

# L'abbandono del soggetto

## Un'analisi del soggetto narrato e quello narrante nell'opera di Gianni Celati

di

Pia Schwarz Lausten

*Tutto sembra nel segno d'un abbandono  
delle aspirazioni di grandezza, nel segno  
di un lutto per tutte le titaniche e deli-  
ranti ansie di espansione.<sup>1</sup>*

### Premessa

A partire dalla fine del '800 e lungo tutto il '900 si verifica nella letteratura e nella filosofia una problematizzazione e dissoluzione del soggetto, cioè un abbandono di quell'idea filosofica di soggetto che ci è stata trasmessa dalla tradizione a partire da Descartes e che predomina nel pensiero occidentale: un soggetto che si definisce come autocosciente e razionale, e che, con una generalizzazione un po' troppo grossolana, chiamiamo il soggetto moderno. La dissoluzione si manifesta, come ad esempio in Nietzsche, Musil, Kafka e molti altri artisti e filosofi<sup>2</sup>, come un graduale svuotamento di senso e verità dell'identità, della lingua, delle possibilità di conoscenza del soggetto.

Con il pensiero postmoderno e le sue diverse ramificazioni, tra cui il 'pensiero debole' italiano di Vattimo e Rovatti, lo svuotamento e il ripensamento del soggetto moderno e 'forte' diventa più radicale. Anche nella teoria letteraria nasce, negli anni '60 e poi ribadita negli anni '80, la teoria, o il mito, della morte dell'autore, cioè dell'idea di un soggetto a cui si possa riportare l'autorità e la responsabilità dell'enunciazione.

Molti scrittori italiani degli ultimi vent'anni hanno in vari modi rappresentato un soggetto diverso da quello tradizionale, non solo il soggetto tematizzato nel contenuto, ma anche il soggetto in quanto voce narrante. In Calvino, Tabucchi, Capriolo, Del Giudice ed altri si sono viste varie soluzioni stilistiche e tematiche, per descrivere vari gradi di dissoluzione del soggetto 'forte', delineando un nuovo profilo antropologico del soggetto sdoppiato, scisso, molteplice. Le opere di Celati sono particolarmente interessanti alla luce di questa problematica siccome esse esprimono un'esperienza del soggetto che va al di là di queste figure, verso un cambiamento più filosofico e radicale del soggetto, e verso la proposta di un'alternativa con cui sostituire l'idea di soggetto forte, ora avvertito come insufficiente.

Con il presente lavoro vorrei descrivere come l'abbandono del soggetto si articola nell'opera di Celati a livello stilistico e contenutistico. La mia ipotesi è che egli ricerchi sin dall'inizio un concetto anti-dualistico e 'de-gerarchizzato' del soggetto, in cui tutte le gerarchie tra soggetto e altro, soggetto-oggetto, intelletto-corpo, interiorità-esteriorità vengano dissolte. Sin dall'inizio della sua opera si avverte un nesso tra la sua espressione linguistica, la scelta dei generi e il suo ripensamento dello statuto del soggetto<sup>3</sup>.

L'opera di Celati viene di solito divisa in due fasi: La prima fase è costituita da romanzi, racconti e saggi pubblicati negli anni '70: i quattro romanzi 'picareschi', *Comiche* (1971), *Le avventure di Guizzardardi* (1973), *La banda dei sospiri* (1976) e *Lunario del paradiso* (1978); e i saggi della raccolta *Finzioni occidentali* del 1975, oltre a quelli pubblicati in rivista come «Il parlato come spettacolo» (1968) e «Il corpo comico nello spazio» (1976a). La seconda fase, degli anni '80, è chiamata la fase 'padana', siccome il paesaggio della pianura padana è al centro sia dei racconti in *Narratori delle pianure* (1985) che inaugura la seconda fase, sia di *Quattro novelle sulle apparenze* (1987a), e del racconto-diario *Verso la foce* (1989b). Anche il saggio di Celati contenuto nel libro fotografico *Il profilo delle nuvole* (1989c) ha come tema il nuovo paesaggio padano, e, come altri articoli centrali del periodo, soprattutto «Palomar, nella prosa del mondo» (1987b) e «Le posizioni narrative rispetto all'altro» (1996), esso ha anche un valore poetologico.

Molti critici si sono soffermati sulle differenze che intercorrono tra le opere di Celati, e alcuni critici, spesso di stampo neo-avanguardistico, come Almansi o Barilli, lo fanno per sottolineare la superiorità della prima fase. Essi distinguono tra il primo Celati che è «il maggiore scrittore comico» (Almansi 1991, p. 37) della letteratura italiana, e il secondo che ha invece deciso «di scegliere il sentimento, l'idillio, la confessione» (ibid.). Anche molti altri rilevano la comicità, il grottesco e l'espressività

linguistica come elementi che definiscono la prima fase, mentre la «più marcata adesione al reale» (Terrone 1986, pp. 89-106), il minimalismo, i problemi di rappresentazione dello spazio determinano la seconda. Nel suo *Romanzo di ritorno* Tani (1990) descrive le opere delle due fasi in due capitoli separati.

Con una divisione troppo rigida tra le fasi, però, si perde di vista ad esempio l'umorismo dei racconti in *Narratori delle pianure*, o gli elementi 'post-moderni' dei primi romanzi (come il vagare senza meta dei protagonisti). Non c'è dubbio che le due fasi problematizzino in modi divergenti l'idea di narrazione letteraria e le relazioni tra soggetto e mondo, e che le fonti d'ispirazione siano diverse. È anche evidente che la lettura delle opere narrative si arricchisca se si svolge in un 'dialogo' con i testi saggistici delle due rispettive fasi. A mio avviso, bisogna sottolineare anche una certa continuità nell'opera di Celati, e vorrei proporre la possibilità di vedere il problema del soggetto come una prospettiva di lettura che conduca da una fase all'altra, e che le unisce nonostante le differenze. Occupandomi in seguito prima dei romanzi degli anni '70 e poi dei racconti padani, vorrei illustrare come le opere di Celati si possano considerare due espressioni diverse di problematiche identiche. Credo infatti che si possa distinguere tra due aspetti importanti del lavoro di Celati (strettamente collegati tra loro) presenti in tutte e due le fasi: Un progetto filosofico che si esprime con un abbandono del soggetto filosofico della tradizione metafisica, e del razionalismo, così come esso si manifesta in diversi momenti dell'età moderna (non solo nel '600-'700 ma anche nel '900); e un progetto letterario-stilistico che si basa sulla critica del romanzo realistico e la sua idea del soggetto-autore autonomo e autoritario, con le sue pretese di oggettività nella descrizione del mondo.

### La prima «trilogia»

È stata la ristampa di tre dei primi romanzi in *Parlamenti buffi* nel 1989<sup>4</sup>, a creare l'idea di una trilogia in un primo momento. La casa editrice e l'autore presentano i romanzi come una trilogia, accompagnandoli da alcuni cambiamenti e aggiunte: Oltre ai cambiamenti a livello testuale dei singoli romanzi, soprattutto nel *Lunario del paradiso* che è stato completamente rielaborato, l'autore aggiunge una premessa e dei nuovi sottotitoli ai romanzi – «Storia di un senza famiglia», «Romanzo d'infanzia» e «Esperienze di un ragazzo all'estero» – che apparentemente servono ad unire i romanzi tra loro alludendo al loro comune elemento epico, e alla loro appartenenza al genere del 'romanzo di formazione'. In un'intervista con

Marcoaldi, Celati sostiene inoltre di essersi ispirato alla suddivisione della *Divina Commedia* in tre parti, raccontando che suo padre la

recitava a memoria, chissà come (...). Da qui l'idea, perseguita con arroganza giovanile, che l'unico modo di scrivere dovesse rispondere per forza a questa tripla scansione. (Marcoaldi 1989)

I romanzi illustrerebbero quindi un viaggio dantesco che inizia nell'inferno (*Le avventure di Guizzardi*), per spostarsi nel purgatorio (*La banda dei sospiri*) e finire nel paradiso (*Lunario del paradiso*), una struttura che anch'essa serve a unire i romanzi.

Le novità apportate alla ripubblicazione sono segnali dello sviluppo della narrativa di Celati, che si è spostata ad un altro registro tonale. E ripresentando quei romanzi molto belli degli anni '70 egli sentiva apparentemente un bisogno di inserirli nel nuovo contesto.<sup>5</sup>

Nonostante i tentativi di riunire i romanzi tra loro, sono però molto diversi: A livello stilistico-linguistico *Le avventure di Guizzardi* è più simile agli esperimenti di *Comiche* che agli altri due libri, in cui si svolge una graduale normalizzazione della lingua. E dopo la riscrittura, il *Lunario del paradiso* si avvicina di più alle opere più recenti. Fuori dal confine 'trilogico' troviamo, quindi, da una parte *Comiche* e dall'altra *Quattro novelle sulle apparenze*, che, anche se pubblicato solo nel 1987, sembra di trovarsi sulla 'soglia' tra i primi romanzi e i racconti padani, in quanto quei quattro racconti lunghi 'fondono' temi ed elementi stilistici di tutte e due le fasi. Inoltre, Celati stesso ha detto di aver iniziato le *Quattro novelle* già intorno al 1980, cioè prima di *Narratori delle pianure*<sup>6</sup>. Con queste osservazioni risulta modificata quell'immagine che si è formata dell'autore rimasto in silenzio per sette anni e tornato in una veste completamente trasformata.

