

3. Gianni Celati (Isola di San Giorgio Maggiore, 15 luglio 1999)

Chiunque può notare come gli uomini siano contenti appena possono menar la lingua, perché si dimenticano di tutto e anche di sé stessi, persi nei loro giochi di favella come bambini assorti in giochi infantili. E pure se parlano delle proprie disgrazie, quando ne parlano di gusto sono beati, perché le disgrazie diventano fole e loro si perdono dietro al gusto delle fole che fa dimenticare tutto.

Così si aprono i *Parlamenti buffi* di Gianni Celati, libro uscito nel 1989 per Feltrinelli, che riunisce in tre ideali capitoli di uno stesso romanzo, abitato da personaggi stralunati e bizzarri, *Le avventure di Guizzardardi* del 1972, *La banda dei sospiri* del 1976 (con il suo indimenticabile protagonista Garibaldi) e *Lunario del paradiso* del 1978¹.

La premessa in questione è sintomaticamente intitolata *Congedo dell'autore al suo libro* e gioca come leggera parodia del congedo di una ipotetica canzone:

Tranquillamente vai nel mondo, per il pochissimo tempo che ti è dato. E lascia che ti prendano per quello che sei: un libro di recite e sciocchezze, dove il fiato si spreca abbondantemente secondo le necessità del parlare, che è prima di tutto l'arte del fiato perso.

Sembra di toccare, qui più che in altre dichiarazioni d'autore, il segreto più profondo di un gioco narrativo che si attorciglia attorno a una singolare "invenzione della verità" rappresentata dalla maschera di un narratore-cantastorie che mescola il modo di essere dell'autore con il modo di essere della scrittura². Di un narratore che nelle novelle (*Narratori delle pianure*, Feltrinelli, 1985, *Quattro novelle sulle apparenze*, Feltrinelli, 1987, *Verso la foce*, Feltrinelli, 1989) si rappresenta come "pellegrino" nel mondo e trasforma il suo viaggio, costellato di segnaletiche precise quanto assurde (i famosi cartelli che si incontrano nelle storie di Celati!) in ricerca.

Celati incontra e fa incontrare personaggi talmente veri da sembrare strani, opachi, salvo poi cominciare a muoversi, ad animarsi cercando un orientamento impossibile tra nebbie e piogge e vento e lamine di luce, nella pianura del Po, dal delta fino alla foce: e poi ci restano impressi, come la corridora, o i *Giovani umani in fuga*, o i *Fantasma a Borgoforte*, o i *Bambini pendolari che si sono perduti*, o *Il ritorno del viaggiatore*, e tanti altri ancora, che trascinano con sé riflessioni profonde travestite da apologhi, come per esempio *Mio zio scopre l'esistenza delle lingue straniere*³.

Forse all'interno di questo xxxiii corso di aggiornamento e perfezionamento per italianisti non poteva essere scelto scrittore più indicato di Celati: novella e forme del racconto breve sono da lui esperite in una variazione straordinariamente ampia di modulazioni, che respira molta della tradizione della nostra novellistica.

Scrittore interessantissimo per il rapporto tra scrittura e esperienza, un rapporto giocato anche nella contraddizione apparente tra il rinvenimento dei segni mitici di una civiltà perduta e l'esperienza interna alla ricerca del narratore che sa dar vita a una serie di racconti (e pensiamo anche agli "appunti" che diventano romanzo filosofico nelle *Avventure in Africa*, con quelle scansioni, quei ritmi diversi), Celati è prima di tutto scrittore dell'esplorazione all'aperto, che volge la parola all'aperto per confrontarla con lo spazio.

È scrittore colto, è forse inutile ricordarlo: nei suoi primi romanzi ha coltivato una sorta di «sgrammatica, in un culto perverso della scrittura terremotata, afferrando e fagocitando parole imprevedibili»⁴. Poi ha cambiato ritmo con le novelle e i racconti brevi, con il teatro (quella *Recita dell'attore Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto* del 1996, che abbiamo visto la scorsa stagione qui a Venezia), fino al diario-racconto, appunto, di un viaggiatore mescolato tra i turisti in *Avventure in Africa*.

Nel suo risvolto di critico e saggista peschiamo i numerosi e raffinati saggi critici che spaziano dal teatro alla fotografia (il lungo saggio con Luigi Ghirri, interrotto dalla morte prematura di quest'ultimo, con le riflessioni ancora oggi fondamentali sul "pensare per immagini"), le notazioni sulla teoria della letteratura...

Allora: rileggete (o leggete) *Finzioni occidentali*, uscito per Einaudi nel 1975⁵ con quel folgorante ricordo di Calvino all'inizio e ritroverete quanto intensa e proficua sia stata la riflessione di Celati sulle forme della narrazione. Leggete o rileggete *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, uscito per Einaudi nel 1994 (in tanto parlare di rivisitazione necessaria dei classici certo non sfigura).

E, infine, leggete o rileggete, attraverso le sue raffinate traduzioni, Swift, Céline, Mark Twain, Roland Barthes, Jack London, Melville, Hölderlin, Stendhal, Conrad, per citare alcuni dei "suoi" autori.

In conclusione, questo scrittore che esordisce come narratore con *Comiche* sotto l'ombra protettiva di Italo Calvino, ha molto viaggiato, molto insegnato.

Ha sempre negato la validità del rispecchiamento compiaciuto, ma ha sempre raccolto e portato storie, reinterpretando il tempo e

lo spazio con la naturalezza di chi le sa vivere e le sa sognare. Si ha l'impressione che tutta questa sua esperienza accumulata come scrittore, come uomo di cultura (come "guardatore" del mondo, anche) sia di volta in volta ripensata in una sorta di repertorio di immagini da cui attingere per rappresentare un mondo sempre pericolosamente impreveduto: un mondo crudele e degradato da raccontare con le cadenze della novella antica...

Si ha l'impressione che nulla di ciò che ha incontrato sulla sua strada venga dimenticato o abbandonato per sempre, nemmeno quello che non vuole più utilizzare, nemmeno dopo i viraggi stilistici e narrativi più drastici delle sue epoche diverse.

Allora, per concludere davvero, viene da pensare che questo Celati, che ha scritto straordinarie narrazioni di voce, che continua a produrre "piccole meraviglie"⁶ che si accendono negli spazi diversi delle sue opere, davvero per fortuna nostra non si è mai svegliato del tutto da quello che lui stesso nella *Banda dei sospiri* aveva chiamato il «famoso sonno della giovinezza quando si fanno tanti sogni, e poi qualcuno riesce a svegliarsi e altri no».

Ma siamo qui per ascoltare lui e dunque cominciamo.

Celati, ti senti a tuo agio qui, in un convegno sulla novella?

Si, cerco di svegliarmi... sì, sto bene, sto bene.

Bene, la prima domanda mi sembra risolta. Allora, pensando a quello che hai scritto e a come lo hai scritto, voglio chiederti: quanto ha contato per te narratore la tradizione della nostra novellistica?

Sono sempre stato molto attirato dalle raccolte di novelle tradizionali, dal *Novellino* fino al Cinquecento, perché sono come dei bazar di roba messa insieme. Ogni volta che torno a leggere il *Decamerone*, mi fa l'effetto di entrare in uno di quei vecchi souk arabi, dove trovavi profumi, gioielli, spezie, stoffe leggendarie che venivano da tutte le parti, e ogni merce portava con sé il ricordo delle linee di circolazione del commercio nel nord Africa. Anche con le novelle è così, vengono da tutte le parti. Sono storie raccontate o sentite raccontare dai pellegrini, dai viaggiatori, o dai commercianti fiorentini che viaggiavano dappertutto. La varietà e sparsità delle storie che trovi in questi zibaldoni che sono le raccolte novellistiche,

da Boccaccio fino a Bandello, dipende dal fatto che la novella tradizionale è legata a un modo di vita nomade.

Visto che citi il Novellino, mi viene subito da pensare a Giorgio Manganelli, che introducendolo per l'edizione BUR del 1975, diceva che il fascino delle novelle, dei "conti" e dei "fiori di bel parlare" che compongono il Novellino sta nella loro fastosa memoria e nella loro definitiva inutilità. Manganelli amava le novelle e amava i racconti. Che cosa è (o può essere) secondo te il racconto?

Oggi si tende a considerare il racconto solo come qualcosa di più corto rispetto al romanzo, qualcosa che il romanziere scrive tra un romanzo e l'altro. E chi scrive solo racconti è considerato un autore di terza categoria, perché il vero autore è solo quello che scrive romanzi con tutti i crismi dello psicologismo. Invece il racconto è un genere a sé, un genere nomade, e questo lo distingue dal romanzo, che è un genere per sedentari ben installati nella loro isoletta privata. L'unico che abbia visto questa differenza radicale mi sembra sia Giorgio Manganelli, e lui dice che i racconti sono come gocce di mercurio che si sparpagliano da tutte le parti, sfuggenti e mutevoli. Io dico che le novelle, i racconti, sono cose che si trovano per strada, viaggiando e incontrando gente.

