di un tutto che è insieme nulla»⁶³³. In questo punto emergono, anche per Fachinelli, le visioni delle sante e degli sciamani di cui parlava Celati⁶³⁴: «l'assenza di Dio sollecita l'esperienza del divino» come stato «diffusivo» che compare in un «pullulare di situazioni estatiche»⁶³⁵. Fachinelli avverte però dal rischio insito nelle descrizioni dell'esperienza estatica, i tentativi di dirne «diffusamente» e «pienamente» che inducono a «giuste diffidenze». Per questa ragione si impone la necessità di un «dire asciutto, sobrio, al limite del silenzio»⁶³⁶, un dire che si fa mostrare, sintesi di immagini, e che ritrova così la gioia: «il pudore della parola e la gioia dell'espressione»⁶³⁷, dice Celati⁶³⁸.

La sintesi come montaggio di immagini diviene a questo punto il modello di scrittura a cui ambire, l'unico possibile: «bisognerebbe cercare di scrivere e parlare per ellissi e sincopi; comunicare non attraverso frasari, ma attraverso figure di movimento, in modo che le cose fuggano, sfuggano via»⁶³⁹. Un'idea che riporta indirettamente al metodo dei *Passages* benjaminiani (nel loro sotterraneo collegamento con Wittgenstein): «non ho nulla da dire, solo da mostrare», e che pare a questo punto essere appropriato anche al metodo di scrittura proposto da Celati. Un modello, quello avanzato in *Alice disambientata*, che resta costante negli anni, arricchendosi di riferimenti diversi, ma ben saldo

⁶³² Didi-Huberman G. *L'immagine insepolta*, op.cit., p.158; con dovute accortezze riporto qui un'idea che Didi-Huberman riferisce al *Nachleben* warburghiano. La riporto, forse con qualche inesattezza filologica, con l'idea di collegare l'immagine, la visione, a un tempo ciclico in cui funge da motore, da *primum mobile*, del movimento del sensibile.

⁶³³ Fachinelli E. *La mente estatica*, p.33

⁶³⁴ Celati G. «Intervista inedita di Matteo Bellizzi a Gianni Celati», op.cit., s.p.

⁶³⁵ Fachinelli E. *La mente estatica*, pp.34-35

⁶³⁶ *Ivi*, p.33

⁶³⁷ Celati G. «Le virtù del gorilla», op.cit., p.390

⁶³⁸ C'è un'altra espressione, particolarmente significativa, che ritroviamo in uno dei taccuini conservati alla Panizzi. Qui Celati afferma aforisticamente: «L'incapacità di attribuire importanza alla mia scrittura come la cosa che mi permette di immaginare» (Id. in Fondo Celati, 11/114, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, s.d., s.p.)

⁶³⁹ Id., *Alice disambientata*, op.cit., p.68

nelle sue fondamenta. Così nel “Narrare come attività pratica” (1998), Celati ritorna ancora su questa idea di scrittura nel suo legame con il «divenire»:

Io credo che il narrare consista nel tenersi sul filo della temporalità: ossia nel sentire e far sentire come tutto cambia ogni momento, e come in ogni momento si debbano usare parole in un modo diverso, con accezioni diverse; e nel sentire e nel far sentire che tutte le nostre frasi e gesti e toni dipendono dal variare dei momenti, nella fluidità dello scorrimento, nell'impossibilità di fissare un senso perpetuo e definitivo.⁶⁴⁰

Questo abbandono al «piacere vano delle illusioni» diviene l'unica possibilità vitale per scrivere, così come fare film, credendo all'esistenza del mondo così come alla propria. Il gesto della scrittura viene quindi a coincidere con il movimento della percezione, il suo procedere a tentoni per immagini che compaiono secondo interruzioni, salti, intermittenze. Una scrittura-percezione che muove dalla propria “passività”, nella doppia accezione di *passio*: di affezione e di passione generata dall'incontro con le apparenze, e in seconda battuta come processo passivo, in cui non esiste più l'attività del soggetto parlante-scrivente, ma solo abbandono al ritmo delle apparenze e alla traccia che questo passaggio lascia nel suo movimento. Nei termini della tradizione averroista non più una scrittura che si fonda sulla figura dell'*auctor* ma su quella del *commentator*. «la scrittura del pensiero non è quella di una penna che la mano di *auctor* o uno *scriptor* muove a scalfire la duttile cera; piuttosto, nel punto in cui la potenza del pensiero si fa pura ricettività e sente, per così dire, la sua stessa passività, in quel punto “è come se le lettere si scrivessero da sole sulla tavoletta»⁶⁴¹. È secondo questa capacità passionaria che la scrittura ritrova la sua potenza (*posse est pati* dice l'averroismo), in una metamorfosi continua che inseguendo la caducità delle immagini diventa «“devozione all'irripetibile individuale, alla sua effimera eternità: alla sua scomparsa...”»⁶⁴².

Si ricostituisce così l'unità originaria fra parola e immagine, «un parlare di immagini che seguono il loro ritmo»⁶⁴³ (così appunta Celati in uno dei suoi taccuini conservati alla Panizzi), in cui il pensiero, l'espressione, non sono più validi nella loro oggettività, nel *verum factum*, ma solo in quanto immaginazioni. Per comprendere fino in fondo quanto Celati chiama «sentire-pensare-immaginare» dovremo infine rivolgerci all'ultima figura-guida con cui il pensiero celatiano si compone: Averroè.

⁶⁴⁰ Id. “Il narrare come attività pratica”, op.cit., p.222

⁶⁴¹ Agamben G. “Introduzione” in Coccia E. *La trasparenza delle immagini*, op.cit., p.XI

⁶⁴² Id. “Discorso sull'aldilà della prosa”, op.cit., p.261

⁶⁴³ Celati G. in Fondo Celati, 11/114, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, 1990-1991, s.p.

3.4 La potenza delle immagini. Il sentire-pensare-immaginare e l'averroismo

Il più importante «lascito speculativo» dell'averroismo, dice Emanuele Coccia, è il ruolo che l'immagine riveste nella *noésis*, nel processo di intellezione che è insieme percezione e conoscenza⁶⁴⁴. Probabilmente, nel percorso che abbiamo provato a delineare fino a questo punto, l'eredità averroista, punto ultimo della riflessione celatiana sull'immagine, è anche il momento in cui più evidentemente emerge quel legame imprescindibile fra immagine e pensiero, e a sua volta fra immagine e scrittura all'interno della teoria del sentire-pensare-immaginare. L'immagine per Averroè è infatti «l'operatore di individualizzazione dell'intelletto e il luogo in cui la trasparenza assoluta del pensiero diviene conoscibilità di qualcosa»⁶⁴⁵, l'elemento imprescindibile, «non-senza», per cui si dà l'attualità di ogni pensiero umano. Prima però di poter spiegare questa affermazione è necessario fare alcune premesse.