Nel suo nuovo «Congedo dell'autore al suo libro» l'autore presenta i primi romanzi come un puro «parlare per il gusto di parlare», come «vanità» e «arte del fiato perso». Nonostante ciò, è difficile non considerare quei romanzi come l'espressione artistica di una serie di riflessioni di Celati sulla letteratura, il linguaggio, il comico e il soggetto; riflessioni che vengono formulate tra l'altro nella raccolta di saggi *Finzioni occidentali* pubblicata nel 1975 (e anch'essa ristampata, nel 1986). I romanzi di Celati sono nati nel clima della rivolta contro istituzioni e autorità, e ciò echeggia chiaramente nel linguaggio e nella trama dei libri. Il suo «fiato perso» ha una chiara funzione polemica, di protesta contro il pensiero razionale e borghese, e contro un certo tipo di letteratura. Questa prospettiva 'rivoluzionaria' e 'carnevalesca', non viene ribadita nel «congedo». Celati inserisce invece i

romanzi in un contesto più storico-letterario invitando indirettamente il lettore a leggere i romanzi alla luce della tradizione italiana rinascimentale del comico, la tradizione del poeta comico Teofilo Folengo e dell'attore-scrittore Angelo Beolco, detto Ruzante.

### Il buffone

Nei primi romanzi il punto di vista è sempre dal 'basso': Il soggetto è un giovane 'outsider' in conflitto con un mondo crudele, rappresentato ad esempio dalla scuola, dall'ospedale e dalla famiglia. La narrazione del *Le avventure di Guizzard* consiste di una serie di scene grottesche in cui egli viene confrontato con un mondo repressivo. Il romanzo è una corsa sfrenata da una scena comica e violenta all'altra. Tutti trattano male Guizzard che viene sempre coinvolto in lotte, e che fugge da un posto all'altro per nascondersi o cercare protezione.

L'identità di Guizzard risulta incerta e scissa: non è nessuno per sé, non viene neanche riconosciuto dalle persone che lo conoscono, e sono sempre gli altri a decidere di volta in volta la sua identità: uno schiavo, una merce, una donna, un indiano, un cane. A un certo punto egli sogna di avere una fotografia di sé per dimostrare agli altri che non è una gallina (1989a, p. 118)! Guizzard sta letteralmente sotto agli altri, sia sotto il corpo enorme di Ida Coniglio sia sotto il mucchio di gente nelle bagarre, ed è sottomesso anche in senso sociale e psicologico: Viene irriso come un pazzo o un folle medievale su cui gli altri sputano e tirano l'immondizia.

Anche in *La banda dei sospiri* il protagonista, il giovane Garibaldi, è un estraneo in un mondo egoista e violento, anche egli è in una fuga perenne da un luogo ad un altro. La sua fuga dalla famiglia, dallo stato e dagli altri rappresentanti del potere che cercano di educarlo e controllarlo, non lo porta mai realmente da nessuna parte. In *La banda dei sospiri* la repressione sociale si manifesta nella descrizione della famiglia in cui non bastano mai i soldi (si sente «un sospirare di qua e di là» (ibid., p. 184)), e nella descrizione della scuola in cui i ragazzi ricchi fanno i loro compiti e leggono le poesie di Carducci che gli dà il maestro, mentre i ragazzi poveri se la cavano male: «A noi ci piacevano i personaggi del cinema che danno pugni, altroché le poesie...» (ibid., p. 167). L'appartenenza di Garibaldi alla sinistra sembra, però, collegarsi ad un mito astratto di libertà e di rivolta contro il potere borghese più che ad una scelta ideologica. L'io diventa comunista non tanto per il contenuto dell'ideologia quanto per cercare di affascinare una ragazza di cui è innamorato. I protagonisti non cercano di cambiare il mondo; come ha rilevato M. Caesar (1986, p. 43), l'unica situazione in cui Guizzard agisce più attivamente è all'ospedale, dove egli, come Don Quijote, «dà

spettacolo» da spadaccino con il suo ombrello. Nonostante il suo carattere repressivo, quindi, il mondo esterno nei romanzi di Celati è sia oggetto di rifiuto che di fascino, e la carica rivoluzionaria non si trova nelle azioni dei protagonisti, ma piuttosto nel loro linguaggio provocatorio.

Quando, alla fine del *La banda dei sospiri* Garibaldi fa un salto acrobatico per salire sul tram, ciò potrebbe finalmente indicare una vera fuga e un tentativo di sollevarsi al di sopra della propria classe sociale. Nel saggio «Dai giganti buffoni alla coscienza infelice» Celati caratterizza infatti la figura comica dell'acrobata come una figura che a volte ha avuto il significato di un'«ascesa» sociale (Celati 1986, pp. 84-85). Ma, dice anche che da Bachtin «si può ricavare questo con certezza: che non si dà mai comicità ascenditiva, ossia una comicità basata su un mito d'ascesa; la comicità è naturalmente basata su un mito discenditivo» (ibid., p. 87). Invece di essere emblema di rivoluzione, il salto di Garibaldi è una sorta di distrarsi dal mondo o un emblema di leggerezza sia morale che stilistica (forse simile a quello auspicato da Calvino in *Lezioni americane*).

### L'anti-formazione

I primi romanzi mimano il percorso del romanzo di formazione, casa/fuori casa/ritorno a casa. Ma dopo l'allontanamento dallo spazio familiare, i personaggi non giungono a nessuna formazione, rimangono invece nello spazio esterno ed estraneo. A differenza di romanzi 'tradizionali' dove il dentro è il luogo sicuro della famiglia, qui non esiste nessun luogo sicuro da contrapporre alla realtà nemica. La storia di Guizzardi, ad esempio, finisce dove aveva inizio, in un parco pubblico, dove il protagonista è solo e senza casa. Non c'è niente che indichi un cambiamento della situazione. Il suo vagabondaggio non porta a nessuno sviluppo mentale o sociale.

Quest'uso del *Bildungsroman*, che viene rovesciato parodicamente, sembra un'espressione di protesta contro il genere del romanzo così come esso viene discusso da Celati nei saggi di *Finzioni occidentali*. Qui il perno dei discorsi è, infatti, la critica del modello di pensare razionale e borghese della modernità. Per Celati, la modernità inizia nel '700 con l'illuminismo nella filosofia, e con la nascita del romanzo nella letteratura anglosassone avvenuta quasi un secolo prima che in Italia. Con Foucault, Celati interpreta la cultura occidentale e il suo ideale di conoscenza come il risultato di una grande repressione di quei fenomeni (irrazionali) che minacciano questa cultura. Secondo Celati, anche il romanzo è nato come conseguenza di un simile sviluppo epistemologico. Da una cultura basata su un alto grado di «ritualismo segnico» si passa, con l'età moderna ad una cultura razionale e positivista basata sul desiderio di «saltare al di là

dei segni per arrivare alle cose», cioè sul desiderio di rappresentare la realtà realisticamente, come scrive in *Finzioni occidentali* (1986). Con ciò si crea una distanza tra le cose e le parole, tra la realtà e la finzione, e si comincia di conseguenza a distinguere tra la letteratura seria e moralista (romanzo) e quella non seria, di intrattenimento ('romance'). Secondo Celati, la letteratura 'seria' pretende di essere luogo di conoscenza ed educazione dell'individuo, mentre alcuni fenomeni ritenuti bassi vengono repressi: il comico, la fabulazione, il parlato, il corpo ecc. I suoi romanzi degli anni '70, con i loro personaggi folli e lo stile comico e corporeo, si possono considerare un tentativo di ri-includere tutto ciò che, secondo lui, è stato escluso dal genere del romanzo.

### Il corpo comico

La ricerca di Celati di un'idea di soggetto alternativa a quella razionale, del 'cogito', è strettamente collegata alle sue ricerche nel campo del comico. Sul frontespizio della prima edizione di *Le avventure di Guizzardardi* c'è una fotografia dell'attore di film muti, Harry Langdon: i protagonisti dei romanzi sono infatti simili ai personaggi comici di quei film.<sup>7</sup> I personaggi «recitano le loro storie», come dice Celati nella nuova premessa, essi si mettono in scena come se fossero degli attori, e solo attraverso gli aspetti esteriori (le parole, i movimenti) il lettore può farsi un'idea di essi. Celati trasferisce un linguaggio visivo, delle situazioni comiche, ad uno verbale, e il lettore deve fare l'inverso, tradurre il testo scritto in immagine. L'ingenuità di Guizzardardi e il suo lasciarsi comandare dagli altri, si visualizza infatti bene con le 'gags' di film muti in mente. Ciò vale anche per i personaggi di *La banda dei sospiri* che più che personaggi individualizzati da romanzi, sono tipi (o stereotipi) e caricature: la madre è sottomessa e mite; il fratello maggiore è arrogante e ossessionato dal sesso e dalle donne; il padre è aggressivo e autoritario, e così via.

Come nei film muti, l'ingenuità e «l'infantilismo», per usare il termine di M. Caesar (1986) – rendono comico il destino dei personaggi che forse altrimenti sarebbe tragico. Nell'articolo «Il corpo comico nello spazio» del 1976, Celati parla di due tipi di comicità: l'effetto comico sorge o perché i personaggi si mettono a riflettere ingenuamente in situazioni che non esigono analisi, o viceversa, perché vivono delle situazioni assurde come se fossero naturali. I personaggi fraintendono quindi la loro posizione nello spazio (Celati 1976a, pp. 22-23). Un esempio del primo tipo di comicità si vede nelle scene divertentissime da Ida Coniglio in cui Guizzardardi è forzato a mangiare il cibo che gli ha cucinato la vedova o la scena del tentato 'stupro':

Restavo sopra pensiero un momento non comprendendo cosa mirasse a sottintendere. Ne approfitta per riacchiapparmi lei il braccio tirarmi a sé e poi qual terremoto subito riprende quelle mosse di lotta cinese per il letto scappando io ... (1989a, p. 31)

Questa scena raggiunge l'apice quando si accende un incendio nella casa, e le tre espressioni che arrivano da tre diversi punti nella casa suonano melodrammaticamente: «Che io dicevo da sotto: «Ohè soffoco!» E lei da sopra: «Si prendimi!» E il fantasma Quattrocchi dietro la tenda: «Ohè che brucia!»» (ibid., p. 32).