Qual è la differenza più evidente tra il raccontare di oggi e il raccontare "antico"?

Quando leggi Boccaccio, Masuccio, Bandello, Grazzini, Basile, o altri, per ogni novella hai il senso che raccontare sia una festa. Nella maggioranza dei racconti moderni, intesi come un sottogenere rispetto al romanzo, raccontare è un impegno professionale. Questo è il massimo del sedentarismo ed è sempre come lavorare in una banca. C'è una riduzione a uno stato di normalità coatta, per cui chi scrive deve star attento a non lasciarsi trascinare troppo dalle fantasie, altrimenti gli danno del matto. Per questo le novelle tradizionali sono un bel sollievo, perché lì il raccontare butta sempre in qualche frullo di pazzia, in giochi d'oscenità o di stravaganza, oppure in forme di crudeltà. Oppure nel capriccio delle parole che fanno una danza, come in Basile.

C'è anche un mutamento inevitabile nei temi: il panorama di oggi,

con tutte le sue enfatizzazioni televisive forse dà meno spunti e c'è anche meno tempo per raccogliarli, manca anche il tempo per ascoltare i racconti.

Mi sembra che l'interesse dei racconti sia quello di andar dietro a motivi eterogenei, casuali, senza dover fingere un contenuto coerente per dargli valore. Nelle raccolte di novelle tradizionali si capita casualmente in una serie di intrecci, e poi si trova quel che si trova. È il fatto del narrare in sé che ha significato, non c'è l'idea d'un significato specifico che deve giustificare un racconto. Nei racconti moderni, ad esempio con quei modi narrativi che da noi sono stati divulgati da Moravia, c'è sempre la necessità di giustificare il racconto abbarbicandosi a un significato. E per giunta gli autori vogliono spiegartelo per bene se vedono che non abbochi. È come in poesia quando qualcuno vuole mostrarti che lui ha qualcosa di poetico da dire.

Ma allora che cosa giustifica il racconto moderno rispetto alla novella tradizionale?

Generalizzando al massimo: il racconto moderno (voglio dire naturalistico, realistico, moraviesco) deve puntare a un significato, un significato discorsivo, che vuol dire riducibile in concetti. "L'autore voleva dire così: ha espresso queste opinioni su questo problema sociale o psicologico". Ecco cosa giustifica il racconto moderno: il fatto che si possa trattarlo discorsivamente, attraverso i concetti, per cui sembra che tutto sia pronto per farci una bella lezione sopra. Anche i racconti di Calvino tirano a questo. Nella novella tradizionale quello che giustifica il racconto è la rievocazione d'un fatto memorabile, che dà meraviglia, dà stupore, e per quello è memorabile. E la meraviglia non ha niente a che fare con i concetti, perché è qualcosa che ti fa sgranare gli occhi, e proprio per questo sfugge a una riduzione discorsiva.

È vero, la meraviglia è propria del mondo della novella tradizionale, il racconto moderno tende a escluderla. Puoi farci qualche esempio di come era raccontabile la meraviglia?

Ad esempio, le novelle ti dicono sempre che una ragazza è la più bella che si sia mai vista, o un ragazzo è il più ben fatto che ci sia, o

cose del genere. Bisognerebbe badare a tutti questi superlativi assoluti, che trovi negli avvii alle novelle, quando vengono presentati i personaggi. Li trovi anche nei poemi cavallereschi, dove quasi tutti gli eroi sono dati come imbattibili, e le donne come le più belle che ci siano. Uno può dire che sono esagerazioni retoriche, cioè iperboli. Ma quella è la retorica della meraviglia. La meraviglia è sempre l'idea del colmo, del massimo che ci sia: "Mi sembra l'uomo più bello del mondo". È l'idea di qualcosa di abbagliante, che si esprime sempre con una esagerazione perché non può esser ridotta a un modo medio di parlare.

Anche in altre occasioni, parlando della novella, tu hai parlato dell'importanza del cerimoniale introduttivo. È qualcosa di intrinsecamente legato alla struttura della novella, in che modo?

Gran parte d'una novella dipende da un cerimoniale introduttivo che le fa da contesto. Boccaccio ha elaborato questo cerimoniale con la cornice narrativa in cui sono incassate le varie novelle, cioè con la storia di sette donzelle e tre giovani fiorentini che vanno in campagna per sfuggire la peste e fanno dei racconti per dieci giorni. Poi ci sono i temi secondo le giornate, e ad esempio mi piace che nella quarta giornata del *Decamerone* gli altri narratori si lamentino perché Filostrato ha stabilito che si raccontino storie di amori infelici, e dopo siano contenti quando nella quinta giornata possono parlare di amori andati bene. È bello che gli altri facciano i commenti alle storie ascoltate, e ad esempio che le fanciulle arrossiscano quando c'è qualche arguzia troppo corriva. Poi le novelle si legano l'una all'altra come le ciliegie, cioè una fa venire in mente qualcosa di simile a un altro narratore, come succede nelle conversazioni. Allora vedi che la novella nasce come uno sviluppo della cerimonia del dialogo, della conversazione, ed è largamente modellata sulle pratiche di conversazione.

In che cosa consiste, secondo te, la singolarità dell'impianto narrativo del Decameron?

A parte le varianti di Bandello e qualcuno altro, l'impianto elaborato da Boccaccio ti dà il senso di entrare subito in una conversazione, cominciando dalla cornice del dialogo tra i narratori. Come nelle conversazioni ognuno ha il suo turno di parola per raccontare

una storia, e la storia è divisa in un esordio e in una narrazione. L'esordio serve a dirti di cosa si tratta, e il motivo per cui uno fa quel racconto. La narrazione si compone d'una presentazione dell'ambiente e personaggi, e d'una peripezia che ti porta al punto memorabile, che di solito è un dialogo o un gesto o un motto. Alla fine quello che ricordi è solo il punto memorabile, che è stato isolato in un suo spazio autonomo, come messo in cornice. Ad esempio del racconto su Ser Ciappelletto, nel *Decamerone*, ricordi solo la confessione al frate in punto di morte. Si concentra lì tutto il gioco delle attese e della sorpresa, e le attese dipendono dalla presentazione di Ser Ciappelletto come canaglia, falsario, assassino e sodomita. La sorpresa è come un punto d'eccesso paradossale, un colmo rispetto a tutte le attese, ed ecco la meraviglia. È il colmo che Ser Ciappelletto riesca anche a spacciarsi per santo. Ma quanto al cosiddetto plot, non esiste, nel senso che si intende oggi.

Nella novella che posto occupa il "tema"? È pur vero che le possiamo riassumere, dunque una trama riconoscibile c'è...

Le novelle iniziano con un annuncio del tema, riassunto nelle poche righe che fanno da titolo, e questa sarebbe la trama. Ma la trama viene data solo come spunto o tema del narrare, non come il racconto effettivo. Il racconto è la performance del narrare quel tema già risaputo, che spesso è già stato trattato da altri. È importante che l'ascoltatore sappia già dall'inizio, più o meno, come va a finire la storia. Lo stesso succedeva nel teatro antico, nella tragedia greca, e questa è la spia d'un diverso modo di trattare la sorpresa. Nei racconti moderni la sorpresa è data da un segreto da svelare, da un'informazione che viene tenuta nascosta fino alla fine, ed è per quello che uno vuol vedere come va a finire la storia. Ma è una sorpresa sulla tensione di curiosità, come se si alzasse un velo e tu scopri quello che c'era nel retroscena. Questa è la sorpresa col meccanismo del plot, ed è una sorpresa senza meraviglia, che viene solo per scarico finale della tensione. La sorpresa della novella è un altro paio di maniche.

Tuttavia la sorpresa avviene anche nella novella tradizionale, magari è una sorpresa "prevista", come dici tu, ma guai se non ci fosse, chi legge o chi ascolta se l'aspetta, la vuole. In che cosa consiste la sorpresa nella novella tradizionale, in che senso si lega col meraviglioso?

Torniamo al grandioso racconto su Ser Ciappelletto. Tu sai tutto quel che c'è da sapere, non è stata trattenuta nessuna informazione. Ma durante la confessione col frate, a ogni battuta di Ser Ciappelletto si va sempre oltre le aspettative, e ogni volta spalanchi di più gli occhi, fin quando ti dicono che alla sua morte è diventato un santo del luogo. La sorpresa con meraviglia è così: immagina che tu stai guardando qualcosa, e quello che vedi si trasforma sotto i tuoi occhi, seguendo le tue attese, ma poi oltrepassandole fino al colmo, cioè fino a un punto in cui può succedere di tutto, come nei sogni. Perché è avvenuto un traboccamento rispetto alle possibilità previste. La cosa può avere un punto di colmo, o di traboccamento impensato, e poi concludersi in modo più convenzionale, come nella novella dell'Isabetta che nasconde la testa del suo innamorato morto in un vaso di basilico, e lo irrorra con le sue lacrime. Ma l'effetto del meraviglioso è sempre come una metamorfosi che avviene sotto i tuoi occhi, senza spiegazioni o giustificazioni razionali, per cui a poco a poco ti trovi nell'impensato, o impensabile, come nei sogni.

