



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

La linea padana della prosa: «Il Semplice» di Gianni Celati & Co.

Relatore
Prof. Franco Tomasi

Laureando
Erica Bello
n° matr.2027634/ LMFIM

Anno Accademico 2021 / 2022

Indice

Introduzione	p. 5
Capitolo I. Da «Alì Babà» a «Il Semplice»: Gianni Celati come promotore culturale	p. 9
Il “primo” Celati	p. 10
Progetto di una rivista mai realizzata: «Alì Babà»	p. 12
Il “secondo” Celati	p. 16
Narratori delle riserve (1992)	p. 19
Il Semplice (1995-1997)	p. 21
Celati & Co.	p. 26
Capitolo II. La poetica de «Il Semplice»	p. 35
Una prosa terapeutica, semplice e antiletteraria	p. 37
La tonalità, l’orecchio interno, l’oralità	p. 45
Il personaggio strambo	p. 54
Il ricordo, la pazzia, la morte	p. 59
Capitolo III. La linea padana della prosa	p. 65
“Scrittori delle pianure”?	p. 65
Il poema dei lunatici	p. 68
Il trittico delle pianure	p. 73
Narratori delle pianure	p. 77
Quattro novelle sulle apparenze	p. 80
Verso la foce	p. 82
Ultimi contemplatori	p. 85
La linea padana de «Il Semplice»	p. 88
La pianura tra aldiquà e aldilà	p. 88
Le radici “padane” della poetica de «Il Semplice»	p. 95
Bibliografia	p.101
Sitografia	p. 107

Introduzione

Il Semplice è una rivista pubblicata da Feltrinelli alla fine del millennio scorso (1995-1997) che raccoglie varie tipologie di scritti in prosa letti e/o scritti in occasione di una serie di incontri del progetto *Viva Voce*, promosso dalla Fondazione San Carlo di Modena e dall'Emilia Romagna Teatro. Nonostante la breve vita editoriale, *Il Semplice* ha rappresentato un laboratorio interessante di scrittura e di condivisione di idee sulla letteratura per coloro che vi hanno preso parte.

La rivista nasce dall'estro di Gianni Celati, Ermanno Cavazzoni e altri amici scrittori, i quali, pur non presentandosi formalmente come gruppo letterario, costituiscono una comunità di scrittori posti sulla stessa "linea d'onda", intenti a promuovere una idea diversa di letteratura, più libera e spontanea, fuori dal sistema chiuso e autoreferenziale del sapere accademico e lontana dai meccanismi dell'industria culturale e libraria. Ciò ha reso *Il Semplice* un catalizzatore di esperienze e di riflessioni sull'arte narrativa e sul rapporto tra scrittura e oralità.

Il presente elaborato pone *Il Semplice* come oggetto privilegiato di trattazione. La varietà degli scritti contenuti nella rivista rende impossibile il tentativo di presentare sistematicamente al lettore una poetica "forte" e un'interpretazione univoca e complessiva della rivista; tuttavia, è proprio in questa eterogeneità di voci che risiede la forza e l'originalità della sua proposta antiletteraria.

L'obiettivo di questo lavoro è quindi non solo quello di presentare e analizzare *Il Semplice*, descrivendone la genesi e le peculiarità, ma anche quello di fornire una possibile (e non unica) chiave di interpretazione utile per poter affrontare la lettura di questo "almanacco delle prose". A questo scopo si è scelto quindi di utilizzare la pianura, da intendersi non come etichetta geografica sotto cui ascrivere i partecipanti de *Il Semplice* nati e cresciuti in una determinata regione, ma come elemento coinvolto sotto vari aspetti nella costruzione degli scritti dei cosiddetti "scrittori delle pianure" riunitisi attorno alla rivista.

Il primo capitolo contestualizza la nascita de *Il Semplice* inserendolo all'interno del percorso artistico di Celati. Quest'ultimo è analizzato soprattutto in veste di promotore culturale di una serie di iniziative editoriali: dal mai realizzato *Ali Babà a cavallo* tra gli anni Sessanta e Settanta, passando per *Narratori delle riserve* fino a giungere, come ultima tappa, proprio a *Il Semplice*, ciascuno di questi progetti testimonia come la riflessione di Celati sulla propria poetica, e più in generale sulla letteratura e sui modi del narrare, sia perennemente in divenire e soprattutto in dialogo con altri scrittori e amici, con i quali instaura un importante e fruttifero sodalizio di idee. *Il Semplice* rappresenta da un lato l'approdo della ricerca letteraria di Celati ad una prosa "naturale", dall'altro è lo spazio in cui le idee dello scrittore vengono condivise con gli altri partecipanti della rivista.

Data la varietà degli scritti e degli autori presenti all'interno de *Il Semplice* e la mancanza di un esplicito manifesto di gruppo, il secondo capitolo tenta di individuare una serie di costanti desunte attraverso l'analisi testuale, con l'obiettivo di comporre un insieme di elementi e di propositi che possa rappresentare la poetica al fondo della rivista.

Come rimanda l'accezione più rara della parola "semplice", ovvero quella medicinale, leggere e scrivere possono costituire una cura ai mali dell'anima, ma è necessario allontanarsi da una certa "letterarietà" imperante, sentita come artificiale, omologante e dannosa per l'uomo. Ciò si traduce sia nella presenza di scritti dai toni fortemente ironici e polemici nei confronti dell'editoria e dell'accademia, sia in uno spiccato interesse per tutte le forme di scrittura più spontanee, originali e poco controllate. In linea con questo interesse, i collaboratori de *Il Semplice* cercano di valorizzare l'oralità, per imitarne la tonalità e il ritmo e far sì che la prosa sembri il più naturale e semplice possibile. Nel tentativo di fornire una panoramica degli scritti presenti all'interno de *Il Semplice*, si vedrà come fra gli elementi ricorrenti nelle prose vi sia la presenza di un personaggio strambo e l'insistenza su determinate tematiche (il ricordo, la pazzia e la morte).

L'insieme delle convinzioni poetologiche che sta alla base de *Il Semplice* può acquisire una maggiore organicità se letto da una prospettiva "padana". Nell'ultimo capitolo si vedrà come la pianura non sia una denominazione storico-letteraria nata dalla volontà di voler semplificare e appiattare le singole personalità che hanno partecipato al

progetto de *Il Semplice*, ma una possibile chiave interpretativa che può aiutare a comprendere meglio la poetica della rivista.

Si cercherà di tracciare una linea “padana” della narrativa che colleghi *Il Semplice* alla trilogia delle pianure di Celati e a *Il poema dei lunatici* di Cavazzoni.

In Celati la pianura è il simbolo di un ripensamento della propria narrativa, uno spazio da osservare con uno sguardo non annebbiato dalle suggestioni e dalle illusioni con cui il mondo mediatico e consumistico nasconde le contraddizioni che esso stesso produce, sulla scorta della lezione del fotografo Luigi Ghirri; in Cavazzoni è lo scenario in cui si proietta l’immaginazione, capace di scavalcare i confini tra reale e irreale fantastico, e luogo della *quête* di strambi e lunatici personaggi che si muovono in questo spazio come dei moderni cavalieri ariosteschi.

All’interno de *Il Semplice* la pianura può assumere i caratteri ambivalenti di un luogo di confine tra aldiquà e aldilà, ma può anche essere intesa anche come metafora di un certo stile di scrittura “candido” o “semplice”. Scavando a fondo nella poetica antiletteraria della rivista è infatti possibile vedere come gran parte degli aspetti che la compongono abbiano una possibile matrice “padana”. Il saggio celatiano *Ultimi contemplatori* contribuisce a completare la riflessione, legando la pianura alla stravaganza congenita dei suoi abitanti.

La rivista si propone di ritrovare quella naturalità del racconto bloccato nel suo fluire liberamente dalle pressioni esterne del mercato editoriale e dall’ eccesso di riflessività dell’accademia e della critica letteraria, attraverso una proposta narrativa diversa da quella dei cosiddetti “autori di successo” che si riallacci alle origini del narrare a voce. Questa ricerca può quindi avere un fondamento nella pianura perché a questa terra sembra essere connaturata quella straordinaria e spontanea capacità affabulatoria che così tanto affascina Celati & Co.

Il presente lavoro non ha l’ambizione di esaurire tutte le piste di ricerca che l’esame di una rivista comprendente così tante personalità diverse apre. La produzione al di fuori de *Il Semplice* degli scrittori che hanno partecipato al progetto meriterebbe maggiore spazio di quello fornito in questo elaborato, così come maggiore approfondimento meriterebbero le traduzioni presenti all’interno della rivista, le quali testimoniano come gli scrittori coinvolti siano in dialogo con una letteratura che varca i confini della pianura padana. La stessa linea padana che si è tentato di delineare

potrebbe essere ulteriormente ampliata nel tempo, includendo anche quella tradizione dell'epica padana che costituisce un riferimento importante per i “narratori delle pianure” de *Il Semplice* ma che qui è solo brevemente accennata.

Questo lavoro vuole quindi essere solo un piccolo contributo per valorizzare una rivista che, dalla sua posizione marginale e poco conosciuta nel panorama editoriale, si è dimostrata estremamente propositiva e innovativa.

Capitolo I

Da «Ali Babà» a «Il Semplice»: Gianni Celati come promotore culturale

Risulta difficile riassumere i molteplici aspetti dell'estro e della produzione artistica di Gianni Celati (Sondrio, 1937 – Brighton, 2022). Scrittore, traduttore, saggista, documentarista, Celati può essere considerato «un testimone d'eccezione del passaggio del millennio»¹ e delle trasformazioni del panorama critico e letterario italiano ed europeo dalla fine degli anni Sessanta a oggi.

La critica tende giustamente ad evidenziare le differenze stilistiche tra la produzione del Celati “grasso” degli anni Settanta fino alla pubblicazione de *La banda dei sospiri* e il Celati “magro” degli anni Ottanta, da *Narratori delle pianure* in poi.²

In realtà queste due tappe vanno lette all'interno di un *continuum* espressivo in cui Celati mostra perennemente il tentativo di “evadere dalla letteratura”,³ al di là delle

¹ E. Menetti, *Gianni Celati* in Giancarlo Alfano, Francesco de Cristofano (a cura di) *Il romanzo in Italia. IV. Il secondo Novecento*, Roma, Carocci, 2018, p. 391; secondo Menetti «Celati è un autore-cardine del nuovo millennio perché interpreta il romanzesco e le forme narrative brevi con assoluta libertà e in sintonia con i cambiamenti di un'epoca dominata da una nuova percezione della lettura a frammenti, sincopata, espansa. Al centro della sua produzione narrativa non troviamo la volontà di una visione complessiva del reale ma la frammentazione della storia in microstorie che sono chiamate esperienze, avventure, diari o conversazioni», in E. Menetti, *Gianni Celati*, cit., p. 402.