La tesi più nota e controversa⁶⁴⁶ della filosofia averroista è che l'intelletto sia unico e separato dall'uomo. A differenza del progetto cartesiano, riassunto nel celebre *cogito ergo sum*, la prospettiva averroista si interroga su cosa ne sia del pensiero, e dell'uomo, quando questo non pensa (il sonno, la follia, l'errore): «*quid est intellectus dum ego non sum?*»⁶⁴⁷. Per motivare e comprendere questa idea il riferimento fondamentale per gli averroisti è l'infanzia, il grande rimosso della filosofia moderna⁶⁴⁸. Nell'infanzia, per l'averroismo, l'uomo non è «colui che non pensa» ma invece colui che «pur non pensando, può pensare»⁶⁴⁹; nella vita dell'infante cioè il pensiero non esiste come qualcosa di attuale ma come pura possibilità, come potenza e non «come possesso e proprietà»⁶⁵⁰. L'infanzia, per riprendere una formulazione che richiama direttamente la figura di Bartleby, altro non è che «la sbigottita contemplazione della materia» in cui non si dà mai l'atto di pensiero ma solo la sua potenza: «l'essere del pensiero si dà a ciascuno di essi [gli uomini] nella forma di una potenza assoluta, capace di diventare qualsiasi pensiero in atto, senza però esserne attualmente uno»⁶⁵¹. È questo «essere puro della pensabilità», rintracciabile nell'infanzia e in quei momenti in cui non v'è l'*ego cogito*, che Averroè chiama «intelletto materiale»⁶⁵². È questo l'ente unico e universale, non perché attuale ma perché potenziale⁶⁵³, dinanzi al quale il pensiero non si trova in una «solitudine

⁶⁴⁴ Coccia E. *La trasparenza delle immagini*, op.cit., p.20; ma anche in Celati cfr. Celati G. «Sulla fantasia», op.cit., p.72

⁶⁴⁵ Coccia E. *La trasparenza delle immagini*, op.cit., pp.146-147

⁶⁴⁶ Cfr. *ivi*, pp.20-53

⁶⁴⁷ *Ivi*, p.144

⁶⁴⁸ Cfr. *ivi*, pp.67-68

⁶⁴⁹ *Ivi*, p.69

⁶⁵⁰ *Ibidem*

⁶⁵¹ *Ivi*, p.73

⁶⁵² *Ibidem*

⁶⁵³ Una delle maggiori controversie rispetto all'averroismo nasce, per Coccia, dal fraintendimento rispetto a questo punto. Non si afferma cioè l'universalità dell'atto del pensiero, ciò che Averroè chiama «intelletto teorico», ma l'unicità

impartecipabile» ma sempre e comunque in una «molteplicità di pensanti e anzi virtualmente tutta l'umanità»⁶⁵⁴. Data allora la separatezza dell'intelletto rispetto all'individuo, dimostrata dagli averroisti dall'infanzia in qualità di condizione naturale dell'umanità, nel pensiero non è più rintracciabile un *ego* che si appropria pensando della propria natura umana, ma, anzi:

nel pensiero il singolo uomo non è più individuale di quanto non sia universale: se ciò che la potenza dell'intelletto attuandosi rende perfetto non è questo o quell'uomo, ma l'umanità generica in quanto tale presente in ciascuno dei singoli, pensando il singolo non fa che appropriarsi singolarmente della sua natura generica.⁶⁵⁵

In Celati la filosofia averroista non trova un'applicazione ortodossa, ma piuttosto subisce una torsione per cui si ricollega in più punti ad alcuni pensieri fondamentali della sua etica-poetica della scrittura. Su tutti certamente il rapporto fra la scrittura e l'infanzia, così come tutte quelle situazioni in cui l'*ego* sta in silenzio, che – come abbiamo già potuto notare – sono temi rintracciabili nel suo pensiero ben prima dell'incontro con l'averroismo. A colpire l'immaginazione celatiana è sicuramente il rovesciamento della prospettiva cartesiana-moderna (anche se a questo punto sarebbe più esatto parlare di Tommaso piuttosto che Cartesio) permesso dall'averroismo, tema che ritroviamo nello “Lo spirito della novella” (2006) in cui l'«*bomo non intellegit*» averroista viene associato alla novella boccacesca in cui compare Guido Cavalcanti (non a caso studioso di Averroè). In linea con l'impostazione antirazionalista del pensiero celatiano, l'averroismo si offre cioè come teoria del pensiero in cui si nega l'esistenza di un'identità, di un soggetto pensante e razionale nel processo di intellezione e piuttosto si afferma che «chi comprende non è il singolo, ma l'intelletto generale che raduna tutti gli uomini»⁶⁵⁶. L'averroismo propone, come dice Enrico De Vivo, «un salto all'indietro», «una regressione»⁶⁵⁷, per cui per comprendere la natura del pensiero, e quindi della scrittura, non bisogna più rivolgersi agli “autori”, agli uomini che pensano, ma all'«uomo materiale, semplice o grosso»⁶⁵⁸, descritto comicamente nelle novelle di Boccaccio. È questo «senso di estraneità a se stessi» a cui l'averroismo conduce che Celati abbraccia come incertezza “onorevole” che avvicina la scrittura e il pensiero alla pazzia⁶⁵⁹, a tutti quegli stati psicologici in cui ci si dimentica di se stessi e chi scrive «è soltanto un filo elettrico che porta una corrente collettiva,

dell'«intelletto materiale» o «intelletto possibile». Per questa ragione non si afferma un universalismo di stampo razionalista-positivista, un'unicità del pensiero in atto, ma piuttosto l'unicità della condizione trascendentale del pensiero, del «medio assoluto» attraverso il quale ogni pensiero è possibile; cfr. Coccia E. *La trasparenza delle immagini*, op.cit., pp.35-39

⁶⁵⁴ *Ivi*, p.163

⁶⁵⁵ *Ivi*, pp.37-74

⁶⁵⁶ Celati G. “Lo spirito della novella”, op.cit., p.36

⁶⁵⁷ De Vivo E. “Pensare nelle immagini”, in «Zibaldoni e altre meraviglie», 26/02/2006, URL: <https://www.zibaldoni.it/2006/02/26/pensarenelleimmagini/> (8/10/2021)

⁶⁵⁸ Celati G. “Lo spirito della novella”, op.cit., p.36

⁶⁵⁹ Cfr. *ivi*, p.39

sempre al di là di lui»⁶⁶⁰. Allo stesso tempo l'averroismo apre nuovamente la questione della «comunità possibile» a cui Celati ha sempre, più o meno velatamente, anelato: una comunità di nessuno, di uomini che non sono niente e proprio perché sono un nulla hanno «bisogno di stare assieme»⁶⁶¹. La noetica averroista, oltre a essere una teoria dell'intelletto è anche, come dimostrato dalle conclusioni dello studio di Coccia, una teoria del soggetto, e va intesa quindi anche, se non soprattutto, come una rivoluzione politica. Affermare «*hic homo non intellegit*» mette in discussione tutto il dispositivo moderno, ne fa vacillare le più solide fondamenta: dire che un non uomo pensa vuol dire non poter assegnare meriti e demeriti, non parlare di responsabilità, di sovranità dell'individuo sui propri atti e di sovranità dello stato sugli individui attraverso la legge. All'accordo fra individuo e legge, fra pensiero e soggetto, Averroè oppone una «*apolitia*» e anomia del pensiero: il fatto stesso di poter pensare testimonia allora la possibilità di una comunità possibile «anteriore all'esistenza e indifferente alla sopravvivenza di ogni *polis*», «una comunità non più definita da un *nomos*», da un dover fare o un dover essere, ma da una potenza generica appartenente al qualsiasi: l'immaginazione⁶⁶².