Allora la meraviglia riguarda non il fatto narrato ma ciò che a partire da quel fatto può accadere, ad esempio, a un personaggio?

La necessità di fondo nella novella è che tu segua quel che succede, e lo veda sempre a partire da un quadro di fatti che sai già fin dall'inizio. E qui sta la meraviglia, cioè che tu all'inizio hai questa ragazza Isabetta, che è come tante altre innamorate, ma poi sotto i tuoi occhi e senza neanche molte spiegazioni lei si trasforma in un mostro del dolore. Dico che la novella in sé non mira a sorprendere il lettore con i fatti narrati, ma con le metamorfosi dell'impensato. Guarda la novella di Abraham giudeo, che Giannotto vuol convertire al cristianesimo, sempre nel *Decamerone*, dove si trasforma in modo impensato perfino l'idea del cristianesimo, per effetto d'un colmo paradossale.

Questi effetti di meraviglia di cui tu parli per Boccaccio si ritrovano anche in altri novellatori, in altri secoli?

Ricordo quel racconto di Basile, dove la moglie del re riesce finalmente a ingravidarsi con una ricetta magica, e per i fumi della pozione magica si ingravidano anche la serva, e dopo si ingravidano i

mobili, i tavoli, gli armadi, che poi partoriscono degli armadietti e dei tavolini. Questa per me è la sintesi paradossale degli effetti impensati di meraviglia, cioè una tendenza al metamorfismo generale, cosa che trovi anche nei racconti dei viaggiatori arabi. E direi che la nostra novella antica è ancora molto vicina all'Islam, e all'idea che trovi nella tradizione coranica del mondo come meraviglia senza fine. Si è sempre parlato di realismo della novella, ma questa è solo una proiezione a partire dalle abitudini del racconto moderno, per cui il lettore non lo sa neanche più cos'è il meraviglioso.

Se passiamo all'ascoltatore, o al lettore, qual è il mutamento più evidente tra il modo "antico" di ascoltare le novelle e quello "moderno" di leggere racconti?

La questione essenziale è che nella novella la sorpresa non nasce da un segreto da svelare, né da un'informazione trattenuta, bensì da qualcosa di impensato che germoglia su un terreno in comune tra chi parla e chi ascolta. Germoglia da attese poste all'inizio, nel riassunto dell'esordio, senza retroscena. Perciò l'ascoltatore è messo al corrente e portato subito su un terreno comune con la cerimonia introduttiva: "Parliamo di questo". Come quando inviti uno a casa tua e la cerimonia dell'accoglimento colma le distanze dell'estraneità, portando l'altro su un terreno comune. Mi sembra sia questo il senso dell'impianto dialogico nella novella. Invece i racconti moderni (realistici) sono sempre monologici: cioè partono da un'estraneità del lettore, che dovrà scoprire da solo di cosa si parla, spiazzato dal gioco per catturarlo.

Puoi dare un esempio della rappresentazione di questa estraneità del lettore nel racconto o nel romanzo moderno?

Prendi ad esempio il *Mastro-don Gesualdo* di Verga, tra i più grandi romanzi europei. Comincia col fuoco in casa Trao, le urla, il subbuglio, i salvataggi. Ma noi non sappiamo chi siano questi Trao, non sappiamo niente dell'ambiente e della storia, dunque siamo presi di sorpresa e costretti a un'attenzione intensa per ricostruire i fili del racconto. È vero che poi tutto verrà chiarito, gli antecedenti dipanati, ma davanti a quell'inizio il lettore si trova come in uno stato d'emergenza. Non viene accolto e guidato cerimonialmente nel racconto, ma catapultato nei fatti. Nei romanzi e racconti di Mora-

via trovi lo stesso modo di catapultare il lettore nei fatti, subito con una focalizzazione su una scena, ormai come metodo professionale. Penso a un romanzo di Moravia che comincia con la frase: "Entrò Carla". Chi sia Carla non si sa, poi ci verrà spiegato con un riassunto retrospettivo. Ma con la frase iniziale veniamo proiettati su un piano scenico, senza nessuna introduzione.

Mi sembra un esempio assai pertinente, proprio perché Mastro-don Gesualdo è uno dei più grandi romanzi italiani moderni e anche perché rappresenta una svolta decisiva nel nostro moderno modo di narrare (a questo proposito ha scritto pagine molto belle Giancarlo Mazzacurati che aveva introdotto e commentato il romanzo nell'edizione Einaudi del '92). Quando ti riferisci a Moravia, l'esempio funziona soprattutto in negativo, quasi a suggello di una condizione di degenerazione irreversibile del racconto.

Ho citato il *Mastro-don Gesualdo* per comodità, perché è un buon esempio per capire i metodi di narrazione naturalistica.

Ma qui la situazione in cui piomba il lettore, con il fuoco in casa Trao, è anche la figurazione d'un inferno della vita in cui ormai tutti sono estranei a tutti. Fino a quell'immagine di don Gesualdo solo, malato, che ascolta le voci da lontano. È proprio la perdita d'un terreno comune, per cui le voci del mondo sono ormai lontanissime da noi, che fa di questo romanzo un manuale d'ingresso nei tempi moderni. I suoi modi di narrazione sono ripresi da Moravia o altri, ma ormai come metodo professionale. Ad esempio, guarda il primo dei *Racconti romani* di Moravia, che comincia così: "Lentamente, chiudendo la porta e guardando fisso all'amante, il giovane entrò nella stanza...". Sempre lo stesso metodo, con un piano scenico immediato. Poi, flash back, o riassunto retrospettivo: "Per strada la sua fantasia si era accanita con una specie di rabbiosa volontà...". Tralascio i commenti su questa retorica ("la rabbiosa volontà"), ma è una retorica che fa parte di un metodo professionale di cattura a freddo del lettore. Il lettore è catapultato subito nei fatti, ma senza il fuoco in casa Trao, voglio dire senza dolore.

Cos'è questa differenza che fai tra i piani di narrazione?

In breve, narrando anche i fatti quotidiani, ci sono due possibilità. O raccontiamo qualcosa che avviene in un luogo e in un mo-

mento preciso, come una scena che si svolge sotto i nostri occhi, oppure facciamo un riassunto panoramico di certi eventi, dunque di qualcosa che non si svolge in un tempo puntuale. Le favole, le novelle, i poemi cavallereschi, cominciano sempre con tempi indefiniti, e dunque piani panoramici, non focalizzati su un fatto preciso. È il tipico imperfetto delle favole: "C'era una volta". Oppure nelle novelle: "Vi fu in Firenze un giovane chiamato Tal dei Tali, che per bellezza o cortesia trapassava tutti gli altri". La novella si avvia sempre con questi piani panoramici, che ci avvicinano lentamente ai tempi puntuali del racconto, ad esempio: "Un giorno accadde che...". Ma anche le vicende successive sono quasi sempre in una temporalità scorciata, riassuntiva, fino a quando si arriva al dialogo o all'atto memorabile, che è posto su un vero piano scenico, come nella novella di Ser Ciappelletto.

Potresti precisare la tecnica del piano scenico, così tipica del racconto moderno?

Il racconto moderno tende a usare estesamente i piani scenici, basati su tempi puntuali, come il passato remoto, e spesso si avvia già con un piano scenico. Ad esempio, ecco l'inizio d'un racconto di Pirandello: "– Aspetta qua, – disse il Bandi al D'Andrea". Oppure, l'inizio di *Uno, nessuno, centomila*: "– Che fai? – mia moglie mi domandò, vedendomi indugiare davanti allo specchio". Nei racconti e romanzi moderni i piani scenici servono soprattutto a propinarci quei dialoghi che svelano dei retroscena, o la psicologia dei personaggi, per cui ogni frase è finalizzata, non c'è libero gioco di immagini. A parte questo, i piani scenici sono più potenti perché ci richiamano a un'attenzione più diretta su un evento che si sta svolgendo. Come meccanismo di coinvolgimento hanno una presa sicura e immediata, ad esempio mettendo subito un personaggio in scena e poi un riassunto retrospettivo per spiegarci di cosa si parla. Questo è un procedimento che avrai trovato in mille racconti o romanzi, e lì per lì fa sempre presa.

E tu, Gianni Celati, che hai scritto novelle raffinate, così belle da leggere anche ad alta voce proprio perché conservano il profumo delle novelle antiche e, al tempo stesso, così "nostre" di noi uomini e donne della contemporaneità, perché hai scelto il piano panoramico, le lente cadenze degli imperfetti?