² M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, in Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di M. Belpoliti, N. Palmieri, Milano, Meridiani Mondadori, 2016, p. XXVII; è Guido Almansi a usare la metafora del Celati “grasso” e “magro”, constatando il cambio di passo di *Narratori delle pianure* rispetto alla produzione precedente: «Gianni Celati sembrava uno scrittore naturalmente grasso che amava la scrittura espansiva, chiassosa, comica, funambolesca, aggressiva, massimalista, carnale, violenta, sgrammaticata, ribalda; ma dentro di lui c'è sempre stato uno scrittore magro che lo spingeva verso le lande del minimalismo» in G. Almansi, *Il letamaio di Babele*, in Id., *La ragion comica*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 61.

³ «Però mi son reso conto che forse, in tutto quello che ho fatto, se c'è qualcosa a cui sono arrivato non letterariamente, ma insomma come una specie di cosa a cui aderisco, è quest'idea di un'evasione dalla letteratura, che è sempre fatta dai soliti romanzi, dai soliti racconti, dalle solite messinscene

categorie estetiche tradizionali e dell'idea di una padronanza della scrittura da parte dell'autore. Infatti il focus di Celati è sempre «fuori di noi, prima attraverso il terreno friabile e inesplorato della follia e dell'infanzia, poi in direzione dell'osservazione del mondo esterno».⁴

Prendendo in considerazione a grandi linee le tappe del percorso artistico di Celati, con particolare attenzione soprattutto alla “svolta” stilistica degli anni Ottanta, in questo capitolo si analizzerà la figura dello scrittore soprattutto in quanto promotore di una serie di progetti editoriali, più o meno riusciti: infatti tra il 1968 e il 1972 Celati progetta con Calvino, Carlo Ginzburg e Guido Neri la rivista *Ali Babà*; risalgono invece agli anni Novanta il progetto di *Narratori delle riserve* (pubblicato per Feltrinelli nel 1992) e la rivista *Il Semplice. Almanacco delle prose* (1995-1997), quest'ultima oggetto di un'attenzione privilegiata ai fini dell'ipotesi interpretativa sostenuta in questo elaborato.

In questa prospettiva *Il Semplice* può essere considerato come un approdo nella poetica di Celati, su cui convergono anche altri narratori diversi tra loro.

I progetti editoriali presi in esame in questo capitolo mostrano non solo il tentativo di creare una letteratura controcorrente, ma anche «da un lato la coerenza del lavoro narrativo e della riflessione critica di Celati, incentrati sull'idea del narrare semplice o naturale, dall'altro lo sviluppo che tale idea ha avuto nel corso di due decenni, in dialogo continuo con altri scrittori e pensatori».⁵

Il “primo” Celati

Gianni Celati si forma a Bologna, dove si laurea negli anni Sessanta in letteratura inglese con una tesi su James Joyce. In quegli anni entra in contatto con la neoavanguardia del Gruppo 63,⁶ scrive articoli per «Il Verri», «Periodo ipotetico»,

d'autore», da un'intervista a Celati per la Radio Svizzera Italiana, *Primo piano. Avventure in Africa* (1998), in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, in «Riga», 40, 2019, p. 40.

⁴ M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. XXVI.

⁵ M. Spunta, *Il narrare semplice, naturale di Gianni Celati e i suoi progetti editoriali*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 22, 2003, p. 54.

⁶ Come scrive in una nota M. Spunta, *Il narrare semplice, naturale di Gianni Celati e i suoi progetti editoriali*, cit., p. 59: «Il rapporto di Celati con la neoavanguardia è complesso. Pur partecipando

«Nuova corrente» ed altre importanti riviste accademiche. I suoi interessi spaziano dalle teorie letterarie e la linguistica all'antropologia e alla filosofia.

Fin da subito emerge la duplice vocazione dell'autore di narratore e saggista: il suo primo racconto *Studi per "Gli annegati della Baia Blu"* è un testo sperimentale che esce per la rivista «Marcatrè» nel 1965, accompagnato da un testo saggistico dal titolo *Salvazione e silenzio dei significati*.⁷

La scrittura di Celati è certamente influenzata anche dal suo intenso lavoro di traduttore. Risale al 1966 la sua prima traduzione italiana di *A tale of a Tub (La favola della botte)* di Jonathan Swift. Molti sono gli autori tradotti da Celati dagli anni Sessanta in poi, oltre a Swift: Céline, Melville, Stendhal, Hölderlin, Conrad, Barthes, Michaux, Twain, London per citarne alcuni. Anche le traduzioni sono spesso accompagnate da riflessioni saggistiche sugli autori tradotti, sulle difficoltà incontrate nell'operazione e sull'idea di traduzione stessa.

Attraverso Guido Davico Bonino entra in contatto con la casa editrice Einaudi e nel 1968 con Italo Calvino, conosciuto a Urbino durante un convegno di semiotica. Celati debutta con il libro *Comiche* nel 1971, uscito come decimo numero della collana «La ricerca letteraria» di Einaudi.

La pubblicazione del libro avviene in un periodo di scardinamento del romanzo naturalistico degli anni Sessanta a favore della neoavanguardia, grazie ad un ritorno della scrittura umoristica e la scoperta della teoria della ricezione.⁸ Inoltre, grazie anche all'interesse per il parlato negli studi linguistici e etnoantropologici, negli anni Sessanta la dimensione dell'oralità diventa sempre più centrale: questa viene percepita in aperto e critico contrasto con l'egemonia della tradizione letteraria italiana (essenzialmente scritta), soprattutto dagli scrittori della neoavanguardia, i quali perseguono una linea spiccatamente bassa e comica.⁹

Anche Celati risente in parte di questo influsso: il tema dell'oralità è particolarmente caro allo scrittore, così come dimostrato da *Comiche* e dai libri successivi, ovvero *Le avventure di Guizzard* (1973), *La banda dei sospiri* (1976) e

all'incontro del Gruppo 63 nel 1967 a Fano, e condividendone in parte la ricerca linguistica/stilistica sulla linea dell'espressionismo, negli scritti per "Alì Babà" Celati l'attacca direttamente (e questa è una delle critiche rivoltegli da Calvino) con l'intento di riportare la narrativa alla sua naturalezza».

⁷ M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. XVII.

⁸ E. Menetti, *Gianni Celati*, cit., p. 394.

⁹ M. Spunta, *Il narrare semplice, naturale di Gianni Celati e i suoi progetti editoriali*, cit., p. 55.

Lunario del paradiso (1978), i quali insistono sulla deformazione del linguaggio in chiave espressionistica e sul monologare paranoico; il ritmo è quello concitato e paradossale delle *performance teatrali*, del cinema comico dei fratelli Marx, di Buster Keaton e di Laurel & Hardy.¹⁰ Come dichiarato da Celati, *Comiche* nasce da un tentativo di imitazione del linguaggio dei “matti”.¹¹

Calvino scrive per *Comiche* una nota d’accompagnamento in cui paragona il libro all’opera dell’artista Paul Klee. In una lettera di risposta a Calvino, Celati afferma però di non riconoscersi nelle sue parole, perché il suo intento è quello di «correre dietro a preparare la bagarre» in cui «il mondo si mostra per quello che è, cioè isterico e paranoico». ¹² Come è già intuibile della presa di distanza di Celati dalle parole del mentore, i due scrittori hanno visioni artistiche differenti. Nella corrispondenza tra Calvino e Celati attorno alla pubblicazione di *Comiche* vi è anche un riferimento al progetto «Ali Babà», mai concretizzato, forse proprio a causa delle divergenze tra i due suoi principali promotori.

Progetto di una rivista mai realizzata: «Alì Babà»

Tra il 1968 e il 1972, Italo Calvino, Gianni Celati e il francesista Guido Neri progettano una rivista che avrebbe dovuto coinvolgere anche lo storico Carlo Ginzburg e il filosofo Enzo Melandri.¹³

¹⁰ E. Menetti, *Gianni Celati*, cit., p. 394.

¹¹ «*Comiche* nasce dal fatto che c’era una mia amica che lavorava in un ospedale psichiatrico di Imola, che mi mandava un giornale fatto da un signore matto, il quale si scriveva il suo giornale, a penna, tutte le settimane, e ci metteva il bollettino meteorologico, i fatti del giorno, dei bellissimi sonetti e delle memorie... In quel periodo l’unica cosa che mi confortava leggere era questo giornale di questo matto. Per cui mi ero fatto un quadernetto e mi ricopiavo il suo modo di scrivere. [...] Un giorno mi sono messo a scrivere, ho scritto un piccolo testo, sembrava scritto da lui. Dopo è arrivato Calvino, ma io ci ho messo anni a scrivere il libro», da *Lector in fabula. Conversazione alla Radio Svizzera*, in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, in «Riga», 40, 2019, p. 24; altrove Celati dichiara: «Da giovane mi interessavano discipline come la linguistica e l’antropologia, non avevo intenzione di fare lo scrittore. Poi un giorno un mio amico, psichiatra dell’ospedale di Pesaro, mi portò da leggere delle pagine scritte dai suoi “matti”, da lì mi venne l’idea di provare a scrivere come loro», in R. Carnero, *Celati, ovvero la scrittura come visione*, in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, in «Riga», 40, 2019, p. 47.

¹² M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull’abisso*, cit., p. XIX.

¹³ A Enzo Melandri è dedicato un commosso ricordo di Gianni Celati e Ivan Levrini pubblicato nel terzo numero de *Il Semplice*, intitolato *In Memoria di Enzo Melandri*.

Il nome *Alì Babà* è uno dei titoli provvisori e ipotetici che era stato pensato per la rivista e compare in una lettera dell'ottobre 1970 di Celati. In realtà non venne mai scelto un titolo definitivo, dal momento che questa non venne mai realizzata.

Per Calvino la rivista rappresentava una sorta di tappa intermedia fra l'esperienza del *Menabò* (pubblicata dal 1957 al 1967, la rivista venne interrotta per la morte di Vittorini, suo principale promotore insieme a Calvino) e «una stagione successiva, caratterizzata da un lato dalla collaborazione individuale con i grandi giornali italiani, dall'altro dalla partecipazione [...] a un movimento letterario assolutamente sui generis come il parigino Oulipo».¹⁴

La discussione intorno al progetto ha origine nell'autunno del 1968 a Bologna, a casa di Celati. Nello stesso anno Calvino propone di dedicare il primo numero al tema della lettura e all'inizio dell'anno successivo Celati redige una serie di protocolli su quanto discusso fino a quel punto tra i promotori.

Lo scambio di idee prosegue: nel 1970 la rivista sembra prendere forma, con un indice dei temi e la presentazione di Calvino. Poi il progetto si arena progressivamente, a causa delle divergenze di pensiero tra i promotori e complice anche la lontananza fisica tra di loro: nel 1971 Celati decide di partire per gli Stati Uniti, Calvino in quel periodo lavora al completamento delle *Città invisibili*; il progetto alla fine del 1972 può dirsi abbandonato definitivamente.¹⁵

L'abbandono del progetto da parte di Celati è anche dovuto a «un cambiamento di percezione» avvenuto in quegli anni grazie agli studi condotti negli Stati Uniti: ad un certo punto *Alì babà* non appariva più ai suoi occhi come la «caverna incantata dov'erano nascosti i patrimoni dell'intellettualismo europeo», ma come «un magazzino di scarti, di vecchi attrezzi, di avanzi dell'ovvietà quotidiana, di residuati intellettuali destinati a diventare banali oggetti di disaffezione».¹⁶

¹⁴ M. Barengi, *Congetture su un dissenso*, in I. Calvino, M. Barengi, M. Belpoliti (a cura di), «*Alì Babà*» *Progetto di una rivista 1968-1972* in «Riga», 14, 1998, p. 16.