Un esempio dell'altro tipo di comicità potrebbe essere l'episodio del funerale: durante una grande lotta il morto cade dalla cassa e Guizzardi finisce lì dentro al suo posto. Invece di saltare fuori Guizzardi si mette a dormire mentre gli altri continuano la lotta collettiva.

Il corpo gioca quindi un ruolo importante nello spirito comico di Celati, un aspetto che lo avvicina non solo alla tradizione dell'arte del mimo e dei film muti, ma anche al 'carnevalismo' così come lo ha definito Bachtin sia nel suo libro su Rabelais (uscito in inglese nel 1968 e solo nel 1979 in italiano) e nel suo libro su Dostojevski (tradotto in italiano nel 1968):

Questo senso del mondo, che libera dalla paura e avvicina il più possibile il mondo all'uomo e l'uomo all'uomo (...) si contrappone soltanto alla serietà ufficiale unilaterale e tetra generata dalla paura, serietà dogmatica, ostile al divenire e all'avvicendamento, vogliosa di assolutizzare lo stato dato dell'essere e dell'ordinamento sociale. (...) in essa non c'è ombra di nichilismo, né, naturalmente, di vuota sventatezza e di banale individualismo bohémien. (Bachtin 1968, p. 209)

Nel saggio «Dai giganti buffoni alla coscienza infelice» Celati studia il ruolo del riso e del comico come genere letterario riferendosi a questa nota teoria di Bachtin. Il carnevalismo non è «la mascherata dell'età moderna», sostiene Celati ma quella dell'Antichità, del Medioevo e del Rinascimento dove l'aspetto catartico, la cultura dei giullari, l'elemento popolare e frivolo sono fondamentali, a differenza dell'umorismo ironico e più intellettuale che si ha in tempi moderni. Il punto di vista carnevalesco comporta un capovolgimento delle gerarchie: È una rivolta contro l'arte seria, contro il potere e le convenzioni della società, è un mondo alla rovescia in cui tragico e comico, alto e basso, vita e morte, inferno e paradiso vengono rovesciati.

Il soggetto dei romanzi di Celati è quasi puro corpo che si scontra con il mondo in un modo comico. Invece di interpretare la realtà intellettualmente, i personaggi fanno esperienza attraverso le sensazioni fisiche:



provano dolore fisico dalle botte che prendono dagli altri; i loro corpi emanano puzze e rumori; anziché descrivere uno sviluppo morale o sociale, la narrazione segue il loro movimento fisico nello spazio e i loro gesti; e infine la tematica della sessualità (masturbazione e fantasie a volte incestuose) è ricorrente, soprattutto in *La banda dei sospiri*.

Nell'articolo «Il corpo comico nello spazio» Celati distingue, con M. Merleau-Ponty, tra due tipi di comicità che corrispondono a due tipi di movimento del corpo nello spazio: un tipo sognante e astratto e un tipo concreto e rozzo; un movimento connesso allo sguardo, in cui si tratta di indicare qualcosa, e uno connesso al tatto, per afferrare qualcosa:

Nel primo caso il mio corpo è il mezzo espressivo d'un pensiero spaziale e di riconoscimento delle leggi oggettive d'uno spazio, nel secondo caso è strumento di occupazione d'uno spazio familiare o no, in ogni caso non interpretato. (Celati 1976a, p. 22)

Un esempio del movimento concreto sono i film dei fratelli Marx in cui l'eros si esprime come un'utopia di

una condizione elementare in cui non c'è posto né per idee né per sentimenti, e l'unica tendenza è quella di toccare, brancare, strappare, invadere lo spazio. (ibid.)

È un comportamento infantile e patologico, non conoscitivo. Chaplin, Keaton e Landon rappresentano, invece, l'altro movimento più astratto di muoversi nello spazio siccome si soffermano a volte per cercare di capire e amministrare lo spazio. Sono sognatori caratterizzati da un «distrarsi dal mondo», cercano di riempire lo spazio «virtualmente» e non si dirigono direttamente verso gli oggetti o gli altri per afferrarli. Nei romanzi di Celati sono presenti questi due tipi di movimento comico. Molti personaggi rispondono direttamente agli stimoli, scontrandosi e invadendo lo spazio in un modo concreto. Altri, soprattutto i protagonisti, non reagiscono così brutalmente agli eventi. Il volare di Guizzardi e il correre di Garibaldi si possono forse interpretare come dei tentativi di amministrare lo spazio virtualmente.

In tutti e due i casi il corpo dei personaggi-buffoni è estremo e grottesco, e il corpo non costituisce più un limite, ma un luogo in cui vengono superati i limiti tra io e mondo:

non è col mio corpo proprio, limitato e separato, che posso invadere concretamente tutti gli spazi. Posso invadere tutti gli spazi solo usando il mio corpo come sorgente inesauribile di flussi, flussi di oggetti e di parole, immissione di cose materiali o simboliche nel mondo. (ibid., p. 28)

Celati esprime quindi un concetto anti-dualistico del rapporto tra io e corpo, e designa uno spazio utopico in cui non c'è separazione né tra l'interiorità e l'esteriorità né tra gli individui,

un'utopia che può spiegarsi solo escludendo l'individualità separata, e pensando ad una comicità interamente collettiva. (ibid.)

### Il linguaggio 'corporeo'

In Celati, la problematizzazione del soggetto si esprime sin dall'inizio come un problema linguistico. I personaggi non vengono caratterizzati psicologicamente, ma soprattutto attraverso l'azione, la lingua e i «toni di voci», come ha notato S. Tani (1990, p. 49). L'estraneità di Guizzardi si manifesta con la sua «parlata difettosa» (Celati 1989a, p. 34) che non viene compreso dagli altri e la sua lingua assomiglia infatti a quella di un bambino che usa una lingua scritta senza avere già una lingua parlata corretta: È una lingua grammaticalmente scorretta piena di «ma però» e di «a me mi», e di tempi verbali che non corrispondono: «E io mi veniva anche me da ridere per la così grande baldoria suscitata. Con urla muti indicibili che mandano le due bestioni.» (ibid., p. 96); l'enunciazione scivola dalla prima persona alla terza, dal singolare al plurale; la mancanza di virgole crea un ritmo veloce, sempre in fuga, come Guizzardi stesso; la sintassi è inortodossa con pochi verbi declinati secondo la persona, e con un uso frequente del gerundio e dei participi che rende difficile e faticosa la lettura del testo:

Si tratta che erano due molto vecchi barbuti l'uno e l'altra di professione merciai tenendo bottega nerissima sul davanti della casa dove si capisce esercitavano a danno e truffa dei clienti. (...) Poi svariate volte del giorno correvano nella casa lasciata la bottega a non dare scandalo in pubblico con grande litigio causa non aver potuto imbrogliare della grossa un o una cliente vendergli tutta la loro cattiva merce come sognavano. (ibid. p. 17)

La lingua confusa, eterogenea e spesso difficile da capire di Guizzardi rappresenta la sua identità scissa e incerta. Egli parla di sé stesso sia in prima persona che in terza: «Quali erano i motivi del sovrano rancore tenuto verso di me dagli inquilini della casa (...) per dare al povero Danci infiniti fastidi» (ibid. p. 32). Nemmeno il nome è certo: Egli si chiama sia Guizzardi, Danci e a un certo punto anche Bastianini, e dice infatti che «il nome della mia antica città come del pari il mio nome personale non volevano a nessun costo uscire dal buco della memoria» (ibid., p. 116). Il suo linguaggio – come quello usato in *Comiche* – è ispirato alla lingua psicotica e alla lingua dei bambini che non si adattano alle norme dell'ita-

liano scritto; una prova di un sano «disadattamento al mondo cartaceo-paranoico-verbodelirante» come ha detto Celati stesso (citato da Calvino nella post-fazione a *Comiche* (1971, p. 150)). Anche gli altri romanzi sono scritti in una lingua anti-letteraria e anti-elitaria, che ha l'effetto di una protesta contro il mondo borghese, e contro l'espressione letteraria che secondo Celati rappresenta quel mondo, cioè il romanzo 'serio'. Il linguaggio riflette il desiderio di Celati di abbandonare la razionalità sistematica, e l'idea che la lingua possa avere un potere sovversivo attraverso la sua sregolatezza e attraverso la comicità.

Da *Comiche* a *Lunario del paradiso* si svolge tuttavia una normalizzazione graduale della lingua: In *Comiche* non c'è un percorso narrativo, ma una serie di situazioni comiche; nel racconto di Guizzardi, poi, c'è un percorso da ricostruire anche se la scrittura guizza e sfugge come i personaggi; gli ultimi due romanzi si avvicinano invece a una forma molto meno sperimentale: I personaggi sono più riconoscibili, la narrazione è più lineare, e la lingua più trasparente. Questo sviluppo dell'opera di Celati è stato criticato soprattutto da critici con le radici neo-avanguardistiche che apprezzano la spontaneità dei primi due romanzi, e disprezzano ciò che considerano manierismo e intellettualismo degli ultimi due romanzi<sup>8</sup>.