Io tendo a narrare per piani panoramici, perché è più vicino all'uso quotidiano, ai racconti quotidiani, e permette un gioco di richiami a uno sfondo di voci varie. Nei piani panoramici, come succede nelle novelle, c'è una diversa economia dell'attenzione. Non si parte da una focalizzazione precisa, ma da una vaghezza. Il che però vuol anche dire che lasciano più vagare l'immaginazione, con più margine per gli effetti del linguaggio, e spesso nel corso della narrazione permettono di allargare lo spazio immaginativo con notazioni svelte che fungono da sguardi laterali.

Ti viene in mente qualche racconto moderno che ricorre a questa tecnica?

Mi viene in mente un racconto di Antonio Delfini, *La modista*, dove tutto è tenuto sospeso dall'imperfetto, nel passato indefinito, e non si riesce a distinguere quello che è successo alla modista dalle sue attese o sogni. Così può fare entrare in gioco voci improvvise che non c'entrano niente con la finalizzazione del racconto: "Oh! Elvira, oh! bella Elvira, cantavano i ragazzini della contrada. Andava in bottega la mattina, e il suo passo risuonava forte e deciso sul marciapiede. Quel signorino che stava ancora dormendo, lassù, se avesse potuto ascoltare, avrebbe capito con tormento e delizia di quali gambe si trattava...". Noi non sapremo mai chi sia il signorino che stava dormendo, ma è appunto uno sguardo laterale che è venuto dentro, come chiamato dalle voci. Un passaggio del genere, se fosse tradotto in un piano scenico, con un tempo puntuale, diventerebbe una didascalia. Invece così è un'evocazione, dove sembra di prendere il volo. Il potere evocativo dei tempi indefiniti ti rimanda sempre a una specie di "illo tempore", a uno spazio di vaghezza, che smuove di più l'immaginazione vagabonda.

Torniamo ancora alla novella tradizionale: mi pare assodato che non è mai il luogo del "colpo di scena", non ambisce a "incatenare" il lettore, bensì a intrattenerlo.

In sostanza la novella non è mai raccontata con lo scopo di tenerci in sospeso su come andrà a finire la storia, perché questo è già anticipato nell'esordio. La novella è data come racconto d'un racconto già sentito, ed è questo che conta più di tutto, cioè l'arte del raccontare in sé e per sé, non la sorpresa dei fatti raccontati. In Ban-

dello c'è qualcosa in più: ci viene detto dove e quando e da chi quella storia è stata raccontata, ossia dove l'autore l'ha sentita (o dice di averla sentita). Così la novella si presenta come celebrazione d'un sentito dire, che non spunta dal vuoto, ma dichiaratamente da un passaggio di parole di bocca in bocca. Senza questo non si dà novella, non si dà favola, non si danno leggende, che sono tutte meraviglie del sentito dire.

Mi sembra molto importante questo "passaggio di bocca in bocca", questo aspetto del ri-dire della novella, che scavalca confini geografici e oltrepassa anche il tempo (siamo qui a parlare di novella e tu sei un buon esempio di come questo genere sia ancora ben vivo). Da questo punto di vista non ti sembra che la vitalità della novella stia anche nel fatto che può assumere forme diverse?

Novella può esser qualunque cosa: fiaba, cronaca, fatto esemplare, burla paesana, aneddoto di poche righe come nel *Novellino*, o sermone, come nel caso di San Bernardino. Ma sempre legato a una connotazione fabulatoria, del parlare o straparlare, a cui si danno certi nomi: "panzana, filastrocca, frottola, facezia..." Tutte queste definizioni della novella non riguardano la natura dei fatti narrati, ma l'atto del dire, del conversare arguto o fabulante: *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, *I ragionamenti* di Fiorenzuola, *Lu cunto de li cunti* di Basile, *Le notti* di Fortini, *Le cene* di Grazzini. Si vede che l'estro novellistico è inteso come esibizione in un cenacolo, in un luogo di amichevoli chiacchiere. Un altro termine usato è questo: "I detti", che come il francese "Les dits" implica una recita, per ridire qualcosa che è già stato detto. Un racconto è una recita, che porta in sé una trasmissione di voci che sono andate di bocca in bocca. Ma è questo il senso dei racconti, mi sembra: come entrare nel flusso di un'infinita ripetizione di cose già dette, di fabulazioni sulle meraviglie del mondo.

La novella è legata al "memorabile" (alla "fastosa memoria" come diceva Manganelli); ma ci sarà un momento in cui scatta, in questa incessante ripetizione, l'originalità, l'innovazione, ciò che fa sì che a un certo punto si racconti qualcosa di nuovo e di diverso?

Sì, ma la novella punta proprio sul fatto che la ripetizione genera il memorabile. Non è l'originalità, il nuovo, che genera il memo-

rabile, come si crede oggi, ma il contrario. Pensa alle centinaia di novelle che narrano la storia di due innamorati che sono ostacolati dalle famiglie. Poi salta fuori la storia su Romeo e Giulietta di Da Porto. Shakespeare ne fa un dramma, ed ecco come funziona il memorabile. La novella, direi, è una cerimonia per evocare il memorabile: un fatto, un gesto, un motto che ha del meraviglioso, e che si torna a raccontare proprio per quello.

Secondo te nel racconto moderno, nella short-story, è proprio impossibile parlare di meraviglia?

Nel racconto moderno il senso della meraviglia non c'è proprio. Parlo di racconto moderno, o short-story, e adesso generalizzo per farmi venire in mente quello che voglio dire. Un racconto moderno (naturalistico, realistico) viene dato all'incirca come la registrazione d'una esperienza della realtà. Più o meno la convenzione sottintesa con il lettore è questa: "Se tu fossi stato in quel posto mentre avvenivano questi fatti avresti visto e sentito così, come ti dico io, l'autore". Invece il sottinteso della novella tradizionale mi sembra questo: "Io autore ti racconto qualcosa di cui si è sentito parlare da quelle parti". Di qui l'indicazione necessaria del luogo, ad esempio nelle novelle di Fortini o Grazzini, per dire che si parla di storie sentite a Siena o Firenze. Il racconto non si presenta come registrazione di un'esperienza, ma come performance narrativa a partire da uno sfondo di voci che circolano.

La narrazione come registrazione di un'esperienza diretta è sempre esclusa dalla novella tradizionale?

Ho trovato finora solo due novelle tradizionali che puoi considerare come registrazioni di un'esperienza diretta. La prima è quella di Sacchetti, dove parla del suo battibecco con un astrologo, che però è una specie di apologo. L'altra di Antonfrancesco Doni, in cui l'autore parla in prima persona d'un suo amore con una gentildonna, che è interessante, ma dove appunto non c'è più dialogo con le voci del mondo, è già un narrare a circuito chiuso.

Puoi farci comprendere meglio questo "narrare a circuito chiuso" dei racconti moderni che si contrappongono allo spazio diverso del narrare nella novella tradizionale?

Il narrare a circuito chiuso è quello dei racconti moderni, dove da una parte c'è il narratore e la sua psiche e dall'altra c'è il lettore. Per fare un esempio, torno a un racconto di Pirandello: "Il giardino pubblico, meschino e polveroso, in quel torrido pomeriggio d'agosto era quasi deserto... Tuta vi entrò, col bambino in braccio..." Qui non sappiamo chi sia Tuta, non sappiamo di che sfondo si parli, e il narratore non ci rimanda a un sapere comune, ma ci propone subito delle informazioni che sa solo lui. Così il lettore può far solo capo alla parola dell'autore per capire cosa succede, ed ecco il circuito chiuso. Come esempio opposto, prendo una novella cinquecentesca, di Fortini, che inizia così: "Piacevoli donne e voi graziosi gioveni, fu, non è ancor molto, in una nostra villa non guari lontana dalla città...". La città è Siena, e tutto comincia portando dentro al racconto gli ascoltatori e lo sfondo comune in cui si sta parlando. Cioè, non solo la novella si propone come un dialogo con il lettore, o ascoltatore, ma in questo dialogo lo sfondo è subito evocato come un territorio di racconti, posto in un "illo tempore", spazio immaginativo comune a chi narra e a chi ascolta.

Possiamo dire che nel racconto moderno prevale la testualità, che l'autore moderno scrive qualcosa perché sia letto, non detto, né tantomeno ascoltato?

Sì, nel narrare a circuito chiuso è come se tutto quello che può succedere nella circolazione delle parole fosse chiuso nello spazio della pagina, dunque ridotto a una questione testuale, come il significato nei dizionari. Di qui viene tutta la faccenda del significato, con la gente che va a chiedere all'autore che significato voleva esprimere, e gli autori che suonano le loro trombe per spiegare l'importante significato storico o sociale di quello che hanno scritto.