¹⁵ Ibidem; nella *Premessa* alla terza edizione di *Finzioni occidentali*, Celati racconta: «Nel settembre 1972 sono partito per gli Stati Uniti, dove sono rimasto due anni. Appena arrivato ho scritto a Calvino una lettera per criticare alcuni punti del suo programma di lavoro intitolato “Lo sguardo dell'archeologo” [...] Quella è l'unica volta che Calvino ha avuto un gesto di stanchezza davanti alle mie perorazioni, e mi ha risposto che voleva sospendere il lavoro per la rivista e dedicarsi soltanto alle *Città invisibili* – libro cominciato due anni prima, in cui faceva rifluire molte idee nate con le nostre letture», in G. Celati, *Due anni di studio nella biblioteca del British Museum*, in Id., *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata, 2011, pp.49-50.

¹⁶ G. Celati, *Due anni di studio nella biblioteca del British Museum*, cit., p.49.

L'obiettivo che la rivista si proponeva era quello di far uscire la letteratura dal suo «ghetto di premi e di best-sellers, di cerimonie critiche e di pose letterarie»¹⁷ confrontandola con ciò che esula dalla letteratura stessa, dal momento che questa sembrava «priva d'immaginazione proprio perché non ha più nessun termine di confronto esterno».¹⁸ Celati in una intervista di John Benito ricorda:

A quei tempi studiavamo molto, di tutto. Io e Calvino ci scrivevamo ogni settimana sui libri letti, sulle idee che ci erano venute. [...] Progettavamo una rivista dedicata alla pratica dello scrivere, ma che incorporasse le nuove ricerche dell'antropologia, della linguistica, della storia e della psicoanalisi. Trovavamo insopportabile una letteratura orientata soltanto dal numero di copie vendute; e pensavamo che il lavoro di scrivere dovesse essere più avventuroso; che si trattasse di mettere in gioco la potenza dell'immaginazione, per aprire il pensiero a ciò che è rimosso dalle opinioni dominanti.¹⁹

L'idea proposta da «Ali Babà» era quella di una letteratura «come mitopoiesi, luogo dei narrabili, repertorio e combinatoria di archetipi, crocevia e termine di paragone degli usi del linguaggio e delle narrazioni non linguistiche»²⁰, ovvero nell'insieme «una concezione modernamente antropologica dell'immaginario letterario».²¹ Le spinte e gli intenti con cui perseguire questo scopo erano però diversi, soprattutto tra Calvino e Celati, principali promotori della rivista.

Dalle lettere e dai protocolli del gruppo risulta che una delle differenze principali tra Celati e Calvino riguardasse il ruolo culturale della rivista: Celati puntava essenzialmente a fare ricerca, indagando meglio le implicazioni teoriche e culturali della letteratura, senza curarsi troppo dei possibili destinatari della rivista. Il bisogno di indirizzarsi ad un pubblico era invece un aspetto importante in Calvino, forse anche per retaggio della sua formazione e dell'esperienza del *Menabò*, in era cui forte il legame tra società e letteratura.²²

¹⁷ Id., *Il progetto «Ali Babà», trent'anni dopo*, in M. Barenghi, M. Belpoliti (a cura di), *«Ali Babà» Progetto di una rivista 1968-1972* in «Riga», 14, 1998, p. 313.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ G. Celati, *Per la pubblicazione basca di Parlamenti buffi* in G. Celati, *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata, 2011, p. 89.

²⁰ M. Barenghi, *Congesture su un dissenso*, cit., p. 19.

²¹ Ibidem.

²² Ivi, p. 21.

In sostanza entrambi gli autori puntavano a fare della letteratura qualcosa che non appartenesse solo ad una cerchia di scrittori: tale obiettivo in Calvino («autore politico in senso tradizionale»)²³ si traduceva in una sorta di democrazia di pubblico di lettori; in Celati, invece, assumeva «la forma di un'attenzione continua ai fatti comuni della vita, alla ricerca di quel *sensu comune* che lo induce all'ascolto degli altri: matti, bambini, voci portate dall'aria, in *Comiche* e nelle *Avventure di Guizzardi*, poi dalla gente comune in *Narratori delle pianure*».²⁴

Diversi sono anche i canoni estetici dei due scrittori. Dal canto suo Calvino non condivideva con Celati la stessa passione per il popolaresco, nella sua più viva e concreta corporeità folklorica, e nemmeno per le più svariate forme di narrazione a esso collegate, come per esempio le barzellette, i motti o i proverbi. Inoltre Celati intendeva liberarsi del linguaggio razionalistico che ha espulso la fantasia come capacità conoscitiva: in ciò si dimostra distante dall'approccio geometrico, lineare, astratto di Calvino.²⁵

Calvino infatti appartiene a una generazione precedente a Celati e «pur constatando che il disordine è massimo [...] cerca nuovamente un principio ordinatore», Celati invece «è figlio di un clima culturale che ha preso atto del decentramento del soggetto e della sua natura linguistica».²⁶ In un certo senso, quindi, «Ali Babà» è testimone di un'epoca di passaggio verso il postmoderno. A tal proposito risultano significative le parole di Celati che ricorda il progetto trent'anni dopo:

Se le grandi costruzioni in ferro ottocentesche erano i segni d'una certezza scientifica senza debolezze – una certezza che si reggeva sull'ossessione dell'acciaio, del duro e del duraturo, dell'esperienza non deperibile, della cosa che rimane e non passa via – negli anni di lavoro assieme a Calvino mi sembra che abbiamo assistito al tramonto di queste ossessioni. Il modello teorico-scientifico, il modello dei modelli, adesso non ti aiutava più a vivere e forse neanche a pensare. La routine quotidiana, irrisoria e banale, la parzialità dei sintomi che ci legano ai luoghi, la casualità d'ogni espressione e d'ogni passione, la variabilità d'ogni soggetto umano, tutto ciò non riusciva più a diventare conoscenza, modello,

²³ M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. XXV.

²⁴ Ivi, p. XXVI.

²⁵ M. Barengi, *Congesture su un dissenso*, cit., p. 20.

²⁶ M. Belpoliti, *Calvino, Celati e «Ali Babà»*, in I. Calvino, M. Barengi, M. Belpoliti (a cura di), *«Ali Babà» Progetto di una rivista 1968-1972* in «Riga», 14, 1998, p. 37.

insegnamento storico, per mancanza di un quadro di omogeneità e completezza. Così noi abbiamo imparato ad accettare la deperibilità e l'instabilità profonda di qualsiasi forma del sapere.²⁷

Nonostante le divergenze, Calvino rimane per Celati un interlocutore importante almeno fino alla pubblicazione di *Lunario del paradiso* (1978).

Lunario è un libro legato all'esperienza bolognese del movimento studentesco del Settantasette. Celati infatti è stato docente di Letteratura Angloamericana nel corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo a Bologna e tra i suoi studenti figurano i nomi di Pier Vittorio Tondelli e Andrea Pazienza, esponenti del postmoderno emiliano. Nel 1977 Celati cura un seminario su Lewis Carroll e sulla figura di Alice da cui nasce il volume collettivo *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*.

Lunario è anche l'ultimo libro che esce per Einaudi e verrà in seguito interamente riscritto per essere incluso nella trilogia i *Parlamenti buffi* (1989), insieme a *Le avventure di Guizzard* (1972) e a *La banda dei sospiri* (1976). *Parlamenti buffi* raccoglie le opere di Celati degli anni '70 (ad esclusione di *Comiche*) e chiude simbolicamente una prima fase del percorso artistico dello scrittore.

Il "secondo" Celati

Dopo la pubblicazione di *Lunario del paradiso* (1978) seguono anni di "silenzio" in cui Celati sembra aver abbandonato la letteratura. Nel 1985, a distanza di sette anni da *Lunario*, Celati pubblica *Narratori delle pianure* per la casa editrice Feltrinelli.²⁸ Il cambio di stile rispetto alla produzione degli anni Settanta è evidente, segnalato anche da Calvino in un articolo per «L'Espresso»: «Dopo vari anni di silenzio, Celati ritorna ora con un libro che ha al centro la rappresentazione del mondo visibile e più ancora un'accettazione interiore del paesaggio quotidiano in ciò che meno sembrerebbe

²⁷ G. Celati, *Il progetto «Ali Babà», trent'anni dopo*, cit., p. 321.

²⁸ «All'inizio degli anni Ottanta Celati è entrato in contatto con Franco Occhetto, l'allora direttore editoriale della narrativa per Feltrinelli e, per tramite suo, con Inge e Carlo Feltrinelli, a cui si lega in amicizia», in N. Palmieri, *Cronologia*, in Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di M. Belpoliti, N. Palmieri, Milano, Meridiani Mondadori, 2016, p. CVII.

stimolare la nostra immaginazione».²⁹ Alla fine del suo articolo Calvino individua nel «rovesciamento dall'interno sull'esterno»³⁰ la cifra stilistica del nuovo libro di Celati e, più in generale, degli anni Ottanta.

Negli anni Ottanta la dimensione dell'oralità è registrata nella letteratura e fa ormai parte della norma. La ricerca linguistica di Celati si lascia alle spalle il marcato espressionismo, la bagarre clownesca, il monologare paranoico della produzione degli anni Settanta, per indirizzarsi verso una prosa più distesa, semplice e, al contempo, «sonora e musicale, ispirata ai narratori orali».³¹

L'avvento di questa "svolta" stilistica è certamente influenzato dai viaggi e dagli studi compiuti tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta: Celati va in Francia e in America; segue le lezioni degli allievi del sociologo Harvey Sacks e approfondisce gli studi di sociolinguistica sull'analisi della conversazione, sulla competenza narrativa e performativa.³²

Determinante è l'incontro con il fotografo Luigi Ghirri nel 1981, con il quale Celati stringe un forte legame di amicizia. Ghirri invita Celati a collaborare con lui e il suo gruppo di fotografi (tra i quali Basilico, Jodice, Cresci, Guidi, Chiaromonte) nel progetto di *Viaggio in Italia*: l'obiettivo è quello di «ripulire lo sguardo»³³ e descrivere il nuovo paesaggio italiano, scardinando dall'immaginario collettivo quell'immagine stereotipata e turistica dell'Italia rimasta congelata nel tempo, il "Bel paese" dei monumenti, delle chiese e delle piazze da cartolina. Il lavoro culmina nella pubblicazione nel 1984 del volume fotografico *Viaggio in Italia*, a cui Celati contribuisce con uno scritto dal titolo *Verso la foce. Reportage per un amico fotografo*.³⁴ Le fotografie di *Viaggio in Italia* non ricercano l'elemento sensazionale, sono «vedute di luoghi qualsiasi, ma dove è proprio l'elemento "qualsiasi" a tenerci lì con gli occhi»³⁵ perché qui «stanno nascoste le grandi forze della Stimmung, come

²⁹ I. Calvino, *Da Buster Keaton a Peter Handke*, in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, in «Riga», 40, 2019, p. 316.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ E. Menetti, *Gianni Celati*, cit., p. 199.