Anche se *La banda dei sospiri* è una narrazione più lineare rispetto ai primi due libri, è tuttavia difficile parlare di un percorso tradizionale: Anche se la lingua è più controllata e il testo più facile da leggere, rimane un linguaggio sgrammaticato, gergale, visivo e corporeo. Il romanzo cerca sì una naturalezza nel linguaggio, ma le descrizioni dei personaggi sono troppo caricaturali e comiche per definirli addirittura una «espressività quasi di tipo veristico-documentario» come vuole G. Terrone (1986, pp. 89-106).

### L'anti-autorialismo

Con la soprannominata messa in scena di un io-narratore che recita la sua parte, come se la sua narrazione fosse una serie di gesti fondati nel corpo, anziché una serie di riflessioni razionali o analitiche sulla sua esperienza, Celati desidera probabilmente svuotare l'arte (il romanzo) della sua superiorità, serietà e moralismo, e della sua pretesa di essere mezzo e espressione di conoscenza. Insieme a ciò egli si oppone anche a quell'idea di autore che appartiene a questa tradizione del romanzo moderno, un autore che vuole regolare e controllare il contenuto e descrivere la realtà realisticamente. In «Finzioni occidentali» Celati spiega:

la manipolazione dell'autore/curatore si manifesta come riduzione ad una norma media di linguaggio (...). La scrittura deve comparire così per essere discorso di un'ideologia predicabile, come la messa in opera di una serie di norme di selezione che sono principalmente: la grammatica, le convenzioni di verità/falsità, la discriminazione tra linguaggi interdetti e no. E l'autore in questo modo si inventa in senso moderno, come figura arbitraria che regola e controlla l'introduzione di enunciati nel mondo. (1986, p. 33)

Il discorso dell'io narrante nei romanzi di Celati non viene, infatti, commentato o corretto da un'istanza superiore, da un autore implicito. Quest'ultimo non ha potere o controllo sui discorsi dei personaggi, non li commenta e non li giudica. I romanzi seguono quindi un principio «polifonico», così come lo ha definito Bachtin, in cui il soggetto dell'enunciazione non ha una posizione frontale e superiore, ma assume per così dire l'altro in sé.

Nel racconto di Celati «La bottega dei mimi» del 1976, questo ruolo dell'autore viene espresso anche con la figura dell'artista del mimo: i due protagonisti rappresentano un'arte collettiva e anarchica che, invece delle mosse false «che non fanno né ridere né piangere né andare al cesso» (1976b, p. 13), mimano solo i gesti degli altri. Invece di esprimere un'idea o un concetto individuale e autentica, la loro espressione artistica si svolge solo sulla superficie, senza avere un referente nella realtà esteriore, ed esplicitando con ciò il proprio carattere di copia e artificialità. Come gli artisti del mimo, l'autore è un punto di collegamento o un «bottegaio» la cui arte è un lavoro pratico, e la cui lingua privilegia i suoni e l'espressione al posto del significato. La lingua di Celati è concreta e materiale, non vuole più «saltare al di là dei segni per arrivare alle cose», ma avvicinare le parole e le cose, siccome le parole *sono* le cose. Anche a livello grammaticale la lingua di Celati è a volte senza soggetto: l'uso frequentissimo dei gerundi e dei participi nel *Le avventure di Guizzardardi*, crea uno stile «nominale» senza soggetto come ha osservato M. Boselli: I verbi sono sostituiti da sostantivi o preposizioni, e si usano forme transitive al posto di quelle intransitive (v. Boselli 1986, pp. 75-88).

Nei primi romanzi e saggi di Celati, il soggetto viene quindi rappresentato soprattutto in relazione alla comicità. È un soggetto grottesco e carnevalesco, che si manifesta stilisticamente in una lingua provocatoria, comica e corporea, ispirato ai film muti, l'arte del mimo e lo spirito comico rinascimentale. Anche l'idea del soggetto-autore viene definito come collettiva ed esteriore.

### La forma breve

Da una parte i racconti dei *Narratori delle pianure* continuano la ricerca di Celati di una lingua anti-letteraria e un genere 'anti-romanzesco', e, a livello assiologico, di un'alternativa al soggetto come 'cogito': In *Narratori delle pianure* (e in *Verso la foce*) si svolge una de-soggettivazione o de-individualizzazione del soggetto espressa sia a livello tematico, sia a livello formale. Dall'altra parte, Celati è un pensatore 'nomadico', uno che si muove con il pensiero, invece di consolidare una posizione stabile, e nei testi degli anni '80 si aggiungono dei nuovi significati alle figure del corpo, dello spazio e del soggetto, e la tonalità si trasforma in una retorica 'debole', e un'enunciazione che imita la situazione narrativa della tradizione orale.

Il lavoro narrativo e saggistico di Celati dal 1980 in poi è il risultato di un allontanamento dallo spirito di protesta su cui si basavano le *Finzioni occidentali*. Nella nuova prefazione a questa raccolta di saggi, Celati sostiene che quell'abbandono del razionalismo e del suo «delirio di consapevolezza» che egli ha formulato in essa, è «un abbandono con molti problemi, perché questi saggi sono ancora coinvolti in una necessità di controbattere, di contestare» (Celati 1986, p. VII).

La scelta del racconto breve fa parte di un rifiuto dell'abbondanza espressiva dei primi romanzi che viene ora sostituita da un abbassamento di tono. Celati sostiene di non aver più sopportato «l'idea d'una espressività obbligatoria. Cioè diciamo questa tendenza comune nel nostro tempo, che è urgenza di «esprimersi». Cioè l'urgenza di dare dei traguardi all'espressione» (Marenco 1991, pp. 17-18). L'uso di generi 'minori' come la forma breve, la narrazione di tipo orale, il diario di viaggio e il testo teatrale, è quindi un altro modo di esprimere la critica del romanzo già formulata negli anni '70, e ora ripresa anche in saggi come «Palomar nella prosa del mondo» (1987b) e «Le posizioni narrative rispetto all'altro» (1996).

Il romanzo è, secondo Celati, l'espressione di un bisogno dell'uomo moderno e occidentale di spiegare e interpretare la realtà, è l'espressione della sua ossessione del 'cogito' e del fatto che l'uomo non accetti i limiti delle proprie possibilità di conoscenza:

il carattere insopportabile della letteratura nel nostro tempo sta nel fatto che, a qualunque narrazione, si chiede di essere soltanto propaganda della «vita» e dei suoi sottintesi di pienezza e d'eternità (...). Tra tutti i formati narrativi, il romanzo è quello delegato per eccellenza a svolgere un tal tipo di propaganda. (...) Insomma, ogni romanzo è come uno di quei modelli-forzezza in cui non si vede niente del mondo esterno, anche se il mondo esterno è preso come un dato di fatto da rappresentare. (Celati 1987b, p. 241)

Il bersaglio di Celati non è solo il romanzo realista e naturalista, incapace «di far fronte all'ovvietà e ai luoghi comuni, senza sentir l'obbligo di giudicarli e condannarli», ma anche quello sperimentale che rappresenta la stessa «incapacità clamorosa» (ibid., p. 240)<sup>9</sup>. A differenza del romanzo, il racconto breve esprime

il carattere lacunare d'ogni discorso, il vuoto in cui culmina ogni pensiero, e il fatto che le parole possono solo mettere insieme costellazioni aleatorie di segni. (ibid., p. 241)

L'esperienza di questa sorta di 'fallimento' della lingua spinge Celati a cercare dei modelli narrativi diversi da quello romanzesco, e una delle fonti a cui attinge è una prosa basata sulla narrazione orale. L'interesse di Celati per la tradizione orale si esprime anche successivamente con la sua riproduzione dell'Orlando di Boiardo, *L'Orlando innamorato raccontato in prosa* del 1994, probabilmente ispirata dai dialoghi con Calvino, che nel 1970 aveva pubblicato il suo libro su Ariosto. Il racconto di Boiardo in prosa «è stato scritto e pensato più come recita che come un romanzo da leggere in silenzio» (1994, p. XI), come dice Celati nella premessa, che inoltre ribadisce una «ingenuità di lettura», senza pretese e «superbie intellettuali». Il poema di Boiardo dà occasione ad emozioni, secondo Celati, e costituisce

una piccola patria per la mente, come qualcosa che fa compagnia e dà contentezza. Ed è un punto di riferimento che ti orienta senza discorsi e senza opinioni, ma solo con immagini e fantasie e invenzioni per produrre meraviglia. (1994, p. X)

Anche se l'oralità come modello sia culturale che narrativo non è una categoria con cui si esaurisce la descrizione dei racconti padani, molti elementi formali e di contenuto si possono riportare a questa tradizione come vedremo.

### Un soggetto a grado zero

Il cambiamento nell'opera di Celati costituisce un suo 'progetto' letterario-stilistico, ma lo si può anche associare a certe tendenze nella recente storia delle idee, come ad esempio il «pensiero debole» di Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti. Il pensiero debole esprime, almeno in molte delle sue versioni, un simile abbandono dal pensiero 'forte', dialettico, e un abbandono del soggetto della modernità, inteso in base ad alcuni concetti o valori centrali: interiorità, autenticità, conoscenza, razionalità, padronanza, intenzione ecc.