Resta comunque il fatto che oggi raccontare è operazione ben più ardua di un tempo: siamo sommersi dal rumore, immersi in un movimento in continua accelerazione che ben poco tempo lascia alla magia dei cerimoniali narrativi. Oggi la narrazione non può che essere "autocosciente", ostentare anche la propria condizione di artificio. Ma quando Pirandello scrive al figlio Stefano (siamo nel 1917) che ha già la testa "piena di nuove cose!... tante novelle... E una cosa così triste, così triste: Sei personaggi in cerca d'autore", qui mi sembra sia ben lontano da quell'"ansia del significato" che tu rimproveri al racconto moderno.

Voglio dire che nel racconto moderno abbiamo spesso a che fare con qualcosa che chiamo il significativo. "È un fatto significativo, è un libro significativo", dicono certuni. E si capisce che per loro questo è un valore. Il significativo non è il memorabile, perché non è qualcosa avvolto in un alone di meraviglia, che si torna a raccontare per quello. No, io credo che nel significativo ci sia l'idea di qualcosa che si stacca dal ciclo delle ripetizioni, per gettare una luce nuova sulla realtà.

Anche in questo Pirandello è esemplare, anche perché fa del racconto naturalistico una specie di insieme di parabole sul grigiore della vita quotidiana. Il che però implica una valutazione negativa delle ripetizioni che formano la routine della vita quotidiana. Certi critici dicevano "alienazione" per dire proprio questo: il ripetersi dell'esistente, visto come cieco tran tran in cui è implicato l'uomo comune che non ha preso coscienza, secondo loro. Ma insomma, quest'ansia del significativo, l'ansia di "aver qualcosa di nuovo da dire", per gettare una nuova luce sulle cose, fa parte integrante del moderno racconto realistico o naturalistico.

Sì, ma la scelta di Pirandello è una scelta radicale che implica volutamente anche il segno del limite e della contraddizione della vita. Non è possibile che l'ansia di avere qualcosa di nuovo da dire sia anche una ricerca che ha degli aspetti positivi?

Se lo intendiamo così, il significativo è qualcosa che si stacca dal rumore di fondo delle voci del mondo, perché è scritto o spiegato in un testo, non affidato alla circolazione di bocca in bocca. Il significativo è un luogo testuale da citare, e da spiegare per "prendere coscienza", come si dice. È questo che gli dà una sacralità culturale che è sempre presa molto sul serio, anche se un libro è completamente fasullo. Così poi sembra che un racconto serva solo per dare spiegazioni sui problemi della realtà, come i giornali, e se è scritto nel modo più insulso non importa. Il lettore non se ne accorge neanche più, perché va solo a caccia di concetti e di opinioni per fare dei commenti.

Ma il lettore non è più lo stesso, è cambiato. Non credi che sia necessariamente cambiato (o forse è morto?) il suo dialogo con l'autore?

Sto cercando di descrivere un modo di circolazione dei racconti

moderni, che non è più nomadico, come quello dei pellegrini che raccoglievano le voci del mondo. Ed è questo che chiamo un circuito chiuso, questa riduzione del narrare ad una faccenda che si svolge tra l'autore e il lettore, dove l'autore è quello che dà l'input delle spiegazioni e il lettore ci va dietro per prendere coscienza. E tutto il lato fantastico dei racconti, cioè l'immaginazione che ti fa volar via con la testa, è qualcosa che c'entra poco. "Quello è un fatto soggettivo", ti diranno. Il fatto oggettivo sarebbe il testo avvolto da una sacralità culturale che lo rende intangibile. Per cui il racconto narrato può essere solo quello entro i margini della pagina, come un unicum nuovo e originale.

Il modo in cui un racconto circola è dunque così determinante per la sua forma?

Voglio dire che il modo di circolazione dei racconti non è sempre stato così. Ad esempio, nel preambolo al *Pantagruel*, Rabelais si vanta che il suo libro è più letto della Bibbia, e poi dice che la gente quando non sa cosa fare se lo racconta di gusto. Qui il racconto non è inteso come un gioco chiuso tra chi scrive e chi legge, ma come un suscitatore di racconti che circolano fuori dal libro e possono passare di bocca in bocca. Lo stesso per le novelle, che ri-raccontano storie già narrate, dunque non si riesce a ridurle a qualcosa di unico, nuovo e originale, chiuso dentro i margini del testo. È come per i miti: qual è il testo di riferimento? Dov'è l'originale d'un mito? Impossibile dirlo. Anche prendendo tutte le varianti di un mito, e cavandone uno schema comune, quella non sarà che un'altra variante del mito, per quanto scientifica sia.

Tu mi dai l'impressione di un narratore che percorre la sua strada portando sulle spalle il fardello luminoso e prezioso di alcune forme del passato che non vuole perdere né far perdere. Dimmi se in questa tua bisaccia c'è anche qualche autore moderno di novelle che ami.

A me piace molto Pirandello, e tutte le sue *Novelle per un anno* si possono leggere come parabole sullo schiacciamento dell'individuo, chiuso in un regime di normalità coatta. In questo è molto diverso da Moravia, il quale torna sempre alla dottrina d'una morale razionalistica, che in realtà è proprio quella della normalità coatta, anche se lui la chiamava "realismo critico". Ma al fondo nell'uno

e nell'altro c'è la stessa idea che il racconto sia come una specie di lezione, per far prendere coscienza al lettore di certi problemi della cosiddetta realtà. Nella nozione di racconto che serve a prendere coscienza, si vede una rimanenza ormai scontata dell'ideologia di fondo dell'illuminismo. Detta in poche parole: l'idea dell'illuminismo è sempre stata quella di amministrare i pensieri degli altri, per portarli ad una razionalità astratta o onnicomprensiva, che si suppone sia il meglio della vita.

È una visione un po' agghiacciante: secondo te il racconto e il romanzo contemporaneo sono totalmente dentro questa dimensione?

Che il racconto o il romanzo debba servire a far prendere coscienza sui problemi della realtà, oggi è una cosa che si dà per scontata come un dogma. Ma io dico che questo è un dogma legato a un principio amministrativo, cioè il principio di amministrare i pensieri degli altri, come succede anche sui giornali. Di qui il bisogno di puntare sul significato spiegabile, cioè riducibile a concetti già divulgati. Ma questo dogma ha fatto molta fatica ad affermarsi. E ad esempio mi sembra che la novella di epoca romantica sia una specie di rivolta contro quel principio amministrativo, e perciò sfugga a un regime di normalità coatta, che è il regime totalitario del nostro tempo.

A quali autori stai pensando?

La novella rinasce in epoca romantica, con Goethe, con Kleist, con le splendide novelle zurighesi di Gottfried Keller. Da noi si possono citare le *Novelle campagnole* di Ippolito Nievo. Poi citerei quelle cronache italiane di Stendhal, riprese da vecchi documenti, che sono il suo modo di riavvicinarsi alla novella cinquecentesca. Anche sul versante americano, i racconti di Poe, Hawthorne e Melville si collegano a questa rifioritura europea della novella. Ci sono molte cose che mi attirano in questo tipo di racconti, che sono ancora fuori dal sistema a circuito chiuso, autore-lettore. Perché si ispirano a fatti leggendari, o parzialmente leggendari, come ad esempio le cronache popolari, le storie paesane, le memorie storiche: ed è un altro modo nomadico di circolazione di voci.

Quali novelle dell'epoca romantica ti hanno "toccato", e a proposito di

quello che si diceva prima sulla circolazione, come hanno camminato fino a te, a noi?

Certe novelle di epoca romantica, come quella di Kleist su Michael Kulhaas, o quella sulla Marchesa von O., oppure il racconto di Büchner su Lenz, ti toccano perché non sai come ridurre la lettura in concetti. Non sai che opinione farti di preciso. Il racconto sulla Marchesa von O. è stupefacente per questo, perché il senso si trasforma a poco a poco durante la narrazione. Qui e in altri racconti di Kleist, o anche in quello di Büchner, è la perplessità nel giudizio sulle azioni e sui personaggi che resta più impressa. Così anche in molti racconti di Poe, di Hawthorne, e in particolare in quello di Melville sullo scrivano Bartleby. Io ci vedo un modo di narrare che sottrae i pensieri a qualsiasi amministrazione, e che perciò ti fa pensare o immaginare a tuo modo, fuori da un quadro di giudizi morali prestabiliti. Anche le novelle di Keller, che sembrano così pacifiche e rilassanti, ti lasciano la sensazione di non aver afferrato bene la cosa di fondo attorno a cui gira la storia. Questo è un altro modo di circolazione dei racconti, dove il significato spiegabile viene messo tra parentesi, lasciato in stato di latenza.

C'è un elemento distintivo nella novella romantica?