³² N. Palmieri, *Cronologia*, cit., pp. CIII-CIV.

³³ G. Celati, *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo*, in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, in «Riga», 40, 2019, p. 262.

³⁴ In seguito, lo scritto verrà ampliato e diverrà libro autonomo nel 1989 con il titolo di *Verso la foce*.

³⁵ G. Celati, *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo*, cit., p. 265.

diceva Walter Benjamin: le forze d'un desiderio che si manifesta come ricerca d'altro, esperienza del nostro limite e ricerca di incontri». ³⁶

Per Celati i primi anni Ottanta sono «un tempo pieno di voci da ascoltare e mondi da guardare»³⁷ in cui matura un nuovo modo di osservare la realtà che si traduce a sua volta in un nuovo modo di scrivere. Celati osserva, prende appunti e ascolta le “voci” che popolano la pianura:

Ci ho messo alcuni anni, ma ho attraversato a piedi tutta la valle del Po. Tante volte, a metà pomeriggio, mi chiudevo nelle osterie di campagna, stavo ad ascoltare cosa diceva la gente e prendevo appunti. Questa è stata una delle parti più interessanti del lavoro che facevo, perché da ogni chiacchierata che sentivo in questi luoghi sperduti c'era già un racconto *in nuce* da tirar fuori.³⁸

Dai taccuini di appunti raccolti “sul campo” girovagando per la pianura nasceranno sia le trenta novelle di *Narratori delle pianure*, sia i libri successivi, ossia *Quattro novelle sulle apparenze* (1987) e «i racconti di osservazione»³⁹ di *Verso la foce* (1989).

Negli anni Novanta la riflessione sull'osservazione dell'esterno incontra la passione di Celati per il cinema e il visuale: infatti Celati è stato anche regista e autore di tre film ambientati nei luoghi di *Verso la foce*: *Strada provinciale delle anime* (1991), *Il mondo di Luigi Ghirri* (1999, dedicato all'amico fotografo scomparso nel 1992) e *Case sparse. Visioni di case che crollano* (2003).

Lo sguardo di Celati però non si limita alla pianura padana, ma giunge fino in Africa: da un viaggio in Mali in compagnia dell'antropologo e amico Jean Talon nascono le *Avventure in Africa* (1998).

Negli anni Duemila escono altri racconti e prose brevi: *Cinema naturale* (2001), *Fata morgana* (pubblicato in forma completa nel 2005, ma le prime pagine erano apparse già nel secondo numero de *Il Semplice* nel 1996) e *Costumi degli italiani* (2008, composto da due volumi che hanno rispettivamente come sottotitolo *Un eroe moderno* e

³⁶ Ivi, p. 266.

³⁷ L. Ghirri, *Una carezza al mondo* in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, in «Riga», 40, p. 316.

³⁸ N. Palmieri, *Cronologia*, cit., p. CV.

³⁹ A. Sette, *Viaggio lungo il Po*, in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, in «Riga», 40, 2019, p. 35.

Il benessere arriva in casa Pucci, a cui si aggiunge un terzo volume uscito nel 2013 dal titolo *Selve d'amore*).⁴⁰

In questa sede ciò che si intende far notare è come le linee tracciate da Celati già negli anni Ottanta in direzione di una prosa “semplice” si siano incrociate con quelle di altri scrittori con cui l'autore ha stretto amicizia. Ciò è ben dimostrato dai progetti editoriali degli anni Novanta, ovvero da *Narratori delle riserve* (1992) e soprattutto da *Il Semplice* (1995-1997).

Narratori delle riserve (1992)

Narratori delle riserve è il titolo della raccolta di racconti pubblicata per Feltrinelli nel 1992, nata dalla rubrica omonima de *Il Manifesto* in cui tra il 1988 e il 1990 Celati pubblicava testi scritti di autori più o meno noti, autori occasionali e testi raccolti o tradotti da altri. La raccolta è significativa non solo perché rappresenta uno snodo importante nello sviluppo della poetica del narrare semplice, ma anche perché Celati apprezza in questi scrittori dei tratti che sono in sintonia con la sua scrittura, come una sorta di mentore o “padre” per loro, pur riconoscendo le specificità di ognuno e le differenze esistenti tra loro.⁴¹

Nelle *Note d'avvio* Celati scrive di aver creato una sorta di «album di casi particolari»⁴² in cui «ogni autore va per la sua strada»:⁴³ qui si trovano testi scritti per il piacere di narrare, ovvero «forme di scrittura non forzate da obblighi esterni: non lo scrivere perché c'è l'obbligo di pubblicare un libro, ma quei momenti in cui si riesce a scrivere per sé».⁴⁴ A tal proposito è significativa la frase posta in apertura del volume, tratta da una intervista del 1977 a Anna Maria Ortese: «Scrivere è cercare la calma, e

⁴⁰M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. LXVII.

⁴¹ Rebecca J. West a proposito di quanto Celati scrive nelle *Note d'avvio* di *Narratori delle riserve* afferma: «We have heard these same views expressed elsewhere in reference to his own writing, so that it seems fair to conclude that, like a father, he appreciates traits in these writers that are similar to his own, while nonetheless recognizing how different they all are not only from him but from each other», in R. West, *Gianni Celati: the craft of everyday storytelling*, University of Toronto press, Toronto, 2000, p. 175.

⁴² G. Celati (a cura di), *Narratori delle riserve*, Feltrinelli, Milano, 1992, p. 9; a tal proposito R. West aggiunge che «The concept of an “album” is reminiscent of Ghirri's characterization of the structure of his volumes of photographs», in R. West, *Gianni Celati: the craft of everyday storytelling*, cit., p. 174.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem.

qualche volta trovarla. È tornare a casa. Lo stesso che leggere. Chi scrive e legge realmente, cioè solo per sé, rientra a casa; sta bene».⁴⁵ Questa frase rimanda ad un significato terapeutico del narrare che, come si vedrà, è insito nel titolo e nella poetica della rivista *Il Semplice*.

Secondo la studiosa Rebecca West il termine “riserva” presente anche nel titolo rinvia all’idea di uno spazio protetto, familiare e rassicurante⁴⁶ e quindi all’idea di scrittura naturale, “protetta” e libera dalle imposizioni del mercato editoriale e dalla critica letteraria, verso cui Celati si mostra estremamente critico.

Per Celati le “riserve” sono il contrario delle opinioni:⁴⁷ esse indicano «qualcosa che trae il suo valore dal fatto di opporsi alla logica dell’utilizzazione immediata che sottende l’attualità»,⁴⁸ perché nell’attualità conta solo ciò che può essere compreso immediatamente e che quindi non ha bisogno di essere conservato. In altre parole, le narrazioni creano delle «riserve di senso e di esperienza che la condizione moderna rende sempre più improbabili».⁴⁹

Secondo Celati i testi presenti nel volume sono delle «riserve di cose da leggere attraverso la scrittura, ma sempre col sentimento d’un mondo già dato e osservato, cioè non svelato o visto per la prima volta»⁵⁰ dove «la scrittura può bastare a se stessa, nel senso che non ha bisogno di ricorrere a stimolazioni esterne, ai problemi sociali o d’attualità, a qualche tipo di saputezza o a rivelazioni eccitanti. [...] Gli basta il suo ritmo e le tonalità delle parole, uniche cose essenziali».⁵¹

È possibile infatti intravedere una continuità di intenti e propositi tra *Narratori delle riserve* e la rivista *Il Semplice*: il gusto per la narrazione libera, semplice e antiletteraria, il porre lo sguardo su uno spazio quotidiano, “già visto” e non sull’elemento sensazionale, l’attenzione al ritmo e alla musicalità della prosa sono tutti aspetti che fanno parte della produzione del “secondo” Celati, ma sono anche gli elementi di una poetica che assumerà una forma più compiuta proprio ne *Il Semplice*.

⁴⁵ Ivi, p. 11.

⁴⁶ «a protected space, like an animal preserve or reserve», in R. West, *Gianni Celati: the craft of everyday storytelling*, cit., p. 174.

⁴⁷ «Nelle opinioni [...] ogni contenuto di senso è infatti ridotto a ciò che un soggetto pensa ora, a partire dalla sua posizione presente, dalle sue intenzioni e finalità immediate», in C. Benedetti, *Celati e le poetiche della grazia*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 1, 1993, p. 29.

⁴⁸ C. Benedetti, *Celati e le poetiche della grazia*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 1, 1993, p. 29.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ G. Celati (a cura di), *Narratori delle riserve*, cit., p. 10.

⁵¹ Ivi, p. 9.

Inoltre, all'interno di *Narratori delle riserve* compaiono, tra gli altri, anche i racconti di Ermanno Cavazzoni, Daniele Benati e Marianne Schneider, figure che avranno poi il ruolo di redattori e curatori de *Il Semplice*.

Il Semplice (1995-1997)

Il Semplice è una rivista nata su iniziativa di Ermanno Cavazzoni, Gianni Celati e Stefano Benni⁵² e «aveva proprio l'idea, piccolo paradosso, di non avere idee».⁵³ Edito da Feltrinelli, *Il Semplice* prende corpo dal progetto *Viva Voce*, ideato nel 1992 dalla Fondazione San Carlo di Modena e l'Emilia-Romagna Teatro e costituito da una serie di incontri periodici di pubbliche letture e riflessioni sul tema della vocalità, della scrittura in prosa, della lettura e del reciproco ascolto.

La rivista ha avuto come redattori Gianni Celati, Ermanno Cavazzoni, Daniele Benati, Jean Talon, Marianne Schneider, Michelina Borsari e Ugo Cornia (quest'ultimo a partire dal quarto numero). Sono usciti in tutto 6 numeri, pubblicati tra il settembre 1995 e il maggio 1997.

All'interno di ciascun numero si possono trovare molte prose e narrazioni brevi⁵⁴ diverse tra loro per temi e forma, a rispecchiamento della varietà degli autori che le hanno scritte. Infatti sono molti coloro che hanno contribuito alla rivista: non vi compaiono solo scrittori più o meno noti (come per esempio Ginevra Bompiani, Rocco Brindisi, Luigi Malerba, Anna Maria Ortese, Antonio Tabucchi), ma anche personaggi del mondo dello spettacolo e del cinema come l'attore Roberto Benigni (*Monologo su Dio*, trascritto da Alfredo Gianolio, *Il Semplice* n. 4) o il regista Federico Fellini (*Come*

⁵² Stefano Benni pubblica ne *Il Semplice* gli scritti *Dell'innamoramento dei diavoli* (*Il Semplice* n. 1), *Consigli al giovane guerriero* (*Il Semplice* n. 2), *Notte nel pollaio* (*Il Semplice* n. 4). Benni nasce a Bologna nel 1947. Scrittore e giornalista, Benni cerca di comprendere la società contemporanea osservandola con sguardo irriverente e satirico. Tra le opere si ricordano i racconti di *Bar sport* (1976), *Il bar sotto il mare* (1987), *L'ultima lacrima* (1994), *Bar sport duemila* (1997), *La grammatica di Dio* (2007), *Le Beatrici* (2011); le due raccolte di versi *Prima o poi l'amore arriva* (1981), *Ballate* (1991); i romanzi: *Terra!* (1983), *Comici spaventati guerrieri* (1986), *Baol. Una tranquilla notte di regime* (1990), *La compagnia dei Celestini* (1992), *Elianto* (1996), *Achille pie' veloce* (2003), *Margherita Dolcevita* (2005). Cfr: <https://www.treccani.it/enciclopedia/stefano-benni/>.