Come nei romanzi precedenti, anche qui si racconta di personaggi fragili e spesso ignorati. Il soggetto represso è a volte un giovane in conflitto con il mondo degli adulti, come in «Bambini pendolari», «Tre fratelli calciatori» o «Giovani umani in fuga» dove gli adulti rappresentano una realtà ostile e repressivo. La realtà viene descritta da un punto di vista marginale, da parte delle «figure che sono continuamente offese» e che Celati ha sempre preferito (Teatini 1988, pp. 24-26). Questa preferenza ha anche a che fare con una concezione «spaziale» della storia formulata da Celati già nel saggio «Il bazar archeologico»: Mentre la storia ufficiale si identifica con una tradizione che colloca gli eventi su una linea cronologica, è proprio in quegli spazi e personaggi emarginati o ignorati dalla memoria-tradizione che risiede il diverso senza il quale la storia è tautologia (1986, pp. 187-215).

In *Narratori delle pianure* i personaggi vivono nelle periferie della pianura (o in altre periferie del mondo occidentale) dove «tutti si muovono un po' a disagio, straniti nello spazio aperto assieme a migliaia d'altri come loro» (Celati 1985, p. 46). Il paesaggio della periferia è caduco e malinconico, e con tutte le figure di Walt Disney davanti alle villette che sono copie senza un originale, diventa anche metafora del soggetto e delle sue relazioni intersoggettive dilatate e impoverite. Il conflitto tra il soggetto marginale e il mondo non si svolge più come scontro fisico come nei primi romanzi (tranne rare eccezioni: 'incidenti' appunti nel senso anche concreto della parola, che però non fanno mai scontrare direttamente i corpi, come in «Ragazza giapponese»); anzi, nell'universo dei *Narratori delle pianure* è quasi assente il contatto fisico tra la gente.

Come i personaggi degli anni '70, anche ora i personaggi sono caratterizzati dal loro movimento nello spazio, da un vagabondaggio o 'flânerie' solitario e senza meta. Il loro movimento fisico corrisponde ad una condizione esistenziale o psichica in cui il soggetto si trova a vivere senza alcun punto di riferimento ideologico o psicologico. Come dice Rebecca West, i personaggi

percorrono itinerari circolari, ripetitivi, non-lineari che richiamano alla mente i flâneurs di tanta letteratura moderna. Quei personaggi non stanno necessariamente andando in un posto; semplicemente, stanno andando. Si muovono all'interno di un processo, non verso un fine o una fine. (West 1986, p. 71)

Il motivo del viaggio senza meta è stato rilevato però anche come tipicamente *postmoderno*, e viene infatti spesso tematizzato nella narrativa a partire dagli anni '80.<sup>10</sup> I primi romanzi di Celati sono quindi dei precu-

sori con il loro movimento continuo, e la mancanza di punti di orientamento. Ma il vagare dei personaggi padani è a volte guidato da un desiderio di capire la realtà intellettualmente. In «Come fa il mondo ad andare avanti» e «Tempo che passa» i protagonisti cercano una spiegazione, ma dappertutto la loro ricerca fallisce, e ogni spiegazione della realtà, in particolare quella tecnica o scientifica, risulta illusoria. I personaggi finiscono non solo con rassegnarsi, ma con il rifiuto del proprio progetto conoscitivo; si ritirano e rinunciano definitivamente al controllo e alla propria volontà di conoscenza della realtà. In «Tempo che passa» la protagonista analizza il comportamento della gente e descrive il loro modo di organizzare lo spazio per «tenere lontane le incertezze e le vergogne». Alla fine del racconto, invece, essa si rassegna e

le vengono a noia tutte le sue opinioni e giudizi su ciò che vede, sulle villette residenziali e i loro abitanti. Più nessuna voglia di giudicare niente, che passi tutto, che vada dove deve andare; in fondo, dice, è solo tempo che passa. (Celati 1985, p. 49)

La donna esprime una solidarietà con «gli abitanti, poveretti» (ibid., p. 48), e il racconto rappresenta un abbandono della soggettività forte nel nome di un'etica che si basa sull'attenzione e la compassione, o sulla «pietas», come direbbe Vattimo, per cui questo termine evoca appunto «la mortalità, la finitezza e la caducità» (Vattimo 1983, pp. 22-23).

Questa rinuncia al controllo si esprime anche attraverso una tematizzazione del rapporto tra soggetto e oggetto dove Celati continua a cercare delle alternative al tradizionale dualismo. In «Dagli aeroporti» il cambiamento di atteggiamento dello scienziato è emblematico: Egli rifiuta il suo lavoro scientifico e la sua elaborazione di concetti, e rifiuta di essere il padrone degli oggetti che lo circondano, un soggetto che guarda gli oggetti. Dice alle piastrelle del pavimento in cucina:

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. (Celati 1985, pp. 66-67)

Un altro elemento centrale della de-soggettivazione che si svolge nei *Narratori delle pianure* è la perdita della lingua. Molti personaggi perdono la capacità di esprimersi in una lingua individuale (parlata o scritta), e finiscono a volte nel mutismo per periodi più o meno lunghi. Questo motivo si trova ad esempio in «Storia d'un falegname e d'un eremita», «Vita d'un narratore sconosciuto», e ovviamente in «Baratto» (da *Quattro novelle sulle apparenze*). Smettendo di parlare, Baratto illustra che la lingua



e le relazioni sociali si basano su rituali e convenzioni. Il suo mutismo, la vacillazione, l'apnea, sono espressioni fisiche del suo cambiamento mentale, dell'abbandono e l'azzerramento della soggettività forte, della sospensione del volere e dovere.

«Baratto» tematizza, inoltre, un'idea della lingua, probabilmente ispirato a Wittgenstein<sup>11</sup>, secondo cui non c'è nessun'essenza o ultimo referente da cogliere dietro i segni; la realtà non si può distinguere dalle nostre rappresentazioni (linguistiche) di essa, e la lingua è quindi incapace di contenere e spiegare la realtà. Tuttavia la perdita della lingua e della ragione sembra anche una necessità perché il soggetto si possa aprire di nuovo al mondo attraverso i sensi, lo sguardo e l'ascolto. Sia per Baratto che per altri protagonisti la perdita della lingua viene, infatti, sostituita da una maggiore sensibilità verso gli altri, da un rinnovato ascolto (anche metaforico) dei diversi accenti e dialetti del mondo.

### L'esteriorità

La de-gerarchizzazione e de-soggettivazione del soggetto si manifesta anche con il fatto che l'identità dei personaggi non sembra essere solo collegata all'interiorità. L'identità sembra un fenomeno 'superficiale' e spogliata da tutte quelle caratteristiche che tradizionalmente definiva il soggetto umano. Come in «Storia d'un apprendistato» in cui il protagonista attraversa una sorta di processo di 'formazione' al rovescio che si risolve solo quando egli accetta di vivere secondo i rituali esteriori. Il racconto descrive uno svuotamento ed esteriorizzazione dei caratteri forti del soggetto. Non c'è differenza tra la realtà interiore del protagonista e la realtà esteriore o senso comune. Il protagonista diventa per così dire nessuno, come il protagonista nel racconto «Il paralitico nel deserto» (del 1987<sup>12</sup>).

Come nei primi romanzi, si svolge anche qui un'abolizione del confine tra soggetto e realtà, tra interiore e esteriore. Ma mentre il soggetto di prima era un corpo che si gettava nel mondo, ora, invece di occupare lo spazio, i personaggi si lasciano per così dire occupare da esso, si assimilano con esso, cancellando il confine tra soggetto e realtà. La descrizione dell'estraneità e la malinconia del soggetto in un mondo ostile e senza valori, non risulta, però, un elemento di un discorso ideologico e dialettico. Come dice Celati in un'intervista, non crede all'alienazione in questo senso (Teatini 1988, p. 25). I personaggi dei suoi racconti sono piuttosto come il Bartleby di Melville che «si può anche pensare sia la figura di chi non ha nessuna voglia di lasciarsi salvare» come dice Celati nella sua prefazione allo stesso racconto, tradotto da Celati in italiano nel 1991. A differenza di una lettura esistenzialista o psicanalitica, l'esteriorizzazione non appare la causa, ma forse la soluzione del malessere. Lasciarsi riem-

pire dallo spazio, dalle apparenze, dalle regole e i riti collettivi comporta una de-soggettivazione, ma non è la morte del soggetto 'tout court'; è la sua riduzione perché esso possa giungere ad un abbassamento delle pretese e riaprirsi all'ascolto e all'altro.

Ciò non toglie che ci sia una chiara dimensione critica nei racconti di Celati, ma essa convive con la sollecitazione a ripensare le nostre nozioni del soggetto e delle apparenze:

forse è possibile pensare, anche se siamo prigionieri di questo regime della personalità forte, che i pensieri cadono a lato della nostra coscienza, e quindi siano come dei fenomeni esterni. (...) non è che l'anima è dentro di noi, (...) c'è un'anima del mondo in cui siamo dentro. (Teatini 1988, p. 25)

La rappresentazione del soggetto in Celati può essere avvicinata al soggetto *esteriore* che si ritrova nelle descrizioni delle società orali antiche (e nella narrazione e letteratura che si ispira a quel periodo): W. Godzich definisce il soggetto delle società pre-moderne come una 'persona' nel senso etimologico della parola che indica una maschera. Una persona può assumere varie 'maschere' e giocare vari ruoli eterogenei, in quanto partecipa in rituali e cerimonie diversi. Secondo Godzich, la 'persona' è un luogo, «loci in which discourses intersect and produce subject positions» (Godzich 1994, p. 6), cioè non ha un nucleo individuale a prescindere dai discorsi collettivi. Anche M. Bachtin, parlando della biografia e dell'auto-biografia nell'antichità, si sofferma sull'esteriorità del soggetto. Nel mondo greco-antico la vita dell'individuo non si differenziava ancora dalla vita degli altri, dalla vita pubblica della piazza:

There was yet no internal man, no «man for himself» (I for myself), nor any individualized approach to one's own self. An individual's unity and his self-consciousness were exclusively public. Man was completely *on the surface*, in the most literal sense of the word. (Bachtin 1981, p. 133)

Questa esteriorità è, secondo Bachtin, un elemento importante dell'uomo classico. Gli antichi greci non distinguevano tra interiore e esteriore. Ciò che noi chiamiamo interiore era visibile e udibile quanto l'esteriore, e tutti gli aspetti dell'essere umano costituivano quindi un'unità. L'individuo e il mondo circostante erano strettamente collegati, e la superficie, l'esteriorità non corrispondeva ad un mondo freddo e deserto, ma al popolo e alla collettività.