Quel che viene in primo piano nella novella romantica è la passione immaginativa, figurativa, e l'intuizione spaziale, nel senso in cui la pensa Kant. E questa è legata a un paesaggio, a uno sfondo, con un modo nuovo di figurare lo spazio. A parte Keller, dove c'è sempre una immaginazione visiva molto spiccata, e a parte il paesaggismo straordinario del racconto di Büchner, cito quel racconto di Poe intitolato *Man of the Crowd*. È come un paradigma dell'intuizione visiva che scandaglia lo spazio esterno, l'esteriorità e la routine quotidiana degli uomini. In Poe è fortissimo questo senso dell'esteriorità, come un immenso mistero da scandagliare con la percezione.

E quanto ai temi? Molti autori puntano sulla vita quotidiana...

Varie novelle di epoca romantica e poi post-romantica puntano l'attenzione sulle insignificanti routine della vita, e non per indicarle come qualcosa di banale o squallido, ma al contrario per ritrovare

un alone di meraviglioso, attraverso l'intuizione spaziale. Penso ai racconti di Theodore Storm e ad altri esempi tedeschi. Penso anche ai racconti russi, di Gogol e Leskov, con straordinarie figurazioni che danno ai fatti quotidiani un alone di leggenda. Ma in particolare c'è un racconto di Hawthorne che mi ha sempre colpito, *Wakefield*, ed è un ragionamento fantastico sulle routine quotidiane come un sistema di abitudini, fuori dalle quali c'è solo il baratro. Poi, più avanti nel secolo, penso a quella meraviglia assoluta che è un racconto di Flaubert, *Un coeur simple*, tutto per piani panoramici, spazialità ariosa, tutto concentrato a narrare una vita di routines che noi diremmo insignificanti. E alla fine, con il ritorno del meraviglioso nell'immagine del pappagallo della vecchia donna di servizio, che le appare come lo Spirito Santo.

Dunque in Flaubert, se non capisco male, vedi un ritorno al modello antico?

Flaubert chiama i suoi racconti *Contes*, parola che indica le fabulazioni leggendarie, come le fiabe o le storie tradizionali. Ma tutta questa area che ho indicato mostra un modo possibile di riaccostarti alla novella antica, e un altro modo di circolazione dei racconti, come esplorazioni intuitive dell'esteriorità. Dico intuitive nel senso in cui Kant spiega l'intuizione, come una funzione del pensiero che viene prima dei concetti, e senza la quale i concetti sono astrazioni vuote.

*Tu sei tornato più di una volta, nello spazio di questo nostro dialogo, al "tempo panoramico" che è tipico della novella tradizionale. Se, passando ai tempi moderni, prendiamo un autore come Zola, che ricorre a tutt'altra tecnica (l'aveva illustrata magistralmente Lukács nel suo saggio *Narrare o descrivere*), qual è il modo in cui funziona il suo racconto?*

Quando ero giovane, il genere di racconti in voga era quello di stampo naturalistico. Questo è di solito un piccolo squarcio di vita, che Zola diceva "tranche de vie", come dire la piccola fetta d'un dolce amaro, chiamato vita. La cosa interessante è che così il racconto funziona come un reperto di sintomi sparsi e brilla come un frammento. Ossia, questo tipo di racconti ha funzionamento intensivo, non estensivo come la novella tradizionale. Il funzionamento estensivo si proietta sempre in uno spazio più leggendario, nella va-

ghezza dei tempi panoramici, e produce effetti più distesi, come nei *Trois Contes* di Flaubert. Se passiamo ora ai racconti di Maupassant, scritti negli stessi anni, vedi la differenza, con il caricamento di effetti intensivi su brevi squarci di vita.

Dunque, necessariamente, cambia – e di molto – anche la ricezione del racconto tra l'uno e l'altro modello. C'è una diversa disposizione all'ascolto?

Per tornare ai nostri confronti: una cosa che chiunque può notare è come le novelle tradizionali siano più rilassate, e anche se parlano di peripezie continue, abbiano un effetto sempre distensivo. Invece i racconti moderni, naturalistici, realistici, tendono a creare stati di tensione in modo che il lettore stia più sulla corda. La novella tradizionale forniva modelli di comportamento esemplare, memorabili per quello. Ma non c'era una possibile identificazione del lettore con le figure del racconto, perché la loro esemplarità era sempre un eccesso, un colmo. L'atto di Federigo degli Alberighi, nel *Decamerone*, di offrire come pranzo all'amata il suo falcone, l'ultima proprietà che gli resta, è un modello di devozione e nobiltà. Ma è anche un eccesso, che dà meraviglia per quello, come un "monstrum" senza possibili identificazioni. Questa mi sembra la regola: se c'è meraviglia non si dà identificazione col personaggio, appunto perché sei abbagliato da qualcosa che oltrepassa le tue possibilità. Nel racconto naturalistico invece si tratta di personaggi e azioni mediamente possibili, presentati come uno specchio in cui il lettore riconosce una realtà nota. Dunque la loro molla emotiva è l'identificazione con un personaggio. Il che implica stati intensivi, con una drammatizzazione psicologica che porta il lettore a vedere un'esposizione di problemi che lo toccano personalmente. Ed ecco la tensione, la necessaria drammatizzazione intensiva, e l'impossibilità di ottenere effetti distensivi come nella novella tradizionale.

Vuoi dire che il lettore moderno è un cattivo lettore, un lettore disattento, forse perché viziato da un eccesso di quelli che tu chiami effetti intensivi?

Il lettore moderno è così abituato agli effetti intensivi, che appena l'effetto è un po' più rilassato trova il racconto noioso. Il racconto naturalistico, proprio perché punta su effetti intensivi, deve la-

sciare perdere tutte le distrazioni del linguaggio. Perciò adotta sempre una lingua standard, anche trita, quasi fatta di formule, con piccoli spunti di retorica a prezzi popolari se deve parlare di sentimenti. Questa è anche la lingua di Pirandello, una lingua puramente grammaticale, "ripicchiata", come diceva Corrado Alvaro. Quando io leggo Gadda o Delfini, mi stupisco delle frasi, delle parole, del modo di dire certe cose, e la meraviglia del leggere è quella. Ma queste sono distrazioni che il racconto naturalistico di solito non può permettersi, perché deve badare soltanto alla trama dei fatti e dei significati, altrimenti si perderebbe la tensione con cui il lettore è tenuto sulla corda.

Quali sviluppi ha avuto il racconto naturalistico?

Uno sviluppo del racconto naturalistico è la short-story poliziesca americana, dove l'effetto di intensità è subito prodotto con il delitto iniziale che aggancia il lettore, e poi il gioco è la caccia al colpevole. Questi racconti arrivano a risultati eccezionali, ad esempio con Dashiell Hammett, autore con una precisione e un'economia di linguaggio che trovo impareggiabili. Ma il vantaggio del racconto poliziesco è di essere assolutamente convenzionale, e non dover caricare troppo le dosi sui sentimenti e stati d'animo o significati sociali, come succede molto spesso altrove.

E a parte il racconto poliziesco?

Un esempio mirabile di intensità sospesa, non insistita, sono certi racconti di Čechov, come quello intitolato *La steppa*. Un altro esempio sono i primi racconti di Hemingway, quelli di Nick Adam, sul Michigan. Ma queste mi sembrano rarità assolute. In generale io credo ci sia un vero problema di funzionamento in questo genere di racconti, per il fatto che ogni intensità tende al rialzo. Più il lettore si abitua ad esser tenuto sulla corda, più bisogna caricare le dosi, finché il palato si abitua al junk food americano, o al suo equivalente letterario. Da Maupassant in poi, il racconto naturalistico si è sempre più caricato di significati storici, psicologici, sociali, per intensificare l'effetto e persuadere il lettore che si sta parlando di cose veramente serie. Il che porta alla lettura dell'obbligo, per la buona coscienza, ora industrializzata e diffusa in tutte le scuole. Per cui uno scolaro impara subito che non si deve leggere per far spaziare l'im-

maginazione, ma per darsi una buona coscienza, detta anche "falsa coscienza", da Marx, per esempio.

La short-story ha, fortunatamente, strategie narrative molto varie. Puoi farci qualche esempio?

Prendi l'ultima delle short-stories dublinesi di Joyce, *The Dead*. Alla fine il marito e la moglie tornano all'albergo, tra loro aleggiano varie storie di fallimenti e disillusioni, intanto fuori sta nevicando, e non si vede ancora dove si possa andare a parare. Poi c'è quel brano finale sulla neve che copre tutta l'Irlanda, finale bellissimo, che sposta l'effetto conclusivo in una visione delle vicende irlandesi e di tutto il libro. Dà l'immagine riassuntiva d'una situazione in cui niente cambierà e tutti i drammi e ipocrisie irlandesi resteranno sepolti in un sopore immemorabile come sotto la neve. È un'immagine che provoca un salto di testa, perché convoglia un insieme sparso di sintomi, e li sospende nell'eco di ripetizioni del verbo "nevicare". Questo è il metodo polifonico, con chiusura evanescente dove l'intensità devia verso il lirismo e si smorza. Ma mi sembra che mostri come la necessità di smorzare le dosi intensive ed evacuare una drammaticità di comodo, sia una necessità che molti autori moderni hanno sentito. Altrimenti si deve andare sempre in crescendo, come con i tremila violini di Čajkovskij.