È soprattutto nell'idea di immaginazione, e nel ruolo che le immagini hanno nel processo di inteliezione, che il pensiero averroista diviene fondamentale per il sentire-pensare-immaginare. Una volta affermata l'unicità dell'intelletto «possibile» o «materiale» resta infatti da capire in che modo la mente unica, da pensiero senza forma e senza soggetto, si costituisce come pensiero in atto, «formalmente e soggettivamente determinato»⁶⁶³. È a questo punto che l'immagine, in qualità di «operatore di individualizzazione dell'intelletto», diviene centrale. Se l'intelletto fosse esclusivamente «potenza assoluta» esso non sarebbe in grado di mostrare l'esistenza del pensiero in atto, il pensiero di qualcosa e di qualcuno, c'è allora bisogno di un elemento esterno che permetta all'informe di trovare una forma, alla possibilità di trovare un'attualità. Questo qualcosa, per Averroè, è l'immagine: «la ragione ha bisogno dell'esistenza delle immagini per potersi realizzare, per passare cioè dallo stato di semplice possibilità a quello di conoscenza o pensiero in atto»⁶⁶⁴. Il pensiero non si genera dall'interno dell'intelletto, tramite un processo di autodeterminazione, ma è nell'esterno, nel contatto fra il polo della pura pensabilità e il «polo sensibile» dell'immagine, che esso trova la sua attualità. L'intelletto materiale è, per dirla con Coccia, un «riflettore», un medio assoluto in cui l'incontro fra «le immagini», «i fantasmi umani», e la pura possibilità di pensare producono conoscenza di qualcosa⁶⁶⁵. Il punto forse più rivoluzionario, e più importante per

⁶⁶⁰ Id. «Per la pubblicazione basca di *Parlamenti buffi*» in *Conversazioni del vento volatore*, op.cit., p.95

⁶⁶¹ Id. «Leopardi e il desiderio infinito» in *Gianni Celati*, Riga, 40, op.cit., p.274

⁶⁶² Cfr. Coccia E, *La trasparenza delle immagini*, op.cit., pp.210

⁶⁶³ *Ivi*, p.145

⁶⁶⁴ *Ivi*, p.147

⁶⁶⁵ Cfr. *ivi*, p.149

quanto abbiamo sostenuto fino a questo punto, è che la conoscenza di questo “qualcosa” è puramente immaginaria. Per l’averroismo cioè, quanto appare al pensiero «non è mai il mondo come tale» (quella che Celati chiamerebbe «realtà»⁶⁶⁶) ma piuttosto il mondo «così come esiste nella totalità dei fantasmi che l’umanità è capace di produrre»: il mondo come immagine, come allucinazione collettiva, come fata morgana. Vale la pena riportare direttamente quanto scrive Coccia a tal proposito:

Sono le immagini che forniscono oggetti al pensiero e che permettono alla potenza indeterminata del pensiero di realizzarsi, sono le immagini la sola e vera “cosa” del pensiero, ciò che gli dona vita e attualità [...] Saranno allora gli stessi fantasmi, e le immaginazioni umane e non le cose a definire la verità dei pensieri. Ciò innanzitutto perché l’esperienza propria della ragione non è più costituita dalle cose, ma dalle immagini, dal modo in cui le forme esistono quando sono pensabili. A differenza dell’esperienza, nella quale il criterio di verità è rappresentato dalle cose, gli oggetti, il pensiero non misura la propria verità su ciò che è, ma sull’immaginabile, su ciò che gli uomini sono capaci di immaginare [...]. L’intelletto non si riferisce mai alle cose ma alle immaginazioni umane: il criterio proprio del pensiero dovrà pensarsi come un’*adequatio imaginis et intellectus*. La verità nel pensiero non è che la capacità dell’intelletto di adeguarsi alle immaginazioni umane, e quella dell’immaginazione di essere capace di attuare e determinare il pensiero assoluto dell’unico intelletto [...] L’unica empiria con cui la ragione può misurarsi è quella dell’immaginazione umana. Solo contemplando i fantasmi umani l’unica mente arriva alla sua vera esperienza.⁶⁶⁷

Non conta più allora il *verum factum*, ma l’immaginazione esatta, e la scrittura e il pensiero allora non diventano altro che il «piacere vano delle illusioni» di cui parla Leopardi. Così l’eredità più importante dell’opera del poeta di Recanati per Celati, l’idea stessa di una tradizione leopardiana nella prosa, non è tanto in quanto afferma, ma nel modo in cui lo fa: una «poetica dell’immaginazione esatta»⁶⁶⁸ in cui al pensiero corrisponde sempre un processo immaginativo che è in primo luogo un incontro con l’immagine nella sua esteriorità assoluta e nella sua caducità. La mortalità che l’immagine restituisce al pensiero contribuisce ad affermare la vita eterna dell’intelletto, il suo perdurare anche dopo la morte dell’individuo. Questa è la ragione dell’inattualità del pensiero di Leopardi ⁶⁶⁹:

Il sapere leopardiano dell’infelicità e della morte in Manganelli diventa il motto del più fulgido emblema, quello della nostra mortalità; diventa “devozione all’irripetibile individuale, alla sua effimera eternità: alla sua scomparsa; al suo essere già consumato e morto, quando non è ancora concepito, al suo essere nulla...”. Ed è un contrappunto a Leopardi perché trasforma il pathos del “tutto il mondo è nulla” nell’appassionata dichiarazione di un “no” contro ciò che vorrebbe riportarci alla speranza che non sia così. Un “no” che sarebbe poi un “sì” alla morte, *al destino discenditivo*: “Sii fedele alla tua discesa, homo. Amico.”⁶⁷⁰

⁶⁶⁶ Cfr. Celati G. “Intervista inedita di Matteo Bellizzi a Gianni Celati”, op.cit., s.p.

⁶⁶⁷ *Ivi*, pp.169-171

⁶⁶⁸ Id. “Dal *verum factum* all’immaginazione esatta”, op.cit., s.p.

⁶⁶⁹ Id. “Leopardi e il desiderio infinito”, op.cit., p.276

⁶⁷⁰ Id. “La linea leopardiana della prosa”, op.cit., p.261

Il sì alla morte e al «destino discenditivo», più che all'infelicità e l'impossibilità di comunicazione, rimandano alla potenza del pensiero e a una comunità possibile fondata sul sentire-pensare-immaginare in cui l'uomo non è più definito dalla propria sostanza, ma a partire dalla propria potenza, dalla possibilità che il qualsiasi ha di non accadere e di non essere, e dunque a partire dalla propria «contingenza». Così – dice Coccia riprendendo un tema fondamentale del pensiero celatiano – «la contingenza ora diviene il modo d'essere di tutto ciò che è umano»⁶⁷¹. Cos'è dunque che l'uomo impara dalle immagini, quale la loro potenza?