To be exterior meant to be for others, for the collective, for one's own people. A man was utterly exteriorized, but within a human element, in the human

medium of his own people. Therefore, the *unity* of a man's externalized wholeness was of a *public* nature. (ibid., p. 135)

Per descrivere la società pre-moderna, Celati parla di un «ritualismo segnico» riferendosi a J. Lotman. Il singolo veniva socialmente riconosciuto attraverso dei segni cerimoniali, e

così ogni forma di attività per aver valore sociale deve trasformarsi in rituale. Ciò vuol dire che ogni individuo costituisce prima di tutto, nei suoi atti e nella sua presenza, un *exemplum sociale*, mentre la sua presenza individuale o biologica non è connotata da alcun segno di valore. (Celati 1986, pp. 21-22)

In epoche successive, l'uomo ha perso questo suo carattere pubblico e con ciò anche l'unità, ed è sorta la distinzione tra un nucleo interiore e un guscio esteriore. Durante la storia della letteratura ci sono stati dei tentativi di far rivivere questo individuo completamente esteriore dell'antichità, e l'esempio più interessante e riuscito è secondo Bachtin Rabelais. A mio avviso, anche i racconti di Celati cercano di risuscitare questo stesso tipo di soggetto 'esteriore' per contrapporlo al soggetto moderno.

La narrazione a «bassa intensità»

L'esperienza del soggetto che viene descritta nel materiale tematico dei racconti, viene anche rappresentata a livello stilistico con l'uso di una retorica anti-retorica, allegorica e 'debole'. Essa indica che anche il soggetto dell'enunciazione ha rinunciato al controllo, che non desidera interpretare e giudicare i fenomeni della realtà, ma che preferisce piuttosto osservarli e descriverli. Con ciò si esprime un abbandono del soggetto forte (inteso come padronanza e controllo sul sé, gli altri e la realtà), e della lingua (intesa come mezzo di conoscenza e giudizio). È, come già detto, apparentemente un abbandono o un 'fallimento' necessario per aprirsi a delle nuove capacità, ad un nuovo atteggiamento nei confronti della realtà più pudico e umile, e perciò più etico.

Celati scrive nell'articolo su *Palomar* che è un libro in cui «il sapere non serve per smerciare giudizi sul mondo, ma a costruire un racconto sulla fragilità d'ogni spiegazione del mondo esterno di cui disponiamo» (Celati 1987b, p. 227). Lo stesso vale per i suoi racconti, in cui si manifesta un approccio alla realtà attraverso i sensi anziché l'intelletto, un approccio che si esprime a livello stilistico con un lavoro di riduzione per «scoprire in che modo la lingua può trovare una sua calma, una sua semplicità» (Teatini 1988). Dal precedente «flusso di parole» egli giunge al silenzio e all'assenza di spiegazioni, dal dicibile al 'indicibile' e ad una bassa intensità narrativa.

Si è trattata di una progressiva comprensione di quello che era il mio problema, la scomposizione della scala tonale e la sua successiva ricomposizione... Solo abbassando al massimo il tono generale della scrittura, puoi percepire anche le minime variazioni. (Marcoaldi 1989)

La lingua asciutta e semplice dei *Narratori* manifesta varie forme di silenzi: come quando vengono taciute delle informazioni in frasi come: «un quartiere di cui non dirò il nome» (1985, p. 23), o come: «Ogni volta che il marito, Bill, presentava l'uomo a qualcuno andando di casa in casa, ripeteva esattamente la stessa battuta di spirito; e ogni volta Edith (...)» (ibid., p. 35), dove non sappiamo qual'è la battuta di spirito. Un altro tipo di silenzio o reticenza si ha con espressioni molto frequenti come: «deve aver detto che», «deve essere successo così», «era un autorevole esperto in qualcosa», in cui l'assenza di spiegazioni e informazioni esprimono un'incertezza su ciò che viene narrato e in ultima istanza sullo statuto del narratore. Anche nella descrizione dei personaggi si verifica un tipo di reticenza o mancanza di informazione, con il fatto che essi sono, tranne rarissime eccezioni, senza nomi propri e senza caratteristiche interiori. Sono personaggi uni-dimensionali, caratterizzati dalla loro professione, nazionalità, età ecc.: una ragazza giapponese, un barbiere, un vecchio tipografo, l'uomo biondo e così via.<sup>13</sup>

Un altro fenomeno stilistico ricorrente che contribuisce a creare una lingua volutamente piatta, monotona e ritualistica, è l'uso di ripetizioni, sia sintattiche e semantiche. Le stesse parole e la stessa sintassi vengono ripetute più volte, in netta opposizione con la tradizione classica della retorica: Come in «Storia d'un apprendistato» in cui l'aggettivo 'identico' viene ripetuto molte volte nello stesso passaggio (ibid., p. 33), o come in «Bambini pendolari che si sono perduti» dove la stessa struttura sintattica, «per far vedere», si ripete sei volte (p. 22).

Lo stesso principio vale per la struttura narrativa senza 'plot' o drammaticità. Lo stile è panoramico e descrittivo, non scenico e dinamico. I racconti di Celati seguono un ritmo lento in cui il singolo momento viene dilatato e diventa duraturo, tra l'altro grazie ad un uso particolare dei tempi verbali: Celati usa il passato prossimo e l'imperfetto, mai il passato remoto. Ma l'imperfetto viene usato in un modo inusuale, non solo nelle descrizioni, ma anche per indicare delle azioni puntuali come negli esempi seguenti: «L'inverno successivo i fidanzati di Gallarate ricevevano una lettera» (1985, p. 15); «Lei partiva investendolo, come se non si fosse mai accorta della sua presenza» (ibid., p. 19); «(...) quando finalmente il marito si decideva a parlare, (...) questa lo assaliva con un paio di forbici e lo feriva gravemente a un dito» (ibid., p. 33). In questo modo si crea l'im-

pressione di un'azione non finita, di uno spazio in cui la cronologia non conta, e in cui il tempo viene sospeso<sup>14</sup>.

Ciò non vuol dire che il senso del tempo viene eliminato. Secondo Celati, anzi, un tempo scandito da aspettative com'è il caso di una narrazione tradizionale, è un modo di voler riempire il tempo per 'ingannarlo' e combatterlo, per non sentire il suo passare e il suo avvicinarsi alla fine. È una temporalità che rappresenta «lo sguardo ansioso della modernità». Nei racconti padani, invece, il tempo dilatato diventa più sensibile, e siamo costretti ad accettare il suo movimento, a rinunciare al controllo su di esso. Al posto del suspense che di solito struttura un racconto, l'effetto di questa temporalità è che si abbassa la tensione narrativa insieme alle aspettative del lettore. Si ottiene una narrazione «a bassa intensità» con un'espressione usata da Celati in un suo articolo sui film di Antonioni, Jarmusch e Wenders: nei loro film

i tempi descrittivi lenti, i tempi dell'indugio senza aspettative, hanno trovato ammissione. È qui che si fa avanti una forma di comprensione epocale, come un modo d'attesa non più in balia delle aspettative, non più ingannato dalle aspettative. (Celati 1987c, pp. 5-6)

La tecnica descrittiva, che è come un contro-veleno all'astrattezza della lingua narrativa tradizionale, viene perfezionata in *Verso la foce* di cui ci occuperemo più a fondo in un'altra sede.

### Il narratore orale

I soprannominati elementi stilistici e strutturali illustrano un'idea della lingua secondo cui «la potenza della scrittura non sta in questa o quella cosa da dire, bensì nel poco o niente da dire, in una condizione in cui si annulla il dovere di scrivere» (Celati 1991, p. XXVI). Ma la ripetizione, la sintassi paratattica, i personaggi-tipi, la mancanza di spiegazioni, di plot e drammaticità, come l'uso di ripetizioni ecc., sono anche elementi che si ritrovano tutti, come abbiamo già accennato, nella tradizione della narrazione orale in cui

thoughts must come into being in heavily rhythmic, balanced patterns, in repetitions or antitheses, in alliterations and assonances, in epithetic and other formulaic expressions (...) in proverbs which are constantly heard by everyone so that they come to mind readily. (Ong 1982, p. 34)

Già la copertina dei *Narratori* presenta il libro come risultato della riscoperta del narratore orale riferendosi al famoso saggio di Benjamin sull'*Erzähler*. Secondo Benjamin, la narrazione orale è strettamente collegata allo scambio di esperienze, che riguarda gli eventi del passato, a differenza di

un genere moderno come l'informazione, che riguarda i fatti attuali. Le esperienze vengono trasmesse attraverso la memoria collettiva della gente, e mentre l'informazione deve essere subito comprensibile e plausibile, e perciò richiede spiegazioni spesso scientifiche, l'arte della narrazione è secondo Benjamin «to keep a story free from explanation as one reproduces it» (Benjamin 1988, p. 89). I racconti vanno trasmessi con un «chaste compactness which precludes psychological analysis», per rimanere nella memoria e per dare occasione a meraviglia e riflessioni (ibid., p. 91).