Posso fare una domanda a Celati narratore, in particolare all'autore di Narratori delle pianure? Da dove sei partito (io credo che Narratori delle pianure abbia inaugurato in Italia un nuovo genere di racconto)?

Il mio problema è stato come uscire da questo impianto dei racconti, come evitare la necessità drammatica dove tutto alla fine deve quadrare in un significato concluso. Come mantenere una sparsa frammentarietà di sintomi, lasciando che la serie di racconti sia un puro percorso, senza nessuna conclusione persuasiva. Ed è quello che ho cercato di fare in *Narratori delle pianure*. Posto il problema che ho detto, con quel libro mi sono accorto che un modo di uscire era di tornare alla forma della novella tradizionale, come quelle nel *Novellino*, cioè racconti brevissimi con un punto di effetto occasionale, casuale. Tornare a un funzionamento estensivo dei racconti, scaricando via tutte le intensità aggressive, e tutte le trombe e i violi-

ni del significato. Ridurre ogni cosa al minimo, non aver più quasi niente da dire, tranne quel poco che ti pare di aver sentito nell'aria, in certi posti, viaggiando o camminando.

Quanto era consapevole questa tua operazione? Voglio dire se non c'è stata una sorta di teorizzazione successiva a questo nuovo modo di narrare che poi è diventato così tipicamente "tuo"?

Tutti questi sono ragionamenti che mi sono fatto in seguito per raccapezzarmi. Perché, quando è uscito il libro, tutti mi chiedevano: "Ma che roba è?". Il direttore editoriale della casa editrice, mio fratello, gli amici, quasi tutti mi guardavano scuotendo la testa gravemente. E tanti lettori: "Ah, ma sono capace anch'io di scrivere così". Anche quando il libro è stato tradotto in inglese, presentato a Edimburgo, ricordo che Lino Pertile ha detto pubblicamente: "Devo premettere che non lo capisco, questo libro". Insomma, ho dovuto sentirmi in colpa, giustificarmi molto, e allora ho cominciato a riflettere: "Come ci sono arrivato?". Ed ecco tutti questi ragionamenti sulla novella che qui ho esposto, come sono nati. Sono nati per capire come ero arrivato a scrivere un libro di racconti così insignificante e poco intensivo. Una cosa però che avevo in mente era quella canzone dei Talking Heads che dice: "Stop making sense!".

C'è dunque un'idea di svuotamento del testo, è l'idea di un testo che non può né deve comunicare.

Un mio amico fotografo, Luigi Ghirri, diceva che la parte più importante d'una foto è quella che è rimasta sui margini, fuori dall'inquadratura, perché la parte inquadrata è solo un metro di misura per immaginare il resto. Direi che lo stesso vale per i racconti. E quando un racconto ti fa immaginare qualcosa, cioè dà anche soltanto un barbaglio di visione, vuol dire che ti rimanda a un fondo di voci, a catene di richiami ad altri racconti, e racconti di racconti, per cui la testa comincia a vagare dietro quei richiami, che si dispiegano dappertutto in un'esteriorità incalcolabile. Ma in questa esplorazione dell'esteriorità, il racconto scritto rimane solo come metro di misura, niente di più. E più importante di lui è lo sfondo in cui si proietta: un paesaggio dove piazzare le intuizioni e le voci o i richiami a cui si va dietro.

Questo era vero anche per il passato?

Pensa a Dante, dove spuntano voci da tutte le parti, e a volte una frase, due frasi sono già un racconto. Il racconto di Pia de' Tolomei è lungo quattro versi. Ma pensa ad altri esempi nel girone dei ladri, dove spunta questa voce: "Cianfa, dove fia rimaso?". Lette nel loro contesto, queste frasi sono già racconti, sparse scintille che ci rimandano a un sentito dire, a una circolazione di parole. E non c'è neanche bisogno di creare dei personaggi, perché in questi casi un nome basta per far quella funzione. Mi viene in mente una nota di Delfini nei suoi *Diari*: "Se io sapessi scrivere dei racconti, dei veri racconti, cioè ordinati convincenti attraenti, mi sarebbe piacevole e facile parlare di Washigton Caldini, di colui che andava sotto il nome dell'attacchino folle". Anche questo è già un racconto, un frammento legato a un modo particolare di intonare le parole, che resta come un metro di misura, come un mirino ottico, per intuire uno sfondo verso cui ci proietta.

È anche una teoria del racconto...

Sì, mi piace anche che Delfini dica di non saper scrivere racconti, con una ironia sull'idea che i racconti debbano essere "ordinati attraenti convincenti". Ma un racconto non ha bisogno di questa confezione professionale. Basta un accenno che spunta come un lampo e si brucia nell'energia del dire, del ridire qualcosa di gusto. Torno a quell'articolo di Manganelli sul racconto, ora incluso nel *Rumore sottile della prosa*. In particolare là dove dice che i racconti sono come una forma naturale destinata a esser sempre imperfetta, mai conclusa, sempre disorientata e disorientante, e in questo sta la loro perfezione, cioè nella loro imperfezione.

Anche Manganelli diceva che un racconto non è mai situato solo in un posto, ma è un punto mobile, nomade, "lungo una strada sempre in divenire"...

Quella strada di cui parlava Manganelli io la penso come la strada percorsa dal pellegrino Dante, per tanti motivi. Il primo motivo è che per narrare un insieme sparso e vario di storie, senza doverle razionalizzare con un significato concluso, bisogna sempre trovare un aldilà come luogo dei racconti. L'aldilà può essere qualunque

cosa, anche l'idea d'un "finis terrae", che andavo inseguendo con *Narratori delle pianure* e *Verso la foce*. Ma qualcosa che stacchi da una supposta normalità del mondo: questa normalità carceraria di cui gli scrittori professionisti sono diventati i portavoce accreditati, anche quando fanno della pornografia. Staccarsi da tutto quello che Benedetto Croce chiamava "il trionfo dello stato civile". Altrimenti è come se i racconti dovessero essere tutti scritti in base a tabulati ministeriali: Reparto A (giovani con i loro problemi), Reparto B (drogati), Reparto C (donne e loro problemi), Reparto D (omosessuali), Reparto E (anziani), Reparto F (drammi e perversioni borghesi, con personaggio professionista, artista, scienziato) eccetera.

L'importanza di Dante nel tuo discorso di scrittore mi sembra molto legata all'idea dell'andare, del camminare. È questa la lezione che raccogli?

L'altra lezione di Dante è appunto quella d'un territorio di racconti da percorrere, come fa lui con Virgilio, dove il gioco diventa il più semplice possibile: ogni incontro è già un racconto, si tratti di persone importanti o di nomi qualsiasi come quel Cianfa. La serie dei racconti non deve dimostrare qualcosa complessivamente, ma a dare conto d'un percorso in un territorio, dunque di stati momentanei.

È bella questa immagine di "territorio di racconti". La puoi illustrare meglio?

Io dico che un territorio dei racconti è la fabulazione d'una terra dei morti, come l'antico "finis terrae" di tante leggende. Se non c'è quel salto, se non riesci a sentirlo come un aldilà rispetto al mondo reale che diamo per scontato, allora si parla solo di colore locale. Il nostro grandissimo Federigo Tozzi, tra l'altro, è esemplare per questo: perché ha tradotto la mappa del territorio senese in una terra da leggenda aurea. Ed è così poco territorialista, che trasforma lo sciovinismo del "luogo natale" in una tragedia antica senza catarsi, ad esempio nel *Podere*. Il territorio senese di Tozzi è un vero aldilà, come la Brianza-Maradagàl di Gadda, come la Dublino di Joyce, o l'altopiano di Wicklow che torna nei libri di Beckett, quale veduta dell'erta del purgatorio.

C'è qualche esempio più vicino a noi?

Più vicino a noi c'è un libro di racconti che a me sembra bellissimo, ed è *Silenzio in Emilia* di Daniele Benati, dove un tratto di campagna reggiana diventa una terra dei morti che vagano, e dunque ovviamente un territorio di racconti. Qui poi sembra di essere anche tornati all'antico uso del sentito dire nelle novelle, perché tutto quello che sappiamo sui fatti comico-luttuosi dei personaggi sono voci riportate. Con questa differenza: che i centri di diffusione delle storie sono i vecchi bar di campagna, e lì si cucinano i racconti, che poi vanno di bocca in bocca, come quelli dei pellegrini.