La potenza delle immagini per Celati, ritornando al bel saggio su Angelica, «è l'instabilità, la mutevolezza che rimanda sempre ad altro, la sfuggenza mercuriale di Angelica»⁶⁷² che sottraendosi a ogni fissità invita a guardare alla vita come a un'erranza continua, senza meta ma eternamente rinnovata («attesa/figura/cadere/accadere»). La vita umana, così, non è più nella ragione, nell'*ego cogito*, ma nell'amore, nella passione, verso un'immagine che cattura l'attesa e invita a cadere, a perdersi nella caducità dell'apparizione-sparizione della «figura». È secondo questo continuo movimento che il sentire-pensare-immaginare si collega al movimento del mondo. Il «desiderio di felicità», dice Celati, dipende da uno «stato di mancanza» che ci rende «attivi, vigorosi, lanciati ancora verso la vita». Questa «mancanza», che è il vuoto delle immagini, «non si colmerà mai» ed è proprio per questo motivo che è un «desiderio infinito: il desiderio carnale che ci manca la vita, che la vita scappa da tutte le parti, che la vita non è bloccabile»⁶⁷³. Ecco di nuovo il motivo della “distanza”: fin quando si cerca di colmare questo vuoto con un pieno, di bloccare questa fuga con una stasi, non si dà alcuna vita meritevole di essere vissuta, nessun mondo a cui credere, nessun sollievo.

Le immagini sono estatiche, nel senso che esistono sempre fuori da loro stesse (ex-stasis: “essere fuori”) in qualità di forma fuori dal proprio luogo, e anzi forse, seguendo quanto Coccia afferma nella *Vita sensibile*, si può affermare che «ogni forma e ogni cosa che arriva a esistere al di fuori del proprio luogo diventa immagine»⁶⁷⁴. Si può ritrovare il senso di questa affermazione in *Angelica che fugge*, quando Celati afferma che le immagini sono come una magia che opera una disgiunzione fra il corpo e l'immagine:

Ma forse né l'una né l'altra [ha appena proposto un parallelo fra Angelica e Beatrice] potrebbe avere tanta potenza, se la sua figura non portasse in sé il ricordo d'una magia che agisce a distanza, disgiungendo l'immagine dal corpo che

⁶⁷¹ Coccia E. *La trasparenza delle immagini*, op.cit., p.200

⁶⁷² Celati G. *Angelica che fugge*, op.cit., p.37

⁶⁷³ Id. “Leopardi e il desiderio infinito”, op.cit., p.276

⁶⁷⁴ Coccia E. *La vita sensibile*, op.cit., p.45

rappresenta. Perché la disgiunzione che separa la persona dall'effetto della sua immagine, mentre mostra che l'immagine è una vuota parvenza, produce la magia d'una casella vuota da riempire con l'immaginazione.⁶⁷⁵

Dire che l'immagine è «vuota parvenza», che disgiunge dal corpo o dal luogo, significa affermare che si tratta di una forma privata della materia del corpo che la ospita («*sensibilia non materialia*», dice Averroè). Le immagini si trovano in un intermedio che è a metà fra soggettivo e oggettivo, fra materia e spirito, ed è per questo che sono sempre “fuori tempo”: «il momento dell'apparizione di un'immagine non coincide con il corpo di cui era la forma (viene dopo) e allo stesso tempo essa appare sempre «*prima* della coscienza in cui essa è di nuovo accolta e percepita»⁶⁷⁶. Il sensibile, il mondo delle immagini, è allora definito da una «duplice exteriorità»: «esteriorità ai corpi – perché si genera fuori di essi» e «esteriorità alle anime – perché le immagini esistono prima di entrare nell'occhio di un soggetto»⁶⁷⁷. È quindi secondo questa esteriorità assoluta che l'uomo incontra le immagini, che divengono a questo punto il «non-senza» di cui l'uomo non può fare a meno nella sua esistenza. Questo incontro però non avviene nei termini di un'appropriazione, per l'averroismo cioè l'uomo non si appropria delle immagini, non le possiede, ma si congiunge, si aggrega con esse. L'averroismo, nella sua teoria dell'immagine, sostituisce quindi la logica della soggettività a quella della congiunzione. Sentire-pensare-immaginare non significa divenire il soggetto di un'idea, ma entrare in congiunzione con qualcosa a cui viene sempre riconosciuto il proprio carattere di potenzialità. L'immagine allora, come afferma Coccia, «permette di portare la potenza sulla soglia della realtà e la realtà ad attingere di nuovo all'indeterminazione della potenza»⁶⁷⁸. È qualcosa di cui Celati e Ghirri avevano parlato in questo modo:

Ho studiato l'ordine in cui Ghirri ha disposto le foto per il suo libro, e mi colpisce che le abbia ordinate in una specie di gioco dell'oca, attraverso passaggi analogici da una foto all'altra. Lui risponde che un montaggio delle foto avviene sempre, anche quando le vediamo in ordine casuale. Le foto stanno sempre assieme come in un album di famiglia, dove c'è una narrazione che appare mentre le sfogli. Insisto sul fatto che normalmente una foto, come del resto un quadro, ci viene proposta come un'immagine che vale in sé e per sé [...] Ghirri risponde che questa è una convenzione...ma non è sempre stato così. Ricorda i grandi cicli narrativi di Giotto, del Beato Angelico...qui un'immagine ti porta all'altra [...] Noi ci avviciniamo alle immagini attraverso dei ritmi. La percezione partecipa d'uno svolgimento musicale, come una danza...del resto l'atto del fotografare è una specie di danza per avvicinarsi alle cose, e Ghirri spesso insiste sulla possibilità di cadere in momenti di stupefazione, che è come dire stati di *trance*.⁶⁷⁹

Ogni immagine ne richiama un'altra, invita verso l'impensato e l'inimmaginato facendo cadere in una *trance* che rende un po' stupidi, invitando a dimenticare noi stessi e avvicinarsi alle cose danzando. È per questo che il miglior modo di immaginare è il cammino senza meta, la passeggiata

⁶⁷⁵ Celati G. *Angelica che fugge*, op.cit., p.36

⁶⁷⁶ Coccia E. *La vita sensibile*, op.cit., p.46

⁶⁷⁷ *Ivi*, p.47

⁶⁷⁸ Coccia E. *La trasparenza delle immagini*, op.cit., p.158

⁶⁷⁹ Celati G. “Commenti su un teatro naturale delle immagini”, op.cit., pp.360-361

che vive dello stesso desiderio infinitamente mancante di Leopardi, un vivere nelle immagini che si riduce all'esperienza del camminare nel grande teatro delle immagini. Un percorso che è necessariamente senza meta perché guidato dalla congiunzione con l'essere sempre altrove delle immagini, la loro natura estatica, che conduce verso l'aperto e ci insegna a vivere senza una casa, senza barriere che ci proteggano dall'aperto, come sassi o licheni, abbracciando il nostro destino discenditivo.

