

Paolo Cerutti

Giacomo Micheletti

Celati '70. Regressione Fabulazione Maschere del sottosuolo

Firenze

Franco Cesati Editore

2021

ISBN 9788876678646

Celati '70, come indica il titolo, è incentrato sulla prima fase della produzione narrativa di Gianni Celati. Più specificamente il volume di Giacomo Micheletti si concentra su *Comiche* (1971), *Le avventure di Guizzard* (1973), *La banda dei sospiri* (1976) e *Lunario del paradiso* (1978), tutti romanzi caratterizzati «dalla messinscena sperimentale di una voce narrante ipertrofica» (p. 12). Il punto di partenza e allo stesso tempo la bussola che guida l'indagine di Micheletti è la coscienza della «robusta, triplice vocazione di saggista, traduttore e narratore sperimentale» (p. 11) di Celati, un dato che, come viene dimostrato nel volume, è necessario tenere sempre presente per ricostruire e comprendere la genesi e i caratteri delle opere narrative celatiane degli anni Settanta. All'esigenza di tenere unite le tre dimensioni è da ricondurre il costante riferimento ai testi saggistici di Celati, tanto quelli critici quanto quelli relativi alla traduzione: l'accorto montaggio delle citazioni, guidato dal discorso critico che con queste si confronta e interagisce, costruisce un percorso interpretativo coerente e solido. Le riflessioni teoriche di Celati, insomma, puntellano e sorreggono i rilievi interpretativi sulle sue opere letterarie.

«Quattro romanzi, quattro voci monologanti», recita la quarta di copertina del volume. A questi romanzi e a queste voci sono dedicati quattro capitoli del libro, preceduti da un *Preludio sanguinetiano* volto a mostrare l'influenza della Neoavanguardia sul primo Celati. Un'influenza che è ben documentata dalle prime riflessioni teoriche del giovane scrittore (spicca la recensione agli atti del convegno sul *Romanzo sperimentale* del '65), ma che si osserva anche nelle coeve sperimentazioni letterarie. Modello fondamentale, in questa fase, è *Capriccio italiano* (1963) di Sanguineti, – «il libro che più mi ha orientato all'inizio degli anni Sessanta» – da cui Celati mutua soprattutto l'adozione di un punto di vista e di un linguaggio regressivo. Proprio nella *regressione* a un «linguaggio vergine» Micheletti individua «il vero cardine teorico» (p. 22) della ricerca di Celati a quell'altezza cronologica, uno strumento che permette di portare al centro dell'opera le «latenze della società» (p. 24) imbrigliate dal romanzo moderno. Questo movimento regressivo alla ricerca di un linguaggio vergine si traduce nell'emergere della *fabulazione*, ossia una «proliferazione verbale incontrollata» (Gianni Celati, *Finzioni occidentali*, p. 34), che mira a provocare nel lettore «come effetto ultimo, un'abreazione liberatoria» (p. 25).

Celati trova un condensato di questi elementi in Céline, di cui nel 1970 traduce, insieme a Lino Gabellone, *Colloqui con il professor Y* e sui cui medita nel saggio del 1971 *La scrittura come maschera*. Qui Celati propone appunto una concezione di scrittura «come forma di regressione a una *fabulazione underground*» (p. 33). Si chiarisce così nella sua interezza il sottotitolo dello studio: *regressione, fabulazione* e infine *maschere del sottosuolo*, locuzione che identifica quei personaggi, quelle voci – i protagonisti dei primi quattro romanzi – provenienti da una dimensione *altra*, sotterranea.

Da queste premesse teoriche prende avvio l'analisi delle opere che incrocia la prospettiva linguistica e

stilistica a quella storico-culturale, a quella intertestuale.

Di *Comiche* viene messo in evidenza il linguaggio esplosivo, il cui obiettivo è «stravolgere la superficie della scrittura in quanto luogo del controllo, della repressione» (p. 38). La saturazione linguistica tendente al *pastiche*, di cui viene anche proposta una rappresentativa tassonomia, si pone come un equivalente verbale della *bagarre* cinematografica – e in questo è visibile il debito del romanzo nei confronti della comicità *slapstick*, a cui, tra l'altro, deve il suo titolo. Tuttavia, come mostra Micheletti, lo sperimentalismo di *Comiche* non si capisce senza fare riferimento a Céline, di cui Celati traduce, in quegli anni, *Il Ponte di Londra*. La lingua del romanzo cèliniano è una lingua del sottosuolo, frutto di una regressione, così come è ugualmente del «sottosuolo» quella di Otero Aloysio, la delirante maschera monologante di *Comiche*. È attraverso questo movimento, di cui è segno esteriore l'adozione di una prospettiva altra – quella della malattia mentale –, che si arriva alla «fabulazione modellata sul terrore persecutorio della vittima» (p. 52), centro ideologico del romanzo.