⁵³ *Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni*, in «Parol», 14, 1998, <http://www.parol.it/articles/cavazzoni.htm>.

⁵⁴ Secondo Cavazzoni infatti «le riviste letterarie hanno il grande merito di stampare gli scritti brevi, che non avrebbero altro luogo ove apparire» e pertanto costituiscono «il luogo naturale» delle prose brevi, in <http://www.parol.it/articles/cavazzoni.htm>.

ho incontrato Walt Disney, da una intervista di Vincenzo Mollica, *Il Semplice* n. 2). A questi, si uniscono anche le voci di narratori e pensatori stranieri (come per esempio Hawthorne, Novalis, Blake), selezionati e tradotti da Celati, Benati, Schneider o Cavazzoni.

Come dichiarato da Ermanno Cavazzoni, il titolo rimanda in primo luogo alla tipologia di prosa che accomuna gli scritti de *Il Semplice*, ovvero una prosa lontana dal “letterariese” di quei testi che hanno spesso il «vizio di farsi riconoscere in quanto appartenenti ad una cerchia letteraria». ⁵⁵ Cavazzoni afferma infatti che «lo stile deve appartenere alla natura del parlare» ⁵⁶; è certamente possibile condurre una analisi delle forme stilistiche adottate, ma solo a posteriori, perché «nel momento della produzione se è presente l'analisi è un bel guaio; non è più un parlare felice». ⁵⁷

In secondo luogo, come si legge nelle prime righe del *Catalogo delle prose secondo le specie*, il titolo è anche un riferimento alle erbe medicinali (in latino “*medicamentum simplex*”) che venivano coltivate dai frati e usate per scopi curativi. Allo stesso modo, infatti, «anche il leggere e lo scrivere scritti di fantasia contiene un’eminente virtù medicinale, che può aiutare casi gravissimi o accompagnare una lunga convalescenza, lunga a volte come tutta una vita». ⁵⁸

Anche i motti posti nel frontespizio di ciascun numero della rivista sottolineano l’analogia delle narrazioni con le erbe medicinali e il loro potere terapeutico: «il carciofo [...] soccorre il cervello quando sia spento e spuntato in seguito ai dolori biliosi dell’immaginare», ⁵⁹ «il melograno [...] ripristina l’umido e la malinconia necessaria a pascolare gli spiriti», ⁶⁰ «l’uva [...] rimedio sovrano contro la costipazione, fa ridere», ⁶¹ ecc.

La rivista vuole presentarsi al lettore come un *Almanacco delle prose*. Infatti uno dei testi contenuti all’interno della rivista dal titolo *Discorso di uno che si è insinuato di nascosto sul palco delle autorità* (testo anonimo, forse da attribuire a Celati) ⁶² si legge:

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ *Catalogo delle prose secondo la specie*, in «*Il Semplice*», 1, 1995, p. 7.

⁵⁹ Da «*Il Semplice*», 1, 1995.

⁶⁰ Da «*Il Semplice*», 2, 1996.

⁶¹ Da «*Il Semplice*», 3, 1996.

⁶² *Discorso di uno che si è insinuato di nascosto sul palco delle autorità*, in «*Il Semplice*», 2, 1996, pp. 186 – 191.

Almanacco è una parola che deriva dall'arabo, dove indicava una raccolta di effemeridi astrali, e poi è venuta a significare un calendario con le fasi della luna, che in lingua italiana si chiamava lunario. Ecco allora che mi sento di parlarvi di questo almanacco come d'un lunario, ma più precisamente come certi lunari che tanto tempo fa ho trovato, dove a ogni ciclo mensile della luna c'era un racconto da leggere, accompagnato dal disegno d'un personaggio nel racconto. Questo mi piace molto: l'idea di racconti che servono per accompagnare le stagioni dell'anno, e che si adeguano alle stagioni con un tono diverso secondo le lune e il clima e la ventosità d'ogni mese.⁶³

Proprio come un lunario o un erbario, la rivista è illustrata con dei "ritratti immaginari" in bianco e nero ispirati ai personaggi di alcuni classici della narrativa amati dagli scrittori che animano *Il Semplice*: per esempio, nel primo numero vi è una serie di disegni di Don Chisciotte, nel terzo numero di Robinson Crusoe, nel quinto del paladino Astolfo.

L'oralità è la dimensione della narrazione valorizzata da *Il Semplice*, in linea con le ricerche linguistiche assimilate negli anni Ottanta⁶⁴ e con gli incontri di Viva Voce che, come si è detto, prevedevano letture ad alta voce, permettendo così un rapporto nuovo tra autori e pubblico, fondato sull'ascolto e la condivisione dei racconti.

Altra componente fondamentale della narrazione è l'elemento comico: *Il Semplice* è pervaso di ironia e questa è evidente fin da subito con il *Catalogo delle prose secondo la specie* che apre ciascun numero. Come se si trattasse di un erbario, infatti, il *Catalogo* è costituito da un numeroso elenco di "specie" o classificazioni sotto cui vengono rubricati i vari testi, dalle denominazioni piuttosto bizzarre. Per esempio, per citare alcune tra le categorie più curiose: *Visioni, allucinazioni, teorie cosmiche; Racconti così seri che non si può andare avanti; Racconti dove una biscia d'acqua parla; Consigli inutili; Istigazioni a delinquere; Lamentazioni e brontolamenti*,⁶⁵ *Personaggi storici*

⁶³ Ivi, p. 187.

⁶⁴ Come scrive Marina Spunta, l'interesse per l'oralità «a partire dalla ricerca linguistica degli anni Ottanta esplose nelle narrazioni sempre più "parlate" degli anni Novanta. Si pensi ai tanti "narratori" che iniziano a pubblicare nei primi anni Novanta, come ad esempio Rossana Campo (presente con un brano nella raccolta di Celati), e che impostano la loro opera sullo stile basso e sul parlato giovanile», in M. Spunta, *Il narrare semplice, naturale di Gianni Celati e i suoi progetti editoriali*, cit., p. 64.

⁶⁵ *Catalogo delle prose secondo la specie* in «Il Semplice», 1, 1995, pp. 7-9.

*non passati alla storia; Grandi sudate; Discorsi di persone che considerano l'esame per la patente o per il patentino di pesca metafora della vita*⁶⁶ ecc.

Il *Catalogo* è provvisorio: non tutte le categorie elencate sono effettivamente utilizzate all'interno de *Il Semplice*. La maggior parte delle rubriche è diversa da numero a numero, ma alcune sono presenti anche in più numeri, come per esempio i *Discorsi di metodo* (sezione presente nel primo, secondo, terzo e sesto numero della rivista), le *Trascrizioni di narratori orali* (presente nei primi tre numeri) o *Inferni, purgatori, paradisi immaginati e viaggi nell'aldilà* (presente nel primo e nel terzo numero); altre, invece, pur essendo presenti nel *Catalogo*, rimangono vuote, a indicare «racconti che debbono ancora essere scritti ma che ci piacerebbe trovare scritti».⁶⁷ Nel primo numero, per esempio, in elenco vi sono 53 “specie”, poste in modo da formare graficamente un imbuto, ma all'interno del volume le rubriche effettivamente utilizzate sono solo 9.

L'idea di una letteratura fuori dai circuiti dell'accademia, dell'istituzione, della critica letteraria e del mercato editoriale, già in parte presente nella nozione di “riserva” vista in precedenza, è già intuibile dalla lettura di alcune delle “specie” che compongono il *Catalogo*, come ad esempio: *Contra Academicos* o *I disastri della critica*;⁶⁸ sono presenti anche titoli barocchi, come per esempio *Editoriali che irritano tutti, in cui appaia la parola “sfida” o “scommessa”, per esempio: “Questa rivista vuole essere una scommessa...”*⁶⁹ o ancora:

51. Narrazioni dove un critico ogni giorno va a fare la critica su diversi giornali; ma la sua critica puzza talmente che molti protestano: che schifo – gli dicono – perché non vai a fare la critica a casa tua? Però certi direttori malati di rupofilia amano questo olezzo di critica, quindi cercano la più puzzolente e volatile, perché – dicono – il giornale si distingua dagli altri, che puzzano, sì, ma il nostro è un primato.⁷⁰

⁶⁶ *Catalogo delle prose secondo la specie* in «Il Semplice», 2, 1996, pp. 9-11.

⁶⁷ *Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni*, in «Parol», 14, 1998, <http://www.parol.it/articles/cavazzoni.htm>.

⁶⁸ *Catalogo delle prose secondo la specie*, in «Il Semplice», 1, 1995, pp. 7-9.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Catalogo delle prose secondo la specie*, in «Il Semplice», 4, 1996, p. 9.

Vi è una evidente contrasto ironico tra i propositi di “semplicità” della rivista e questi titoli così lunghi e complicati. Il *Catalogo* infatti ha anche l’intento di creare una parodia sia all’insensata tendenza contemporanea alla categorizzazione, operazione che risulta non solo vacua ma anche inutilmente lunga, pesante e prolissa, sia ai manierismi letterari, così tanto lodati dall’accademia e dalla critica.

Nonostante non vi sia un vero e proprio manifesto di gruppo, all’interno de *Il Semplice*, sono presenti alcune “specie” in cui sono concentrati alcuni scritti dal valore quasi programmatico circa gli intenti della rivista, come per esempio i già citati *Discorsi di metodo* o la sezione *L’arte della novella*; anche molti dei brani di pensatori o narratori stranieri, riportati nella rivista in traduzione, rivestono un ruolo importante in tal senso.

L’ultimo numero de *Il Semplice* esce nel 1997. L’esperienza del gruppo però non si conclude qui: dal 2008 al 2010 escono cinque numeri della rivista *L’Accalappiacani*, pubblicata per Derive Approdi. Questa si presenta come un “settemestrale di letteratura comparata al nulla” e può essere considerata una sorta di erede de *Il Semplice*. Pur essendoci delle importanti differenze strutturali tra le due riviste, la continuità di intenti è segnalata nel primo numero della rivista, nello scritto *Tagliando i capelli*, dove si menziona proprio *Il Semplice* e l’idea di base che ha animato la rivista:

Diceva che qualche anno fa, mi ha detto lui, usciva per le edizioni Feltrinelli una rivista, *Il Semplice*, diretta da Gianni Celati e da Ermanno Cavazzoni. Una rivista concepita come un orto dei semplici, da qui il nome, che coltiva erbe preziose, rare e con una poetica letteraria molto legata alla narrazione orale, ai racconti stravaganti, coltivando un’idea di letteratura che ha creato una scuola vera e propria, un modo di raccontare che accomuna una serie di scrittori talvolta anche diversi tra loro, ma con un identico stampo comune.⁷¹

⁷¹ «*L’Accalappiacani*», 1, 2008, p. 3.