Per concludere allora questa ricerca vorrei sovrapporre due dei punti in cui Celati rielabora fantasticamente queste riflessioni sulla mortalità, sulle immagini e sul «destino discenditivo» dell'uomo, due visioni in cui appare quanto si è cercato di mostrare in questo studio, e che sono anche il suo punto di partenza. Il primo è il banchetto in onore di Ghirri in *Il mondo di Luigi Ghirri*, una delle sequenze più straordinarie del cinema di Celati, e non solo probabilmente del suo. In un banchetto in riva al Po, fra il malinconico e il festoso, si susseguono i racconti e i ricordi degli amici e dei parenti di Ghirri, mentre su delle lenzuola mosse dal vento viene proiettato l'atlante delle foto della sua vita (tav.29,30,31). A un tratto la voce di Marianne Schneider, accompagnata dal suono di un'armonica e da una lenta panoramica a mano che dal fiume muove in totale verso la riva e il banchetto colorato (tav.32), dice:

Il sentimento di stare al mondo è come l'idea di qualcosa che irrompe nella vita quotidiana, proprio là dove si credeva che fosse bandito ogni mistero. E Ghirri concludeva l'intervista dicendo: “credo che questo sia tutto quello che si può chiedere a una poesia, a un dipinto, a una canzone, a una fotografia”.

La seconda visione appartiene a *Fata morgana*, in tre paragrafi rispettivamente intitolati: “L'incanto greve della terra”, “Il tremolio delle cose che si stanno sgretolando” e “Effetti della polvere”:

Non si sa perché, ma la qualità riconoscibile in ogni strada, in ogni porta, in ogni spigolo di muro, appare effettivamente come una specie di gravità o stupidità particolare. È questo “l'incanto greve” (*kerongha paf*) di cui parlano i Gamuna. Secondo la sorella Tran e sempre come essere di granelli di polvere sul fondo di un catino, senza poter vedere cosa vi sia oltre l'orlo; oppure come essere piantati nel solo al mondo degli arbusti che crescono a casa nella brughiera... “La potenza del luogo spoglio di attrazioni”... “desolato perché è soltanto quello che è, senza le attrazioni di quello che dovrebbe essere. Questi effetti sono l'incanto della vita terrestre, che spesso si nasconde dietro un'aria di abbandono, di stupidità o desolazione. [...] I Gamuna dicono che l'incanto greve “ti attira verso il *ta*”: parola che per loro indica “questo” (*ta*) dove l'individuo è piantato. Il *ta* è insieme l'incanto del vivere e l'uomo piantato nella terra, con la polvere che lo avvolge, e la deriva dei suoi sogni, e il suo modo di esistere nell'allucinazione del mondo. I Gamuna vedono questo incanto del vivere come un tremolio delle cose che si stanno sfaldando nell'afa delle stagioni calde, o tra i barbagli della polvere che invade l'aria marzolina. oppure lo vedono nelle cose che sono destinate a sgretolarsi, disfarsi e crollare per l'attrazione di tutto verso il basso. Così con questi sfaldamenti si crea attorno alla città una bolla d'aria tremolante in cui tutto, dicono, “diventa stupido come un cencio” (*pertuma*)”

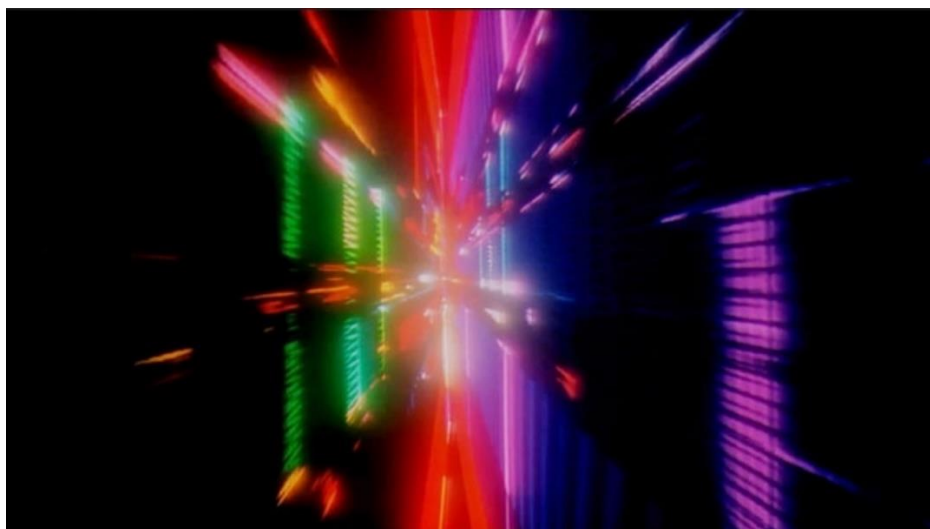
bin), tutto greve e insignificante. Ed è questa atmosfera che dà la voglia di crollare a terra, per ritrovarsi nel proprio “questo” (*ta*), nel “questo, qui, ora” (*ta, muna, ti*), come quando si sprofonda nel sonno.⁶⁸⁰

⁶⁸⁰ Id. *Fata Morgana*, Feltrinelli, Milano, 2005, pp.80-81

4.APPENDICE ICONOGRAFICA



2. Claes Oldenburg, *Soft typewriter*, 1963



3. Frame della *stargate sequence* di *2001: Odissea nello spazio*, Stanley Kubrick, 1968



4. *Strada provinciale delle anime*, Gianni Celati, 1991



6. *Case sparse. Visioni di case che crollano*, Gianni Celati, 2003



7. *Diol Kadd*, Gianni Celati, 2011



8. Luigi Ghirri, *Viaggio in Italia*, 1984



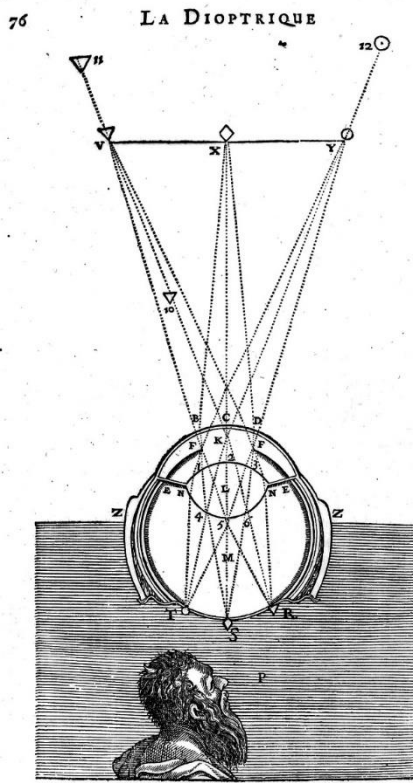
9. *Donna alla finestra*, Caspar David Friederich, 1822



10. Frame dalla sequenza d'archivio dell'allunaggio in *Strada provinciale delle anime*,
Gianni Celati, 1991



11. Luigi Ghirri, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia



11. Incisione pubblicata da Cartesio in *La Dioptrique*, l'Imprimerie de Ian Maire, Leida, 1637



12. Luigi Ghirri, *Pensiero paesaggio*, Feltrinelli, Milano, 2015



13. Gianni Celati che siede pensieroso nella nebbia, Luigi Ghirri, Eredi Luigi Ghirri, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia



14. Eugène Atget, *Coin rue de Seine*, 1924



15. Luigi Ghirri, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia



16. Celati e John Berger dialogano in una villa veneziana abbandonata, *Case sparse. Visioni di case che crollano*, Gianni Celati, 2003