Il capitolo successivo si intitola *Guizzardi, o della nenia*, con riferimento alla melodia della lingua adottata nel romanzo (*Le avventure di Guizzardi*), ispirata all'idioletto materno. Anche qui viene documentata la rete di influenze che concorrono alle sue forme e ai suoi motivi – non tanto Céline quanto *Pinocchio* e Beckett in questo caso – per identificare poi la specificità del romanzo e la sua efficacia nella lingua comica messa a punto dall'autore, una «stralingua» abnorme, un «guazzabuglio lessicale di neologismi, regionalismi e “spezzoni malintesi e deformati di linguaggi ‘nobili’”» (p. 73). Una maschera diversa invece è quella adottata da Celati nella *Banda dei sospiri*, a cui Micheletti dedica il quarto capitolo. Il romanzo, al netto degli elementi di continuità ben evidenziati nello studio, «si distingue dai precedenti per una decisiva chiarificazione linguistica, alla quale pertiene la stessa prospettiva di un narratore non più schizoide o emarginato, bensì semplicemente bambino» (p. 81) chiamato Garibaldi. L'opera si presenta come un repertorio di scene di vita familiare «sul crinale tra i ricordi dello stesso “Zani” [soprannome di Celati] [...] e un afflato immaginativo ancora una volta debitore, come per il *Guizzardi*, del *Pinocchio* collodiano e delle sue atmosfere» (p. 79). Micheletti accosta, supportato da un giudizio di Celati stesso, *La banda dei sospiri* ad *Amarcord* di Federico Fellini: per l'ambientazione affine (Ferrara per Celati, Rimini per Fellini); per l'intrecciarsi di memoria e fantasia; infine, soprattutto per la centralità delle pulsioni sessuali dei giovani maschi verso il sesso femminile. Non è questa l'unica fonte cinematografica attiva nella costruzione del testo: se nelle prove precedenti agiva soprattutto il modello della *slapstick comedy*, nella *Banda dei sospiri* l'influenza più notevole è quella del grande cinema di genere e del suo immaginario popolare. Muovendosi invece al di là dei temi si può riconoscere nel terzo romanzo una «trama di commenti metanarrativi e digressioni» (p. 91), messa a punto dalle didascalie di Garibaldi, che è affine ai modi dei poeti canterini.

Il quinto e ultimo capitolo dello studio si apre su un sintetico affresco dell'ambiente culturale bolognese degli anni Settanta, carico di fermenti e utopie che troveranno nel Dams il luogo di incubazione adatto. Celati ricopre qui, dal 1973, la cattedra di letteratura angloamericana ed è in questo contesto che nasce, come emanazione dalle sue lezioni, il volume collettivo *Alice disambientata* (1978). La scrittura di *Lunario del paradiso*, opera su cui si concentra il resto della trattazione, è parallela all'assemblaggio di *Alice*. *Lunario del Paradiso* è una sorta di fiaba autobiografica, una trasfigurazione, fiabesca appunto, di un reale soggiorno giovanile di Celati in Germania. Il suo alter ego libresco, Giovanni, si pone per certi aspetti in continuità con i personaggi delle opere precedenti: si muove infatti «in una cornice di radicale “disambientamento”» (p. 99) che fa da corrispettivo alle alterità di Aloysio, Guizzardi e Garibaldi; ciononostante «l'esplicita caratura autobiografica del personaggio non può non distinguere nettamente la qualità della sua fabulazione da quella delle

precedenti maschere celatiane» (p. 100). Anche nel caso di questo romanzo è un modello extraletterario a operare sulla partitura: il free jazz con il suo ritmo sincopato (anche se il magistero di Céline non viene meno, con il «manifestarsi di una voce narrante che, in grazia dei ricorrenti scorci sul presente dell'autore 'in carne e ossa', costantemente tende a imporsi sugli stessi fatti narrati»; p. 108). Su questa ultima metamorfosi della maschera comica si chiude lo studio, dopo aver affrontato quel «vero punto di svolta della ricerca celatiana» (p. 11) che è il *Lunario del paradiso*. L'opera successiva, la raccolta di racconti *Narratori delle pianure*, del 1985, segnerà uno stacco dalle forme e dai modi degli anni Settanta, il cui spirito Celati «forse meglio di chiunque altro ha incarnato» (p. 112).