Celati & Co.

Le prose e le narrazioni presenti all'interno de *Il Semplice* sono molte e diverse tra loro per temi e forme. Di fronte a questa moltitudine di voci risulta difficile tracciare una linea che le colleghi tutte.

Tuttavia, a giudizio di Peter Kuon, sebbene i partecipanti de *Il Semplice* non costituiscano «un gruppo letterario dalle regole definite»,⁷² è possibile osservare come al fondo della rivista vi sia una comunanza di idee sulla letteratura, un insieme di «convinzioni poetologiche che possiamo dedurre dal titolo, dalla presentazione, dalla composizione dei sei fascicoli, dalla scelta dei testi e dalle affinità che hanno fra di loro».⁷³ Ecco perché *Il Semplice* «riassume perfettamente gli articoli più importanti del “credo” poetologico di Celati & Co.»⁷⁴

I dettagli di questa poetica “semplice” verranno presi in esame più attentamente nel prossimo capitolo. Intanto, in questa sede ci si propone di inquadrare meglio alcune delle personalità che hanno dato forma alla rivista, oltre a Celati:⁷⁵ Daniele Benati, Ermanno Cavazzoni, Marianne Schneider, Ugo Cornia e Jean Talon.

Come si è detto, Benati, Cavazzoni e Schneider compaiono anche tra i *Narratori delle riserve*. A giudizio di Rebecca West, Cavazzoni e Benati potrebbero essere chiamati “figli” di Celati, in quanto non solo hanno in comune con l'autore la medesima origine emiliana/romagnola, ma anche perché il loro stile di scrittura è molto “celatiano”.⁷⁶

Daniele Benati racconta di aver conosciuto Celati attraverso *Le avventure di Guizzardi* che ricorda di aver letto al suo primo anno di università e di esserne rimasto colpito «sia per il modo in cui era scritto che per le stramberie raccontate dal protagonista narratore».⁷⁷

⁷² P. Kuon, *La poetica del “semplice”: Celati & Co.*, in P. Kuon, M. Bandella (a cura di), *Voci delle pianure. Atti del Convegno di Salisburgo 23-25 marzo 2000*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2002, p. 160.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ivi, p. 159.

⁷⁵ Celati ne «Il Semplice» ha pubblicato *Non c'è più paradiso* (*Il Semplice*, n. 1), *Modena 18 luglio 1994* (*Il Semplice*, n. 1); *Fata morgana* (*Il Semplice*, n. 2); *In memoria di Enzo Melandri* (*Il Semplice*, n. 3 – scritto con Ivan Levrini).

⁷⁶ R. West, *Gianni Celati. The craft of everyday storytelling*, cit., p. 175.

⁷⁷ D. Benati, *Io avevo la sensazione che noi avessimo ancora quell'età*, in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, in «Riga», 40, 2019, p. 15.

Laureatosi in Lingue e letterature straniere con una tesi su Ezra Pound, nel 1984 Benati ottiene una borsa di studio dal Ministero degli affari esteri e si reca al Trinity College di Dublino per studiare l'opera di Flann O'Brien, scrittore irlandese di cui traduce *The Poor Mouth (La miseria in bocca, 1987)*. Celati scrive una prefazione per il libro. Oltre che di Flann O'Brien, Benati è stato traduttore e curatore di alcune opere di James Joyce, Brian Field e Tony Cafferky. Con Celati ha tradotto alcuni racconti di scrittori americani tra Ottocento e Novecento, pubblicati nel volume *Storie di solitari americani* (2006). Oltre alla passione per gli autori irlandesi e per la traduzione, Celati e Benati condividono anche la passione per il jazz, per le canzoni di Bob Dylan e per una certa modalità di narrare.⁷⁸ Come scrive nella sua presentazione in *Narratori delle riserve*, Celati apprezza soprattutto la qualità naturale e orale della scrittura di Benati, aspetto che è anche proprio della scrittura celatiana. Benati così è descritto dallo stesso Celati: «è di Reggio Emilia, e racconta storie con la calata narrativa delle sue parti. Quando parla e anche quando scrive, spesso mi fa venire in mente un mondo di suoni che sia autosufficiente, già pronto per raccontare storie».⁷⁹

Benati è presente nel volume di *Narratori delle riserve* con un brano intitolato *Sanremo*, che Celati così commenta: la lettura di questa storia è «una esperienza poco letteraria e un po' teatrale. È come ascoltare uno che parla da solo per tutta la sera, in località Masone, sulla via Emilia».⁸⁰ In questo racconto infatti, un narratore senza nome racconta in prima persona, quasi come se si rivolgesse ad un pubblico, il suo rapporto con l'amico Pignagnoli. Learco Pignagnoli⁸¹ è in realtà anche l'eteronimo con cui Benati pubblica una serie di brevi racconti comico-filosofici (talvolta costituiti solo da piccoli aforismi) in parte raccolti nelle *Opere complete di Learco Pignagnoli*, alcuni di questi pubblicati ne *Il Semplice: Racconti brevissimi* (Il Semplice, n.1), *Fortunato o*

⁷⁸ N Palmieri, *Come una cosa che si canta. Dieci lettere di Gianni Celati a Daniele Benati*, Griseldaonline, 16, 2017, p. 3.

⁷⁹ G. Celati, *Narratori delle riserve*, cit, p. 30.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ «Learco Pignagnoli inizialmente era il personaggio, amico del narratore, di un racconto che avevo scritto nell'89 e che poi Gianni ha pubblicato nell'antologia *Narratori delle riserve*. [...] Due o tre anni dopo però mi è venuto in mente che avrei potuto usare quel personaggio come autore di cose che scrivevo ma che per tanti motivi non volevo far figurare a mio nome. Io allora non pensavo a una pubblicazione; erano semplicemente testi che usavamo in letture pubbliche fra amici scrittori: io, Ermanno Cavazzoni, Ivan Levrini, Paolo Nori, Ugo Cornia e Marco Raffaini. E siccome queste letture piacevano, poi mi sono lasciato convincere a pubblicare i testi», in N Palmieri, *Come una cosa che si canta. Dieci lettere di Gianni Celati a Daniele Benati*, cit., p. 4.

sfortunato? (Il Semplice, n.2), *Brontolamenti corti* (Il Semplice, n.4), *Racconti così brevi che più brevi non si può* (Il Semplice, n.5).

Benati pubblica ne *Il Semplice* anche varie traduzioni e cinque dei nove racconti che compongono la raccolta di *Silenzio in Emilia* (1997): *Silenzio in Emilia* (Il Semplice, n.1), *Il giocatore di bocce* (Il Semplice, n.2), *Un meccanico in Germania* (Il Semplice, n.3), *Uno spettacolo teatrale* (Il Semplice, n.4), *Viandanti* (Il Semplice, n. 6).

Silenzio in Emilia è il libro di esordio di Benati. È composto da undici racconti in cui si raccontano storie di morti che non capiscono di essere morti e tornano nei luoghi dove hanno vissuto da vivi, o meglio, «in un mondo che è lo specchio esatto di quello reale dove essi agivano da vivi, ma dove ha luogo la più singolare reinterpretazione di ogni criterio di giudizio»⁸²: realtà e illusione, vita e morte risultano quasi impossibili da separare. Nel 2004 per Feltrinelli esce il secondo libro di Benati, intitolato *Cani dell'inferno*. Benati si era trasferito da qualche tempo negli Stati Uniti per insegnare in alcune università americane come lettore di italiano. L'idea per *Cani dell'inferno* nasce durante uno dei soggiorni dell'amico Celati a Boston:

In quel periodo Gianni Celati è venuto spesso a trovarmi. [...] Lui è un gran camminatore per cui voleva sempre che andassi con lui a fare delle passeggiate lungo il fiume e, attraversato il ponte, siamo finiti in uno slargo che si chiama Kenmore; sul quale si affacciava un grande McDonald's che stava per aprire. Era una mattina di febbraio molto fredda e c'erano diversi barboni davanti al McDonald's che aspettavano l'apertura per entrare a scaldarsi con un caffè; così siamo entrati anche noi, un po' incuriositi da questa strana clientela e ci siamo messi a guardarli, cercando di ascoltare i loro discorsi; sembrava ci fosse una gerarchia fra di loro. Ad un certo punto Gianni mi ha detto: "Perché non provi a scrivere qualcosa del genere, immaginando un McDonald's pieno di barboni?", ed è quello che è successo, perché poi, pian piano, sono partito da una storia che è diventata un capitolo del libro e dopo ho scritto tutto quello che serviva intorno.⁸³

⁸² S. Rotino, M. Barbolini, *Di altri narratori emiliano-romagnoli. Dagli "Under 25" ai giorni nostri*, in P. Pieri, C. Cretella (a cura di), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia Romagna 1968-2007. Vol. II: Narrativa*, Clueb, Bologna, 2007, p. 172.

⁸³ N. Palmieri, *Come una cosa che si canta. Dieci lettere di Gianni Celati a Daniele Benati*, cit., pp. 9-10.

Anche qui, come in *Silenzio in Emilia*, si è proiettati in una dimensione altra, in un luogo che assume i connotati di un Purgatorio o i gironi di un Inferno dantesco: ambientato in un palazzone di Mystic Avenue, ciascun capitolo di *Cani dell'inferno* è narrato in prima persona da un personaggio diverso il cui nome inizia per P (Piciorla, Ponci, Pavera ecc.), ma in queste storie i contorni delle cose, le persone e i luoghi sembrano sfumare e confondersi tra loro in un vorticoso dedalo inestricabile.⁸⁴

Come Benati, anche **Ermanno Cavazzoni** è reggiano ed è proprio a Reggio Emilia che Celati afferma di averlo incontrato per la prima volta:

La prima volta che ho visto Ermanno era nella palazzina ariostesca di Reggio Emilia (detta Mauriziano), stava parlando di certe ricerche da lui svolte negli archivi del manicomio. Aveva raccolto cartelle cliniche in cui si trovavano scritti e discorsi di ricoverati, e parlava dei personaggi che popolavano le loro stupefacenti storie come di “popolazioni invisibili”. In quello che scrive c’è un affidamento alle parole che è sommesso, costante, ritmico e senz’ansia.⁸⁵

È proprio dall’interesse di Cavazzoni per le scritture manicomiali che nasce *Il poema dei lunatici*,⁸⁶ pubblicato nel 1987. Da questo libro il regista Federico Fellini ha tratto ispirazione per il suo ultimo film *La voce della luna*, uscito nel 1990.

Nel 1991 esce il suo secondo libro, *Le tentazioni di Girolamo* in cui si descrive la notte inquieta del protagonista in procinto di sostenere il suo esame di maturità: una notte folle, in cui visita una strana biblioteca sotterranea popolata da uomini strambi e assonnati e governata dal bibliotecario Accetto che distribuisce i libri a casaccio, da dove emergono storie altrettanto assurde e bizzarre.