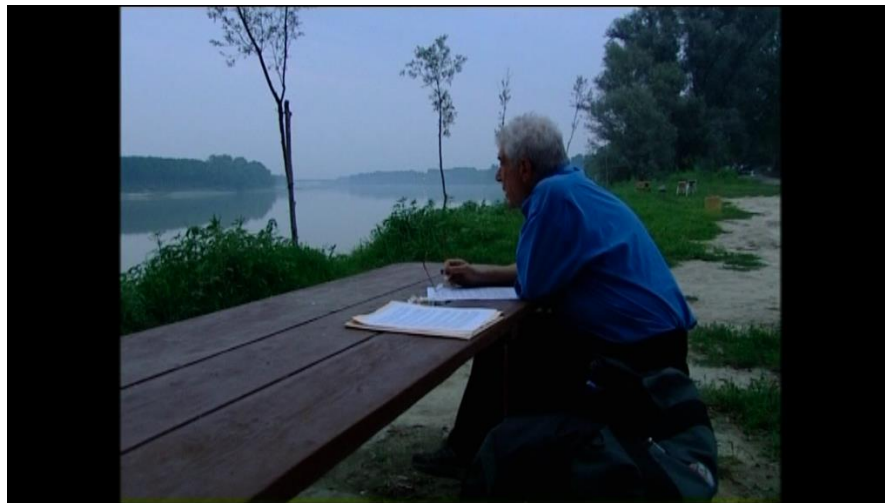
17. "Litho III", Abraham Van Velde, 1966



18. Ghirri L., Eredi Luigi Ghirri, Modena, 197



19. Buster Keaton in *Film*, di Samuel Beckett, 1965



20. John Berger sulla riva del Po, *Case sparse. Visioni di case che crollano*, Gianni Celati, 2003



21. Gianni Celati e due passanti sulla stessa panchina dove siede Berger, *Mondonuovo*, Davide Ferrario, 2003



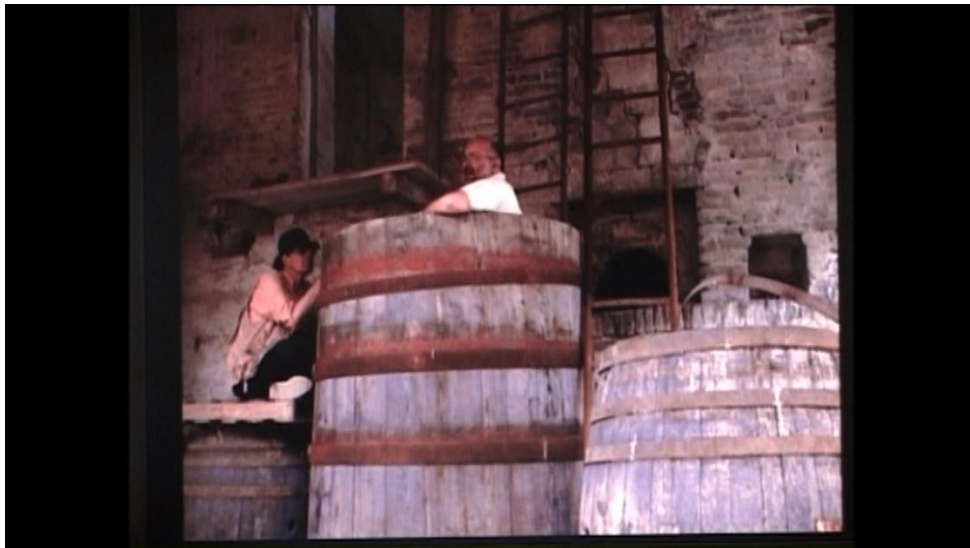
22. L'“elogio delle vagabonde” in *Case sparse*, Gianni Celati, 2003



23. *Case sparse*, Gianni Celati, 2003



24. *Case sparse*, Gianni Celati, 2003



25. L'esperto nella botte vaticina: «...questi muri che hanno adesso l'umidità della morte», *Case sparse*, Gianni Celati, 2003