W. Ong definisce l'età elettronica come una «secondary orality» per l'importanza dei nuovi mezzi di comunicazione basati sull'oralità: il telefono, la radio, la televisione. Si tratta di un'oralità secondaria poiché essa, a differenza di quella originale, dipende dalla scrittura e dalla stampa. Questo incontro tra comunicazione orale e scritta, ricorda il passaggio nel '400 ad un mondo 'scritto', con l'invenzione della stampa. Quando Celati ed altri autori si rifanno a dei modi narrativi orali, non è per 'mimare' la nuova realtà elettronica, o adattarsi ad essa, ma al contrario, credo, per cercare dei modelli di oralità pre-esistenti come alternativi al modello tecnologico-scientifico e per sottolineare le differenze tra questo e quello. L'oralità tecnologica non è più legata ad una vita collettiva, ma al contrario essa porta ad una sempre maggiore solitudine. L'uso che fa Celati della narrazione orale serve, invece, ad orientarci nella nuova realtà; è un mezzo di comunicazione che unisce la gente, e rappresenta una 'conoscenza narrativa' in cui la memoria gioca un ruolo importante.<sup>15</sup>

È interessante che non solo il soggetto tematizzato nei racconti, ma anche il soggetto dell'enunciazione (che si esprime nella struttura narrativa e lo stile), appartenga alla tradizione orale. In tutte le narrazioni trasmesse oralmente (l'exemplum, la favola, i miti) si ha un'enunciazione anonima e impersonale, a differenza dell'enunciazione specifica e personale della letteratura moderna. Scegliendo una struttura orale, Celati si allontana quindi dall'idea di narratore e di autore della teoria narratologica. Invece di essere considerato l'origine del racconto orale, l'autore-narratore è solo un anello in una lunga catena di narratori anonimi. Allo stesso tempo, però, la presenza concreta del narratore è un dato di fatto nella tradizione orale, come lo è la sua importanza per la narrazione.

Come le prime novelle antiche (*Il novellino*), *Mille e una notte*, o come Boccaccio e l'epica cavalleresca, anche i racconti di *Narratori delle pianure* sono inseriti in una cornice, con più strati di narratori: il narratore della cornice, colui che ha raccolto e trascritto le storie, e i vari narratori di storie, che sono le fonti del primo narratore. I narratori sono anonimi: «la donna dice che» e «si racconta» e così via. Ci sono alcune variazioni in

questo sistema, ad esempio nei casi in cui la cornice viene sottintesa e si comincia in 'medias res'; in altri casi ci sono più di un narratore della storia (come in «La città di Medina Sabah»); e in rari casi il primo narratore coincide con il narratore della storia come in «Il ritorno del viaggiatore», «Mio zio scopre l'esistenza delle lingue straniere», o come in «Storia d'un apprendistato» in cui questa coincidenza si scopre solo nella fine.

Il narratore della cornice è un 'medium' che prima di tutto ascolta le storie degli altri, per trasmetterle senza commenti o giudizi. Tuttavia, il narratore della cornice è presente e assente allo stesso tempo: è quasi invisibile, ma fa capolino nei racconti in vari modi, e non è quindi completamente scomparso o 'morto'. Il narratore della cornice introduce spesso brevemente i racconti dicendo «ho sentito raccontare la storia di...», o «racconterò la storia di». Oltre a questa introduzione, ci sono solo poche tracce nei racconti dell'io-narratore, pochi segnali grammaticali che indicano la sua presenza come quando parla in prima persona: «di cui non dirò il nome» (Celati 1985, p. 23), «l'unico particolare di quel viaggio che mi è stato raccontato», «immagino che tutti gli abitanti (...)» (ibid., p. 90).

Ci sono dei commenti rari nei racconti, ma non si lasciano univocamente attribuire né al narratore della cornice né a quello di storie. Ciò è il caso quando viene usato lo stile indiretto libero come nell'esempio: «Ma esisteva una casa accanto? ed esisteva quell'isola?» nel primo racconto (ibid., p. 12). In questo caso non sappiamo a quale strato narrativo attribuire l'enunciato, e questo fatto dà luogo ad un'ambiguità che sottolinea una 'de-gerarchizzazione' del soggetto dell'enunciazione: l'io della cornice non si presenta come un'istanza superiore rispetto ai narratori delle storie, e non c'è un rapporto gerarchico tra i vari narratori.

Il fatto che i tempi verbali siano spesso al presente dovrebbe creare una prossimità tra le esperienze narrate e il soggetto narrante (della cornice). Quest'ultimo, però, non ha vissuto le esperienze narrate (dei narratori di storie), e rimane perciò distante rispetto a ciò che si narra. Quando poi neppure il narratore della storia non ha vissuto ciò di cui narra, la distanza all'enunciato cresce. Questo è il caso in «Traversata delle pianure» in cui ci sono molti esempi di questa cosiddetta 'deissi vuota', cioè del fatto che il narratore non parla di cose della sua realtà: «Davanti a loro *doveva esserci* una strada lunga (...). I colori della strada che avevano di fronte *dovevano essere* tutti smorzati (...)» (ibid., p. 90). Questa costruzione viene ripetuta molte volte in *Narratori delle pianure*, un fenomeno che Enrico Testa ha nominato «Deixis am Phantasma al quadrato» :

la scena evocata dal narratore non solo non appartiene all'immediato ambito istituito dal cotesto, ma neppure alle coordinate della passata esperienza di

chi «parla» nel racconto; quest'ultimo indica un luogo in cui dichiara di non essere mai stato e al quale giunge o cerca di giungere seguendo le tracce di una deissi «vuota» e irrecuperabile (...). (Testa 1997, pp. 341-42)

Questa struttura dell'enunciazione esprime quindi un soggetto 'indebolito' a cui non si può attribuire la responsabilità della narrazione. O meglio, la responsabilità non si può attribuire ad un solo soggetto.

Anche il rapporto tra il narratore della cornice (l'io) e l'autore biografico è ambiguo. Il lettore è invitato a considerarli identici dal testo della copertina e da alcuni elementi della cornice del libro: dalla copertina sappiamo che l'io, Gianni Celati, ha veramente fatto un viaggio lungo il Po ed ha raccolto le storie che gli abitanti del luogo gli hanno raccontato. L'epigrafe dedica infatti il libro «a quelli che mi hanno raccontato storie, molte delle quali sono qui trascritte», e la carta delle pianure raffigura i luoghi in cui si svolgono i racconti. Questa identificazione voluta tra autore e narratore-io esprime, a mio avviso, un desiderio di problematizzare e opporsi alla convenzione strutturalista e narratologica del narratore, cioè alla separazione teorica tra autore (implicito) e narratore.

Il narratore orale, che raccoglie il suo materiale in un senso comune e un'esperienza concreta, è sia una soluzione pratica sia una metafora della posizione dell'autore auspicata nella poetica di Celati. Con la celebrazione del narratore orale, Celati propone un tipo di enunciazione alternativa a quella narratologica in cui l'idea dell'autore è un'istanza 'narrativizzata' o virtuale nel testo. In Celati, l'enunciazione viene invece avvicinata al soggetto-autore empirico, in un'accezione anti-autoritaria e 'debole' però: Nella tradizione del narrare orale l'autore non si dà, infatti, come origine dell'opera, ma come trasmettente della storia. Ciò non esclude tuttavia la sua presenza nella situazione narrativa, e il suo influsso sul racconto con gesti, toni di voce, ritmi, pause etc. Nella tradizione orale l'elemento soggettivo dell'enunciazione non proviene dalla vita interiore del narratore, ma viene espresso come qualcosa di esteriore, come un aspetto artigianale e come le tracce di una capacità tecnica. Come dice Benjamin, «traces of the storyteller cling to the story the way the handprints of the potter cling to the clay vessel.» E come dice Leskov citato da Benjamin: «Writing (...) is to me no liberal art, but a craft» (Benjamin 1988, p. 92).

### La poetica del pudore

In *Verso la foce* si realizza ancora più che in *Narratori delle pianure* un tipo di scrittura de-soggettivizzata, che cioè esprime un'idea di soggetto diversa da quella tradizionale, razionale e intenzionale, un soggetto che non è più padrone delle cose e della lingua, ma che è come un luogo o «punto attra-



verso cui passavano immagini», come viene formulato nel racconto «Fantasmi a Borgoforte» (1985, p. 63). In *Verso la foce*, l'uso di un io narrante autobiografico abolisce la distinzione soprannominata tra autore e narratore, ma non per rilevare un io autobiografico tradizionale e forte, il cui centro narrativo e il cui scopo è la sua vita interiore o la propria formazione, ma per rilevare un io-medium o 'io-luogo', attraverso cui passano delle percezioni del mondo esteriore. C'è un soggetto, ma è dilatato e svuotato dei suoi connotati classici, è un soggetto che trascrive un'esperienza fatta più con i sensi e le emozioni che con l'intelletto analitico; un'esperienza di un rapporto affettivo con il mondo.