I racconti di Cavazzoni presenti in *Narratori delle riserve* sono *Primo Apparuti*, *Le vittime della rivoluzione*, *Il microcefalo Battista*, *Luigi Pierini calcolatore* e sono tratti da *Vite brevi di idioti*, pubblicato nel 1994. In libro è composto da 31 brevi pezzi

⁸⁴ S. Rotino, M. Barbolini, *Di altri narratori emiliano-romagnoli. Dagli “Under 25” ai giorni nostri*, cit., p. 172.

⁸⁵ G. Celati, *Narratori delle riserve*, cit., p. 88.

⁸⁶ «Il poema dei lunatici nasce da una ricerca. [...] L’Istituto Beni culturali della Regione mi aveva commissionato un lavoro sugli archivi dei vecchi manicomi. [...] Ho letto molte cartelle cliniche, una lettura estremamente istruttiva e da cui ho cavato tanti spunti che mi sono poi serviti per questo mio primo libro di narrativa», in G. Graziani, *Un po’ sballati, un po’ idioti, un po’ dementi*, «il Tascabile», 2022, in <https://www.quodlibet.it/recensione/5436>.

narrativi che prendono spunto dai racconti reali delle “popolazioni invisibili” del manicomio di Reggio Emilia, presenti nei documenti e nelle cartelle cliniche degli archivi della struttura. Ciascun racconto presenta un “idioti” che «si pone come modello non esemplare di esistenza in cui al posto della santità sta la follia».⁸⁷

La ricerca di Cavazzoni di certo non poteva non interessare anche Celati: nonostante in seguito abbia abbandonato la ricerca linguistica più “delirante” degli anni Settanta, si è già visto a proposito del “primo” Celati come anch’egli fosse interessato a questo tipo di scrittura. Sicuramente dunque «the oral quality of Cavazzoni’s writing would naturally appeal to Celati, as would its unanxious, rhythmic, and quite naturally comic essence».⁸⁸

Il punto di partenza privilegiato dalla narrativa di Cavazzoni sono “i margini”, ossia tutto ciò che solitamente rimane fuori dal narrabile: l’atteggiamento dell’autore è quello «di chi osserva e “trascrive” i casi minori e minimi della realtà, dai quali casualmente il racconto precipita in un baratro comicamente metafisico – talvolta esso è la follia oppure l’idiozia o addirittura l’inutilità dello scrivere».⁸⁹

Tra gli altri libri pubblicati si ricordano anche la discesa nel “bassomondo” in *Cirenaica* (1999) e «un contromanuale indirizzato a chi voglia studiare per diventare scrittore inutile»⁹⁰ intitolato *Gli scrittori inutili* (2002).

Oltre ad aver partecipato all’esperienza de *Il Semplice*, Cavazzoni ha anche diretto con Walter Pedullà il bimestrale *Il Caffè Illustrato*.

Ne *Il Semplice* Cavazzoni pubblica *Rivelazioni sui purgatori*⁹¹ (*Il Semplice*, n.1), *Appunti sulla questione del giudizio* (*Il Semplice*, n.1), *Storia molto in breve riassunta dei monaci dei deserti in Siria* (*Il Semplice*, n.2), la trasposizione di *La zucca di Teofilo*

⁸⁷ S. Sgavichia, *Paradossi post-moderni nella narrativa di Ermanno Cavazzoni*, in P. Pieri, C. Cretella (a cura di), *Atlante dei movimenti culturali dell’Emilia Romagna 1968-2007. Vol. II: Narrativa*, Clueb, Bologna, 2007, p. 98; l’accostamento della santità con la follia è presente nelle prime righe di presentazione di *Vite brevi di idioti* in cui si legge: «Questo che segue è il calendario di un mese; ogni giorno porta la vita di una specie di santo, che patisce e gode come i santi tradizionali. Poi il nostro mese finisce, perché a questo mondo tutto deve finire, anche le nostre brevi vite di idioti» in E. Cavazzoni, *Vite brevi di idioti*, Feltrinelli, Milano, 1997.

⁸⁸ R. West, *Gianni Celati. The craft of everyday storytelling*, cit., p. 176.

⁸⁹ Ivi, p. 93.

⁹⁰ S. Sgavichia, *Paradossi post-moderni nella narrativa di Ermanno Cavazzoni*, cit., p. 103.

⁹¹ Il testo verrà successivamente modificato e inserito in chiusura del volume *Gli scrittori inutili* pubblicato nel 2002.

Folengo (Il Semplice, n. 3), *Le ultime ore di Girolamo Berti* (Il Semplice, n. 4), *Gli scrittori inutili*⁹² (Il Semplice, n.4), *India, taccuino d'ottobre* (Il Semplice, n.5).

Altri scritti sono pubblicati sotto il nome di Ero Zoni (cioè Er[mann]o [Cavaz]zoni): *Riassunti affettuosi di qualunque cosa* (Il Semplice, n.2), *Interrogatorio d'esame sull'arte surrealista* (Il Semplice, n.4), *Nove tesi sulla natura primitiva dell'uomo* (Il Semplice, n. 5).

Marianne Schneider è bavarese, ma vive e lavora a Firenze come traduttrice tedesca di molti autori italiani, tra cui Antonio Delfini⁹³ e Giorgio Manganelli.⁹⁴

Il racconto presente in *Narratori delle riserve* si intitola *Un sentiero che usciva da Monaco*, scritto su proposta di Celati che chiedeva anni prima agli amici se conoscessero dei sentieri non asfaltati. Il sentiero è una metafora della scrittura: nella presentazione dell'autrice scritta da Celati vi è una critica verso quegli editori «che vorrebbero che tutte le frasi dei libri scorressero via lisce, senza inceppi nella percezione, per non disturbare il lettore»,⁹⁵ ma «l'eterogeneità del mondo esterno – per essere vista, come in questa descrizione – ci chiede di amare le grinze».⁹⁶

Per *Il Semplice*, oltre ad aver tradotto alcuni brani di autori stranieri, come per esempio il brano di Novalis intitolato *Essere qualcuno invaso dalla lingua* (Il Semplice, n. 1), Schneider scrive *La pelle del serpente* (Il Semplice, n.2).

⁹² Ne «Il Semplice» sotto questo titolo sono racchiusi 5 racconti che anticipano il volume omonimo *Gli scrittori inutili*.

⁹³ All'interno de *Il Semplice* vengono pubblicati due brevi scritti inediti dell'autore, intitolati *L'uomo non muore mai* (Il Semplice, n.1) e *C'è una ragazza alla finestra* (Il Semplice, n.3). Rebecca West ricorda come Delfini sia un autore particolarmente apprezzato da Celati & Co. per la sua modalità di scrittura simile a un borbottio (“grumbling”), in linea con l'interesse del gruppo per le tonalità più “deliranti” della scrittura. Cavazzoni ne parla anche in una rivista a proposito de *Il Semplice*: «Ci sono autori scomparsi di cui abbiamo pubblicato pezzetti sia editi che inediti o non più trovabili, ad esempio Antonio Delfini, di Modena, che io amo particolarmente perché è un autore (cosa tipica del Novecento) che per tutta la vita ha cercato di scrivere "il libro", ma non l'ha mai scritto; c'è una bellissima sua prefazione dove se la prende con tutta la città di Modena e con tutto il sistema letterario italiano che non gli ha permesso di scrivere nulla, e, con questo soliloquio pieno di lamentele di protesta scrive uno dei pezzi più belli che ho mai letto: l'introduzione ai *Racconti della bassa*», in *Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni*, in «Parol», 14, 1998, <http://www.parol.it/articles/cavazzoni.htm>.

⁹⁴ All'interno de *Il Semplice* sono pubblicati una serie di scritti inediti dell'autore: *Novantuno* (Il Semplice, n.1), *La domenica* (Il Semplice, n.2), *Visioni di cieli* (Il Semplice, n.3), *Frammenti sulla vita di un cartografo* (Il Semplice, n.6), *Inizio di sconclusioni* (Il Semplice, n.5).

⁹⁵ G. Celati, *Narratori delle riserve*, cit., p. 288.

⁹⁶ *Ibidem*.

Ugo Cornia è originario di Modena. Ha esordito proprio ne *Il Semplice*, pubblicando: *Un viaggio* (Il Semplice, n.1), *Popoli poco noti dell'Appennino* (Il Semplice, n. 2), *Sparizioni di esempi luminosi* (Il Semplice, n.3), *Mio padre nella grazia del mondo* (Il Semplice, n. 4), *I morti sono la cosa più preziosa della terra* (Il Semplice, n. 6). Gli ultimi tre racconti citati costituiscono tre capitoli del libro *Sulla felicità a oltranza* (1999), pubblicato presso l'editore Sellerio.

Il narrare di Cornia si caratterizza per il suo essere "filosofico", per il suo tendere all'inseguimento dei ragionamenti dei personaggi (riconoscibili come alter ego dell'autore), più che allo svolgimento di una trama: la riflessione scaturisce anche dal più banale degli avvenimenti ma conduce ogni volta verso lo svelamento di profonde verità emotive.

Sulla felicità a oltranza rappresenta infatti «una sorta di apprendistato sentimentale» in cui il protagonista/autore, «colpito da una serie ravvicinata di gravi lutti, riscopre dentro di sé la possibilità di una felicità semplice e naturale, la possibilità di guardare al mondo con occhi ingenui e meravigliati, la capacità di cogliere il bello nelle piccole cose di ogni giorno»,⁹⁷ caratteristiche che lo avvicinano ai «protagonisti di alcuni libri di Celati e ai "lunatici" di Cavazzoni».⁹⁸

Per Sellerio, Cornia ha pubblicato in seguito anche *Quasi amore* (2001) e *Roma* (2004). *Quasi un amore* affronta il tema dei rapporti sentimentali, in particolare della fine di una relazione. Sebbene si tratti di una situazione dolorosa, l'alter ego dell'autore sembra affrontarla con serenità e con una certa dose di autoironia. *Roma* affronta invece il tema del lavoro e l'incontro/scontro tra il protagonista (con il suo sguardo ironico e polemico, la sua spensieratezza e l'inclinazione a filosofare) e il carrierismo imperante tra i colleghi dell'azienda internazionale per cui lavora.⁹⁹

Tra gli altri libri pubblicati si ricordano *Le pratiche del disgusto* (Sellerio, 2007), *Sulle tristezze e i ragionamenti* (Quodlibet, 2008) e *Le storie di mia zia* (Feltrinelli, 2008).

⁹⁷ S. Rotino, M. Barbolini, *Di altri narratori emiliano-romagnoli. Dagli "Under 25" ai giorni nostri*, cit., p. 173.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹Ivi, pp. 173-174.

Jean Talon è un antropologo, che ha proposto a Celati di seguirlo in Africa Occidentale nel 1997. L'obiettivo per Talon era quello di girare un documentario sui guaritori Dogon, ma il progetto non è andato a buon fine. Dall'esperienza Celati ha ricavato il diario di viaggio *Avventure in Africa*, pubblicato nel 1998.

Talon è anche traduttore delle opere di Henri Michaux e Georges Perec ed è autore del programma radiofonico *Vite grame dei pittori del Po* insieme a Cavazzoni.