26. Gli arbusti alla conquista del mondo, *Case sparse*, Gianni Celati, 2003



27. *Case sparse*, Gianni Celati, 2003



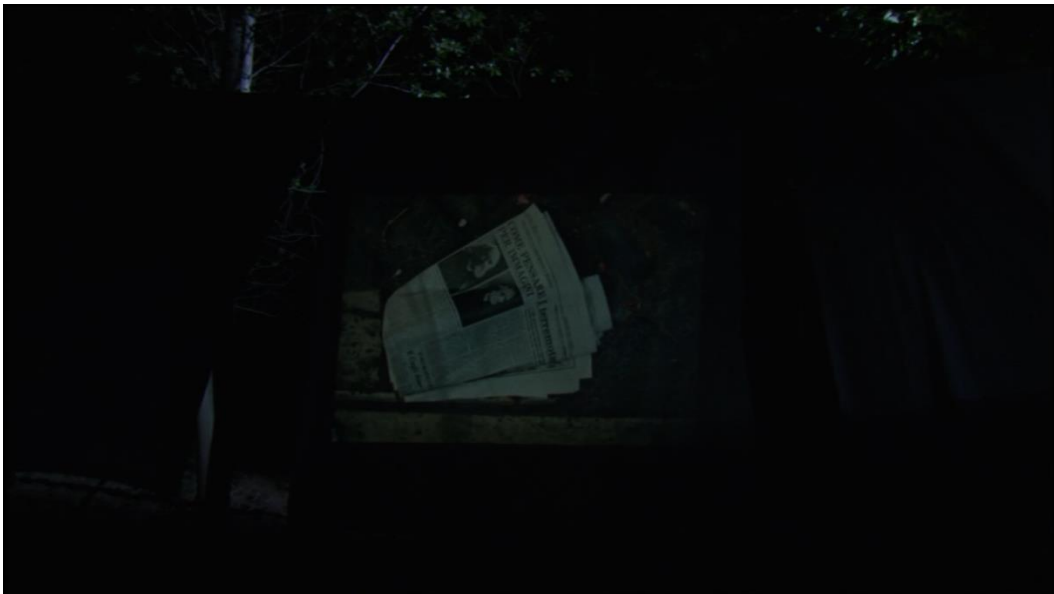
28. *Case sparse*, Gianni Celati, 2003



29. *Il mondo di Luigi Ghirri*, Gianni Celati, 1998



30. *Il mondo di Luigi Ghirri*, Gianni Celati, 1998



31. *Il mondo di Luigi Ghirri*, Gianni Celati, 1998



32. *Il mondo di Luigi Ghirri*, Gianni Celati, 1998

5. BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (2010[1983]), *Il pensiero debole*, a cura di Vattimo G. e Rovatti P. A., Feltrinelli, Milano
- Agamben G. (2005) "Introduzione" in Coccia E. *La trasparenza delle immagini*, Bruno Mondadori, Milano
- Agamben G. (2005) *Profanazioni*, Nottetempo, Milano
- Agamben G. (2006) *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Milano
- Agamben G. e Deleuze G. (1993), *Bartleby: la formula della creazione*, Quodlibet, Macerata
- Amigoni F. (2008) "Gli strani grovigli del vedere: Luigi Ghirri e Gianni Celati." In *Guardare oltre*, a cura di Albertazzi S. e Amigoni F., Maltemi, Roma, pp.107-24.
- Barthes R. (2003) *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino
- Baudelaire C (2014). *I fiori del male*, trad. it. di Raboni G., Einaudi, Torino
- Bazzocchi M.A. (2005) *Corpi che parlano: il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano
- Belpoliti M. (2010) *Settanta*, Einaudi, Torino
- Belpoliti M. "Quando Celati inventò il romanzo di generazione", «Repubblica», 03/05/2018, URL: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2018/05/03/quando-celati-invento-il-romanzo-di-generazione32.html>
- Belpoliti, M. (2016) "Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso" in *Gianni Celati. Romanzi, cronache e racconti* a cura di Belpoliti M e Palmieri N., Milano, Mondadori, pp.XI-LXX
- Benjamin W. (2011), "Esperienza e povertà" in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, op.cit., pp.364-369
- Benjamin W. (2011), "Una lettera di Walter Benjamin su *Lo sguardo* di Georges Salles" in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media* a cura di Pinotti A. e Somaini A., Einaudi, Torino
- Benjamin W. (1986) *Parigi capitale del XIX secolo, I 'passages di Parigi'*, a cura di Tiedemann R., ed. it. a cura di Agamben G., Einaudi, Torino
- Benjamin W. (2011) "Piccola storia della fotografia" in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media* a cura di Pinotti A. e Somaini A., Einaudi, Torino
- Benjamin W. (2011), "L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica" in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media* a cura di Pinotti A. e Somaini A., Einaudi, Torino

Benjamin W. (2011) “Su alcuni motivi in Baudelaire” *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media* a cura di Pinotti A. e Somaini A., Einaudi, Torino

Berger J. (2015) *Questione di sguardi, sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, Il Saggiatore, Milano

Bertozzi M. (2018) *Documentario come arte*, Marsilio, Venezia

Calvino, I. (2019) “Da Buster Keaton a Peter Handke” in *Gianni Celati*, «Riga», 40, a cura di Marco Belpoliti, Marco Sironi e Anna Stefi, Macerata, Quodlibet, p.316

Celati G (2011) “Documentari imprevedibili come sogni” in *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata, 2011, pp. 51-62

Celati G. (1975) “Beckett, l'interpolazione e il gag” in *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino, p.165-180

Celati G. (1975) “Dai giganti buffoni alla coscienza infelice” in *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino, pp.120-145

Celati G. (1975) “Finzioni occidentali” in *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino, pp.12-35

Celati G. (1975) “Il bazar archeologico” in *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino, pp.239-260

Celati G. (1978) “Oggetti soffici” in *Animazioni e incatamenti*, a cura di Palmieri N., L'Orma, Roma, 2018, pp.302-312

Celati G. (1985) *Narratori delle pianure*, Feltrinelli, Milano

Celati G. (1989) *Verso la foce*, Feltrinelli, Milano

Celati G. (1996) *Recita dell'attore vecchiatto*, Feltrinelli, Milano

Celati G. (2007) *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, Le Lettere, Roma

Celati G. (2010) *Angelica che fugge, una lettura dell'Orlando Furioso*, Doppiozero, Milano

Celati G. (2010) *Sonetti del Badalucco nell'Italia odierna*, Feltrinelli, Milano

Celati G. (2011) “Defurbizzare la vita, la letteratura etc.” in *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata, pp.142-147

Celati G. (2011) “Elogio della novella” in *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata, pp. 36-43

Celati G. (2011) “Giacometti o il dentro dello spazio” in *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata, pp. 81-87

Celati G. (2011) “Memoria su certe letture” in *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata, pp. 96-106

Celati G. (2011) “Narrare come attività pratica” in *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata, pp. 26-34

Celati G. (2011) “Ricordo di Luigi, fotografia e amicizia” in *Lezioni di fotografia*, Ghirri L., Quodlibet, Macerata, pp.301-312

Celati G. (2011) “Sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri” in *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata, pp. 63-69

Celati G. (2011) “Sul cinema italiano del dopoguerra mezzo secolo dopo” in *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata, pp. 134-141

Celati G. (2011) “Sulla fantasia” in *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata, pp. 70-80

Celati G. (2016) “Antonio Delfini ad alta voce” in *Studi d'affezione per amici e non*, Quodlibet, Macerata, pp.201-238

Celati G. (2016) “D’Arzo, lo stile di chi è straniero ovunque”, in *Studi d'affezione per amici e non*, Quodlibet, Macerata, 2016, pp.149-184

Celati G. (2016) “Discorso sull’aldilà della prosa” in *Studi d'affezione per amici e non*, Quodlibet, Macerata, pp.239-272

Celati G. (2016) “Imbriani, il favolare, l’ingenuità e lo scarabocchio” in *Studi d'affezione per amici e non*, Quodlibet, Macerata, pp.123-148

Celati G. (2016) “Tozzi, vedere con gli occhi chiusi” in *Studi d'affezione per amici e non*, Quodlibet, Macerata, pp.149-184

Celati G. (2016[1987]) *Quattro novelle sulle apparenze*, Quodlibet, Macerata,

Celati G. (2016[1998]) *Avventure in africa* in *Gianni Celati. Romanzi cronache e racconti*, a cura di Belpoliti M e Palmieri N. Mondadori, Milano, pp.1100-1342

Celati G. (2019) “Collezione di spazi” in *Gianni Celati*, Riga, 40, a cura di Belpoliti M. e Sironi M., Quodlibet, Macerata pp.229-261

Celati G. (2019) “Le posizioni narrative rispetto all’altro” in *Gianni Celati*, Riga, 40, a cura di Belpoliti M. e Sironi M., Quodlibet, Macerata, pp.207-218

Celati G. (2019) “Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo” in *Gianni Celati*, Riga, 40, a cura di Belpoliti M. e Sironi M., Quodlibet, Macerata, pp.262-273

Celati G. “Dal verum factum all’immaginazione esatta” in *Zibaldoni e altre meraviglie*, 2005, URL: <https://www.zibaldoni.it/2005/03/06/dal-verum-factum-allimmaginazione-esatta/> (28/08/21)

Celati G. e Gajani C. (2018) *Il chiodo in testa e La bottega dei mimi* in *Animazioni e incantamenti*, a cura di Palmieri N., L’ombra, Roma

Coccia E. (2005) *La trasparenza delle immagini. Averroè e l’averroismo*, Bruno Mondadori, Milano

Coccia E. (2011) *La vita sensibile*, il Mulino, Bologna

Coccia E. (2018) *La vite delle piante. Metafisica della mescolanza*, il Mulino, Bologna

Cometa M. (2020) *Cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano

Cometa, M. (2018) “Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel “doppio talento” in *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, a cura di Cometa M. e Mariscalco D., Macerata, Quodlibet, pp.47-78

Cortellessa A. (2007) “What a curious feeling” in *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, op.cit. pp.132-146

Demaria C. (2011) “«Documentary turn»? La cultura visuale, il documentario e la testimonianza del «reale»”, «Studi culturali», 2011, 2, pp. 155 – 176

Didi-Huberman G. (2006) *L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*, trad. it. Serra A., Bollati Boringhieri, Torino

Didi-Huberman G. (2011) “L’immagine brucia” in *Teorie dell’immagine*, a cura di Pinotti A. e Somaini A., Raffaello Cortina, Milano, pp.262-290