La tua idea di narrazione, mi pare di capire, è quella di un "narrare all'aperto", legato a un'idea di spazio che cambia o si definisce in modi diversi. Questo comporta una difficoltà, forse maggiore che in altri tempi, nello scrivere, nel descrivere ciò che si vede, nel situare il proprio linguaggio?

Quando stai a scrivere a casa tua, con tutto a portata di mano, il dizionario e altri libri, sei già nelle generalità, e tutto prende un aspetto di completezza nel pensiero. Se scrivi di qualcosa che hai visto, si fa avanti una teoria sulle cose che hai visto, e una teoria tende sempre a colmare i buchi, a sostituire le domande con delle risposte. Qui ho esposto una specie di teoria sulla novella tradizionale, ma questi sono esercizi di testa che puoi fare a posteriori, come dicevo, per riaccapezzarti. In realtà la vera questione è di riuscire a scrivere senza nessuna teoria.

Puoi fare un esempio?

Diciamo così: se sei in giro, se scrivi sui tuoi taccuini in un bar, anche solo per far passare il tempo, o per annotare quello che vedi, lì sei un po' in balia del momento. Non sai mai bene cosa stai facendo, e allora non hai voglia di colmare i buchi, di arrotondare tutto come se scrivessi un romanzo. E così mi sembra che scrivere diventi un modo di andar dietro solo alle domande: una forma ipotetica, per forza imperfetta, carente al mio livello giusto, perché le risposte già pronte calzano poco col momento.

Ma allora cosa ci si deve aspettare da un racconto?

Dai racconti non c'è da aspettarsi niente, se non il fatto di veder saltar fuori altri racconti. Poi il meglio che ti può succedere è di scaricarti di dosso le pesanti astrazioni che sono legate al lavoro di scrivere. La prima astrazione è quella che esista davvero un pubblico, e che tu dunque sia lì a scrivere per un pubblico. Ma chi è il pubblico? Quel tizio magrino coi brufoli che un giorno ha voluto gli firmassi un libro? O quel tale che dice che sono troppo pessimista? O quella anziana signora, con i tacchi un po' storti, che chissà perché ha comperato un mio libro? Ma quel tizio magrino coi brufoli, quando dorme di notte, è ancora pubblico? Oppure quando mi viene a chiedere un autografo è solo per fare la sua recita da lettore dei miei libri, come del resto io faccio la mia recita da autore degli stessi libri? Recita per recita passo a passo, il pubblico si dissolve. E quel che resta è un'entità numerica, "ens rationalis", astrazione vuota, di cui non me ne importa un fico. E se te ne importa, allora i racconti che trovi casualmente per strada te li scordi.

Da dove parti quando cominci a scrivere?

Pensa a questo: tu sei lì che scrivi, e credi che quando scrivi "io" si tratti proprio della tua onorata personalità, che stai in qualche modo salvando dall'oblio, come quando nei computer schiacci il tasto "Salva". Altra grande astrazione paralizzante: "Ohimé, che fare? Mi salverò dalla rottamazione universale?". Invece ad esempio, mi sembra che tutto cambi se riesco a partire dalla parola "qui", qui in questo momento. Mio grande amore per i deittici: li ficcherei dappertutto. Io sono questo tizio piantato qui, nell'esteriorità incalcolabile, e questo tizio in questo momento sta scrivendo, non si sa neanche di preciso perché. Cioè, lui non lo sa, e non lo sa nessuno. Allora mi sembra che fluisca qualcosa, perché è tutto vero, tutto lì, e la testa può andare a fare giri di esplorazione e magari sentire o aver l'allucinazione di sentire le voci, che sono poi sempre come l'aldilà di Dante, oppure come un manicomio personale che ti porti dietro.

*Anche con *Avventure in Africa* tu parti da un "qui" e da un "ora", da appunti che poi sono "montati", divengono racconti, romanzo... Sarebbe bello concludere questo incontro con una tua lettura da questo che è il tuo libro più recente.*

Sì, sono andato in Africa per fare altre cose e prendevo appunti su quello che succedeva. Poi mi è venuto in mente di prendere appunti su casi esemplari di turismo in Africa, perché c'erano delle cose che mi facevano ridere, e sono venuti fuori dei brani che sono come delle novelline. Ad esempio quella del signore di Modena che andava ogni anno in viaggio per copulare con le prostitute nere. Ero lì nella hall dell'albergo, a Dakar, l'ho sentito parlare, e dopo sono andato in camera a scrivere un riassunto di quello che aveva detto. Credo che i racconti nascano così: tu butti giù qualche frase, e vedi che le frasi si allungano, trovano la loro strada, e alla fine riconosci che lì c'è un racconto. Ed ecco la novellina sul signore di Modena, scritta a Dakar:

Sbarcati all'hôtel Nina, molto più modesto ma non diverso dal Sôphitel come atmosfera, ho un caso esemplare di turismo africano da annotare. Oggi pomeriggio sono andato a mangiare un panino sull'Avenue Pompidou, e mentre sto mangiando mi avvolgono le bambine prostitute. Erano quattro, tra i dieci e i quattordici anni. Mi toccano, mi mettono le mani sulle spalle, le mando via seccato. Ma loro non se la prendono, anzi si mostravano molto comprensive con me. Tenendo le spalle molto indietro per mettere in evidenza il seno, sono andate a cercare altri clienti finché un cameriere le ha cacciate fuori dal bar. Poco dopo all'hôtel Nina trovo quel tizio nella hall, che aveva in mano un giornale italiano. È un commerciante in stoffe di Modena, che fa i mercati, grassottello, un po' calvo, faccia larga da buono. Stava parlando con Jean e diceva che l'inverno è la stagione morta nel suo commercio, dunque ogni inverno lui viaggia nel mondo per andare a letto con prostitute nere. Con tono mite e modesto, spiegava che lui è andato dovunque, ogni anno in un paese diverso, sempre per quello scopo, da quindici anni. Si lamentava che quella dell'altra notte gli aveva rubato 20.000 CFA mentre si rivestiva: "Sono svelte, sono nate con quell'istinto". Però era ancora incantato dal corpo della ladra, le lunghe gambe. Poi illustrava le differenze tra le prostitute nere in Kenya, Gabon, Costa d'Avorio, Brasile, Madagascar. Secondo lui le giovani prostitute del Madagascar arrossiscono, quando è il momento di andare a letto: "Sono timide, fanno tenerezza, bisogna andarci piano, sa! Io ci ho lasciato il cuore, dico la verità". Sembrava una storia romantica. Dopo però gli è venuta la melanconica confessione, fatta a Jean chinandosi sulla poltrona: "C'è l'Aids, io uso sempre il preservativo, ma sa! Ho 59 anni, me ne restano forse 10, finché ho tempo io vado avanti". A questo punto le bambine prostitute dell'Avenue Pompidou sono entrate allegramente nella hall a sbaciucchiarlo sul cranio calvo, abbracciandolo e chiamandolo "zio". Lui era schivo, ma anche un po' consolato da quelle effusioni. Teneva gli occhi bassi. Uno della réception è venuto a cacciar fuori le bambine, che facevano troppo chiasso [*Avventure in Africa*, pp. 172-173, n.d.r.].

¹ Tutti e tre i romanzi esordiscono con la casa editrice Einaudi e – dato di qualche interesse, perché evidenzia un criterio inverso a quello che li aveva fatti riunire – dopo l'uscita di *Parlamenti buffi* che li trasformava in un lungo romanzo, hanno una nuova edizione separata, tutti e tre per la casa editrice Feltrinelli: *Le avventure di Guizzardi* nel 1994, *La banda dei sospiri* nel 1998, *Lunario del Paradiso* nel 1996.

² Celati è uno scrittore non molto largo di interviste o di dichiarazioni sul suo mestiere: quella che vi è stata distribuita qui dalla Fondazione Cini, *Il narrare come attività pratica*, a cura di Luigi Rustichelli (Istituto Antonio Banfi, *Seminario sul racconto* [tenuto nel 1992]: Bagni, Capriolo, Celati, Guglielmi, Petrucci, Santi, Starnone, Veronesi, Bordighera, 1998) è, a mio avviso, una delle sue più belle e più utili per comprendere la sua idea di narrare.

³ Sono tutti personaggi dei *Narratori delle pianure*. In *Mio zio scopre l'esistenza delle lingue straniere* Celati tocca, attraverso le vicende del protagonista – un emigrante muratore che si illude di dominare con facilità tutte le lingue che incontra – uno dei problemi più grandi del nostro tempo, cioè il progressivo perdersi dell'identità linguistica.

⁴ Così Guido Almansi in *Celati uno, due, tre*, in «Nuovi Argomenti», 1978, n. 59-60.

⁵ Una nuova edizione, sempre per Einaudi, è del 1986.

⁶ Cfr. G. Celati, *Il narrare come attività pratica*, cit., p. 32.