Come nei primi romanzi, il corpo ha una grande importanza nella descrizione del modo in cui il soggetto incontra il mondo. Ora, però, sembra che sia non tanto il corpo come carne, ma il corpo come luogo dei sensi e come luogo del narrare. Non è più un soggetto-corpo che si getta nello spazio per riempirlo, ma un soggetto-corpo che si lascia riempire dalle voci dell'altro (in *Narratori delle pianure*) e dallo spazio (*Verso la foce*). Il paesaggio è il protagonista, come viene illustrato anche nelle fotografie sulle copertine di *Narratori* e *Quattro novelle sulle apparenze* dove le persone fotografate da dietro fanno parte del paesaggio e delle altre apparenze anziché esserne soggetti separati da esse. Le persone sono un punto nello spazio attraverso cui guardiamo il paesaggio, e ciò sembra quindi anche indicare la soprannominata posizione (sia assente che presente) del soggetto dell'enunciazione.

Oltre a tematizzare una riduzione del soggetto nel contenuto dei racconti, Celati la mette in scena anche a livello dell'enunciazione con una voce narrante esigua e pudica nei confronti della realtà. In altre parole, i racconti di Celati rappresentano una nuova etica del narrare, in cui l'ascolto, il pudore<sup>6</sup>, la 'pietas' e l'abbandono sono i valori principali. Un'etica che può sostituire quella formulata con i 'grandi racconti' della modernità basati sulla razionalità, il possesso e la padronanza del soggetto.

Pia Schwarz Lausten  
Università di Copenaghen

## Note

1. Dalla prefazione di Celati alla traduzione italiana di H. Merville: *Bartleby, lo scrivano* (1991, p. VII).
2. v. C. Magris 1984 per un trattamento profondo dell'argomento
3. Il presente lavoro riassume (aggiungendo anche alcune prospettive nuove) una parte della mia tesi di Ph.D. (scritta in danese) dal titolo: *Il soggetto 'debole'*.

*Un'analisi delle trasformazioni del soggetto letterario nelle opere di Antonio Tabucchi e Gianni Celati.* Università di Copenaghen, 2000.

4. cito in seguito da questa edizione (1989a).
5. v. ad esempio R. Manica 1993 per approfondimenti.
6. Lo dice nell'intervista con Teatini 1988.
7. v. inoltre l'articolo di M. Caesar 1986 sui «Caratteri del comico nelle «Avventure di Guizzardi».
8. v. gli interventi di Barilli e Giuliani 1991, p. 38.
9. Come dice Testa (2002, p. 62) Celati «evoca forse troppo radicalmente un contraltare negativo alla propria idea del racconto».
10. v. Petersen e Grundtvig 1999, pp. 126-140 per ulteriori riflessioni sul viaggio come motivo nella «nuova narrativa».
11. Critici come F. Marcoaldo (1987) e R. Manica (1993) hanno sottolineato l'influsso di Wittgenstein su Celati.
12. Il racconto è apparso in *Dolce Vita* 2, 1987, pp. 19-23; successivamente in *Cinema naturale* (2001, pp. 24-40).
13. v. Enrico Testa 2002 per un approfondimento interessante delle figure del silenzio in Celati ed altri narratori.
14. v. il ritratto di Celati di L. Waage Petersen 1999, pp. 219-237 in cui viene analizzato l'uso del termine 'sospeso' e in cui la figura del limbo viene usata per descrivere l'universo di Celati.
15. Già nel saggio «Il parlato come spettacolo» del 1968 Celati si occupa teoricamente con la lingua parlata e con il linguaggio gestuale e mimico.
16. Il termine del pudore va visto alla luce di uno dei contributi più interessanti del 'pensiero debole' di P.A. Rovatti e A. Dal Lago: *L'elogio del pudore* del 1989.

## Bibliografia

- Almansi, G. (1991): Il maggiore scrittore comico. Gli attraversamenti di Gianni Celati, in: *Acquario*, n. 4-5, p. 37.
- Almansi, G., R. Barilli e A. Giuliani (1991): Dibattito, in: *Acquario*, n.4-5, p. 40-41.
- Bachtin, M. (1968): *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Einaudi Torino.
- Bachtin, M. (1981): *The Dialogic Imagination. Four essays* (ed. M. Holquist). University of Texas Press, Austin.
- Benjamin, W. (1988): The Storyteller. Reflections on the Works of Nikolai Leskov, in: *Illuminations, Essays and Reflections* (ed. Hannah Arendt). New York, pp. 83-109.
- Boselli, M. (1986): Finzioni di superficie, in: *Nuova Corrente* XXXIII, pp. 75-88.
- Boselli, M. (1994): Apparenze e caducità, in: *Nuova Corrente* XLI, pp. 253-266.

- Borsellino, N. (1976): *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme di teatro dal «Decameron» al «Candelaio»*. Roma.
- Caesar, M. (1986): Caratteri del comico nelle «Avventure di Guizzardi», in: *Nuova corrente* XXXIII, pp. 33-46.
- Celati, G. (1968): Il parlato come spettacolo, in: *Il Verri* n. 26, pp. 80-88.
- Celati, G. (1971): *Comiche*. Einaudi, Torino.
- Celati, G. (1986): *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*. Einaudi, Torino (orig. 1975).
- Celati, G. (1976a): Il corpo comico nello spazio, in: *Il Verri* n.3, pp. 22-32.
- Celati, G. (1976b): La bottega dei mimi, in: *Nuovi argomenti*.
- Celati, G. (1985): *Narratori delle pianure*. Feltrinelli, Milano.
- Celati, G. (1987a): *Quattro novelle sulle apparenze*. Feltrinelli, Milano.
- Celati, G. (1987b): Palomar, nella prosa del mondo, in: *Nuova Corrente* XXXIV, pp. 227-242.
- Celati, G. (1987c): La veduta frontale. Antonioni, l'Avventura e l'attesa, in: *Cinema & Cinema* n.49, 1987, pp. 5-6.
- Celati, G. (1989a): *Parlamenti buffi*. Feltrinelli, Milano.
- Celati, G. (1989b): *Verso la foce*. Feltrinelli, Milano.
- Celati, G. (con Luigi Ghirri) (1989c): *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*. Feltrinelli, Milano.
- Celati, G. (1991): Introduzione a *Bartleby lo scrivano*, in: Melville, H: *Bartleby lo scrivano*. Feltrinelli, Milano, pp. VII-XXVI (traduzione a cura di Gianni Celati).
- Celati, G. (1994): *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*. Einaudi, Torino.
- Celati, G. 1996: Le posizioni narrative rispetto all'altro, in: *Nuova Corrente* XLIII, pp. 3-18.
- Godzich, W. (1994): Subjects without Society, in: Haineault e Roy: *Unconscious for sale: Advertising, Psychoanalysis and the Public*. Minnesota.
- Lumley, R. (1993): Fictions to believe in, in: Baranski e Pertile (ed): *The new Italian Novel*. Edinburgh UP, pp. 43-58.
- Magris, C. (1984): *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*. Einaudi, Torino.
- Manica, R. (1993): Celati, la follia serena, in: Dolfi A. (ed.): *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*. Bulzoni, Roma, pp. 595-618.
- Marcoaldi, F. (1989): Le virgole di Celati, in: *La Repubblica* 11/9-89.
- Ong, W. (1982): *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. Methuen, London and N.Y.
- Petersen, Lene W. (1999): Gianni Celati, in: Petersen e Grundtvig (ed): *Rejsen og blikket*. Copenhagen, pp. 219-235.
- Petersen, Lene W. e B. Grundtvig (1999): *Rejsen og blikket*, Copenhagen.
- Rovatti, P.A. e Dal Lago, A. (1989): *L'elogio del pudore*. Feltrinelli, Milano.

- Tani, S. (1990): *Il romanzo di ritorno*. Mursia Milano.
- Teatini, M. (1988): Delegati alla rappresentazione. Incontro con Gianni Celati, in: *Linea d'ombra*, n.24, pp. 24-26
- Terrone, G. (1986): Le favole del reale. Il percorso espressivo di Celati, in: *Nuova Corrente* XXXIII, pp. 89-106.
- Testa, E. (1997): *Lo stile semplice*. Einaudi, Torino.
- Testa, E. (2002): Le figure del silenzio nel racconto italiano contemporaneo, in: *Atti del convegno 'Il detto e il non detto'* (1998), Copenaghen.
- Vattimo, G. e P.A. Rovatti (ed) (1983): *Il pensiero debole*. Feltrinelli, Milano.
- West, R. (1986): Lo spazio nei *Narratori delle pianure*, in: *Nuova Corrente* XXXIII, pp. 65-74.
- West, R. (1989): Gianni Celati and Literary Minimalism, in: *L'Anello che non tiene: Journal of Modern Italian Literature*, 1(2), pp. 11-29

### Riassunto

Nel presente lavoro descrivo come l'abbandono dell'idea moderna di soggetto – cioè il soggetto inteso come autocosciente, razionale e 'cogito' – si articola nell'opera di Gianni Celati a livello stilistico e contenutistico. La mia ipotesi è che egli cerchi un concetto anti-dualistico e 'de-gerarchizzato' del soggetto, in cui le gerarchie tra soggetto-oggetto, interiorità-esteriorità, intelletto-corpo vengano dissolte.

L'opera di Celati si suddivide di solito in due fasi, anni '70 e anni '80, ma – a differenza di alcuni critici che si sono soprattutto soffermati sulle differenze che intercorrono tra queste fasi – io vorrei invece sottolineare una certa continuità nell'opera di Celati, e vorrei proporre la possibilità di vedere proprio il problema del soggetto come una prospettiva di lettura che conduca da una fase all'altra, considerando queste fasi due espressioni diverse di alcune problematiche simili se non identiche.