Dottorini D. (2020) “La memoria del fuoco. Mito e racconto nel cinema del reale italiano contemporaneo”, URL: [Daniele-Dottorini-La-memoria-del-fuoco.-Mito-e-racconto-nel-cinema-del-reale-italiano-contemporaneo.pdf \(uniroma3.it\)](https://www.uniroma3.it/documenti/Dottorini-La-memoria-del-fuoco-Mito-e-racconto-nel-cinema-del-reale-italiano-contemporaneo.pdf)

Dottorini D. (2020) *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Udine

Fachinelli E. (1989) *La mente estatica*, Adelphi, Milano

Fameli P. (2018) “Celati e Gajani in dialogo” in Celati G. e Gajani C. *Animazioni e incantamenti*, a cura di Palmeri N., L’Orma, Roma, pp.441-460

Gimmelli G. (2021) *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema*, Quodlibet, Macerata

Gimmelli G. “«Kicked off Somewhere»: sul Lunario, l’interpolazione e il gag”, «Doppiozero», 03/05/2018, URL: <https://www.doppiozero.com/materiali/kicked-somewhere-sul-lunario-linterpolazione-e-il-gag> (01/09/2021)

Ginzburg C. (1999) *Rapporti di forza: storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano

Gombrich H.E. (2003) *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, trad. ita. Rovatti P. A. e Dal Lago A., Feltrinelli, Milano

Griffero T. (2020) “Sentimenti nello spazio predimensionale. Riflessioni atmosferologiche”, B@bel, 2020, URL: <https://romatrepress.uniroma3.it/wp-content/uploads/2020/01/Sentimenti-dello-spazio-predimensionale.-Riflessioni-atmosferologiche.pdf> (8/11/21)

Griffero, T. (2017) *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Mimesis, Udine

Hadot P. (2006) *Wittgenstein e i limiti del linguaggio*, trad. ita. di Chitussi B., Bollati Boringhieri, Milano

Haraway D. (1995) *Manifesto cyborg*, Feltrinelli, Milano

Haraway D. (2016) *Staying with the trouble. Making Kin in the Chtulucene*, Duke University Press

Iacoli G. (2012) *La dignità di un mondo buffo. Intorno all’opera di Gianni Celati*, Quodlibet, Macerata

Krauss R. (1984) “A Note on Photography and the Simulacral” in «October», 31, 1984, pp.35-60

Krauss R. (1996) *Teoria e storia della fotografia*, a cura di Grazioli E., Bruno Mondadori, Milano

Lausten P. S. (2002) “Verso la foce del pensiero” in «Revue Romanes», 37, John Benjamin Publishing Company

Martelli, M. (2020) “Gianni Celati. Lo spazio d’assenza e il negativo del visibile” in *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, a cura di Martelli M. e Spunta M., «Recherches», 24, 2020

Martelli, M. (2020) *L’impensé du regard. Trois études sur Gianni Celati et les arts visuels*, Macerata, Quodlibet

Mitchell W.J.T. (2005) *What do picture want? The lives and loves of images*, The University of Chicago Press, Chicago e Londra

Nichols B. (2014) *Introduzione al documentario*, trad. it. di Arecco A., Il Castoro, Milano

Palandri, E. “Camminare con Celati”, Doppiozero, URL: <https://www.doppiozero.com/materiali/speciali/speciale-gianni-celati-camminare-con-celati> (27/08/21)

Pasolini P.P. (1978) *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano

Perniola I. (2014) *L'era postdocumentaria*, Mimesis, Udine

Preciado P.B. (2011) *Testo Junkie. Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, trad. Ing. Benderson B., the Feminist Press at the City University of New York, New York

Rascaroli L. (2017) *How the Essay Film Thinks*, Oxford University Press, Oxford

Rizzante M. (1993) *Il geografo e il viaggiatore. Variazioni su I. Calvino e G. Celati*, Metauro, Fossombrone, 1993

Ronchi Stefanati M. “Per una linea leopardiana dell’impegno. Sulla matrice etico-politica dell’opera di Gianni Celati degli anni Duemila”, «Zibaldoni e altre meraviglie», 31/05/2020, URL: https://www.zibaldoni.it/2020/05/31/per-una-linea-leopardiana-dellimpegno/#_ftn1 (28/09/2021)

Sacco D. “La matrice tragica dell'atto artistico. Risonanza teatrale nei concetti di Denkraum e Pathosformel di Aby Warburg”, Engramma, URL: http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2690

Sironi M. (1994) *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Diabasis, Reggio Emilia

Somaini A. (2011) *Ejzenstejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino

Spunta M. (2006) “Verso la foce con Gianni Celati: tra ‘antropologia di popolazioni invisibili’ e ‘estetica del reincanto’” in *Sinergie narrative. Cinema e letteratura nell’Italia contemporanea*, a cura di Bonsaver G., M. McLaughlin e F. Pellegrini, Cesati Editore, Firenze, p. 153-157

Spunta M. (2020) “Gianni Celati e la fotografia come «pratico pensare per immagini». In dialogo con Ghirri e Gajani”, in *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, a cura di Martelli M. e Spunta M., «Recherches», 24, pp.13-30

Warburg (2015 [1902]) A. *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, a cura di Sassetti F., Abscondita, Milano, p.13

Warburg A. (1988 [1923]) *Il rituale del serpente*, trad. it. di Carchia G. e Cuniberto F., Adelphi, Milano

Warburg A. (2002) *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di Ghelardi M., Aragno, Torino

West R. (2000) *The Craft of Everyday Storytelling*, University of Toronto Press, Toronto-Londra-Buffalo,

Wittgenstein L. (2009) *Ricerche filosofiche*, a cura di Trinchero M. Einaudi, Torino

Wittgenstein L. (2009) *Tractatus logico-philosophicus*, a cura di Conte A.G., Einaudi, Torino

Wittgenstein L. (2020) “Conferenza sull’etica” in *Lezioni e conversazioni sull’etica, l’estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di Ranchetti M., Adelphi, Milano

Zanzotto, A. (1999) “Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)” in *Le poesie e le prose scelte*, Mondadori, Milano

6.FILMOGRAFIA

Strada provinciale delle anime, Celati G., Italia, 1991, Pierrot e la Rosa

Il mondo di Luigi Ghirri, Celati G., Italia, 1999, Pierrot e la Rosa

Case sparse. Visioni di case che crollano, Celati G., Italia, 2002, Pierrot e la Rosa

Passar la vita a Diol Kadd, Celati G., 2010, Italia-Senegal, Feltrinelli

7. MANOSCRITTI E TESTI INEDITI

Celati G. (1990-1991) “Sulle immagini” in Fondo Celati, 1/114, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia

Celati G. (s.d.) “La media oscurità dell’esperienza” in Fondo Celati, 1/2, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia

Celati G. (s.d.) “Samuel Beckett e le sorti dell’espressione” in Fondo Celati, 1/18, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia

Celati G. (s.d.) “Appunti sparsi sulle immagini” in Fondo Celati, 2/35, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia

Celati G. (1991) "Taccuino preparatorio per un film in Normandia" in Fondo Celati, 11/116, Biblioteca Panizzi,
Reggio Emilia