Ha scritto per *Il Semplice* il racconto *Un africano del Fuladu a Bologna* (Il Semplice, n. 2) e *L'avventura di Nicolaj Maklaj in Oceania* (Il Semplice, n. 5). Entrambi i racconti si ritrovano nelle pagine del libro *Incontri coi selvaggi*, edito da Quodlibet nel 2016. Il libro fa parte della collana *Compagnia Extra*, fondata nel 2008 dallo stesso Talon insieme a Celati e a Cavazzoni e si presenta come una raccolta di storie in gran parte ricavate dalla letteratura etnografica, il cui tema centrale è l'incontro con il diverso.

Come la rivista *L'Accalappiacani*, la collana *Compagnia Extra* può essere considerata una erede dell'esperienza de *Il Semplice*. Curata da Cavazzoni, la collana si compone di contributi artistici differenti, accumulati da uno spirito fantasioso e di apertura al mondo, ed unisce le opere scritte dal gruppo di Celati & Co. alle traduzioni di letteratura straniera da loro curate.

Capitolo II

La poetica de «Il Semplice»

Signore e signori, curiamoci un po' lo spirito, non lasciamoci sempre ungeri i pensieri con l'olio lubrificante più pubblicizzato. Cominciamo ad apprezzare le incertezze, le esitazioni, gli estri lunatici, le pazzie gloriose, i pensieri poco afferrabili, le immagini non catalogate, i ritmi in controtempo, e anche le dissonanze che ci vogliono perché la musica non sia soltanto una lunga e perpetua sviolinata per incantare i gonzi. Andiamo, di autori di successo ce ne sono fin troppi, mentre i venditori di almanacchi sono pochissimi. Cosa volete? Che tutti vadano in televisione a battere la loro grancassa? Noi siamo gente che sa soltanto leggere, cercare un po' di sintonie senza farsi delle idee fisse, muoversi un po' come i gatti su un precipizio; e poi aspettare altre stagioni, e immaginare altre avventure secondo come gira la luna.¹⁰⁰

Ne *Il Semplice* non vi è alcun manifesto di poetica, ossia «non c'è l'esibizione di una poetica nel fare narrativo stesso», tuttavia ciò non significa che gli scrittori che fanno parte della rivista «non parlino di letteratura e non esplicitino le proprie idee su come fare letteratura».¹⁰¹

Il *Discorso di uno che si è insinuato nel palco delle autorità*, di cui si riporta qui sopra l'explicit, può essere visto come uno scritto programmatico in cui è possibile intravedere tra le righe molti dei propositi e delle caratteristiche de *Il Semplice* accennati in precedenza: in primo luogo la funzione terapeutica della letteratura (“curiamoci un po' lo spirito”); in secondo luogo vi è un chiaro riferimento alla dimensione sonora del racconto, come dimostrato dall'utilizzo di termini come “musica”, “ritmi”, “sintonie”; in terzo luogo, vi è la proposta di una letteratura diversa da quella promossa dal mercato editoriale e dal mondo accademico, sentita come troppo commerciale e caduta in

¹⁰⁰ *Discorso di uno che si è insinuato nel palco delle autorità* in «Il Semplice», 2, 1996, p. 191.

¹⁰¹ C. Benedetti, *Celati e le poetiche della grazia*, cit., p. 49.

eccessivi manierismi. Infatti i testi presenti all'interno della rivista sono privi di qualsiasi ambizione letteraria e sembrano casuali, spontanei, scritti "secondo come gira la luna."

Tutti questi aspetti verranno presi in esame in modo più approfondito nel presente capitolo: in linea generale ne *Il Semplice* la tendenza è quella di non dividere nettamente il campo della narrativa da quello della riflessione sulla scrittura; pertanto, nel tentativo di focalizzare i punti imprescindibili attorno a cui ruotano le riflessioni e la poetica del gruppo, non si può far altro che partire dai testi che sono contenuti nella rivista stessa.

Per poetica si intende comunemente «il programma che guida il fare artistico individuale, cioè quel complesso di ragioni che spingono un autore o un gruppo di autori a scegliere una certa forma di espressione piuttosto che un'altra».¹⁰² L'utilizzo di tale termine può risultare improprio se riferito ad un gruppo di scrittori, come quello che ha animato *Il Semplice*, che si è dimostrato estremamente critico verso qualsiasi modalità programmatica o strategica nello scrivere.

A tal proposito, Carla Benedetti fa notare come in realtà già attraverso la nozione di "riserva" Celati abbia costruito di fatto «una vera e propria poetica del racconto: meno chiassosa di altre, e tuttavia consistente e propositiva, come si vede anche dal numero di scrittori che in essa si sono riconosciuti».¹⁰³ La studiosa sostiene infatti che è possibile intravedere nelle opere di Celati una poetica della grazia portata avanti dall'autore, diversa dalle altre poetiche contemporanee. La grazia consiste nell'«abilità tecnica a cui il narratore si affida, allevia il controllo cosciente sulla scrittura e favorisce quell'integrazione di volontario e involontario, di intenzionale e inintenzionale, di ricerca e non ricerca».¹⁰⁴

Celati riprende in parte le riflessioni di Walter Benjamin sul decadimento dell'arte narrativa, dovuta da un lato alla perdita della comunicabilità dell'esperienza (*Erfahrung*)¹⁰⁵ e dall'altro all'esaltazione dell'"esperienza vissuta" (*Erlebnis*) e

¹⁰² C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano, 1999, p. 35.

¹⁰³Ivi, p. 39.

¹⁰⁴ C. Benedetti, *Celati e le poetiche della grazia*, cit., p.46.

¹⁰⁵ «Questo tipo di esperienza non è infatti la ricchezza posseduta da un individuo in un dato momento della vita [...] bensì il patrimonio anonimo di una tradizione, che si accumula fuori del dominio della coscienza individuale» (p. 30) L'indebolimento dell'esperienza si intravede anche nel mutato rapporto dei viventi con la morte («la morte è espulsa dal mondo percettivo dei viventi», p. 31) ma soprattutto dal soggettivismo esasperato «che si manifesta ad esempio nella sempre maggiore intenzionalità che lega il

all'insorgenza dell'informazione come forma di comunicazione (a scapito della narrazione). Inoltre l'autore moderno vuole un totale dominio cosciente e intenzionale su ciò che narra e controlla ogni aspetto della propria scrittura per rispondere a una determinata e pietrificata "voce dell'autore".¹⁰⁶

In sostanza l'eccesso di autorialismo¹⁰⁷ e di riflessività¹⁰⁸ hanno paralizzato la letteratura. Sono così venuti a mancare sia lo spirito della narrazione, troppo infarcita di informazioni e così privata del suo libero fluire, sia la funzione cerimoniale e terapeutica del narrare, ovvero quei valori che erano propri dell'arte narrativa orale prima del declino dell'esperienza e che la rivista si propone di ripristinare. *Il Semplice* costituisce il laboratorio in cui le idee di Celati sull'arte narrativa entrano in dialogo con gli altri scrittori che hanno partecipato al progetto della rivista e che attraverso di essa hanno proposto una modalità libera, spontanea e disinvolta di narrare.

Una prosa terapeutica, semplice e antiletteraria

L'idea di una scrittura semplice e quella di una letteratura come *medicamentum simplex* sono già contenute *in nuce* nel titolo della rivista stessa.

Il tema medicinale, ovvero l'idea che la scrittura e la lettura di certe prose possa dare una forma di sollievo (così come dichiarato nelle prime righe del *Catalogo*), è presente in molti degli scritti de *Il Semplice*.

narratore al proprio racconto, e nell'esasperazione del rapporto di appropriazione tra l'autore e il proprio prodotto», in C. Benedetti, *Celati e le poetiche della grazia*, cit., p. 31.

¹⁰⁶ C. Benedetti, *Celati e le poetiche della grazia*, cit., p. 48.

¹⁰⁷ «L'autorialismo è un particolare investimento sulla funzione-autore che fa sì che l'opera d'arte non possa esistere se non in quanto prodotto di un autore. Non è semplicemente una questione di *paternità* dell'opera (sapere chi l'ha prodotta e quando), né della sua corretta *comprensione* (sapere ciò che l'autore ha voluto dire), ma innanzitutto di sua *valorizzazione artistica* (sapere se questo oggetto che ho di fronte è o non è un'opera d'arte). Per poter attribuire statuto d'arte non solo a un testo, ma anche a un quadro, a un film, a una fotografia, a una video-installazione, abbiamo bisogno di considerarli come il frutto di un'*intenzione artistica*. Solo a questa condizione possiamo avvicinarli come opere d'arte. Di essi diremo allora, e non a caso, che sono *d'autore*. Tra il valore artistico e l'essere d'autore si è stabilito nella modernità un nesso così stretto da restare addirittura sedimentato nel linguaggio comune», in C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*, cit., p. 17.

¹⁰⁸ Il pensiero e la riflessione vengono continuamente a mediare sia la creazione sia la fruizione dell'opera d'arte, per cui «nessun approccio ai testi è più possibile senza un riferimento alla poetica, implicita o esplicita, consapevole o inconsapevole, che rende artisticamente significativa la singola operazione, e di conseguenza, senza un riferimento all'autore che se ne suppone essere il soggetto», in C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*, cit., p. 43.

L'esempio più convincente, a giudizio di Kuon, sono i tre racconti di Ugo Cornia tratti da *Sulla felicità a oltranza*.¹⁰⁹ In essi l'io narrante autobiografico ricorda i momenti, i gesti, le parole di persone scomparse a lui care, instaurando un rapporto nuovo con il passato. Attraverso la scrittura Cornia elabora il lutto, passando dal dolore alla convalescenza.

Particolarmente efficace nel rappresentare la necessità di una letteratura semplice e curativa è l'immagine proposta da Ermanno Cavazzoni in *Appunti sulla questione del giudizio*: la letteratura è come un sanatorio in cui lettori e scrittori, entrambi visti come dei convalescenti necessari l'uno all'altro, possono trovare sollievo.

Qualche disgraziato però viene attirato da un foglio di carta e dalla voglia di deporvi delle frasi e andarci poi dietro come un lungo sentiero. Ecco, è a questo punto che se si è fortunati (o se ce lo si merita), si rientra in contatto con la natura, la natura del parlare, e si parla allora come si respira, regolarmente, senza fatica, solo spingendo ogni tanto i polmoni ad allargarsi di più per prender più aria. E qui non si è più come malati, ma come convalescenti, che provano molta soddisfazione nell'uscire prudentemente di casa [...] ed è come se uno si svegliasse da un sonno e vedesse per la prima volta il paesaggio che già aveva avuto da un pezzo sotto gli occhi. Quindi il disgraziato convalescente ha qualche probabilità di ritrovare la lingua umana come una natura accogliente e benefica, e per un po' ne ha della consolazione, nel senso che la lascia scorrere fuori come fosse un umore del corpo, un respiro che fa del bene e che cura. Anche i lettori più fortunati (o che se lo meritano) sono dei signori o delle signorine convalescenti; e tutta questa faccenda dello scrivere e del leggere (lungi dall'essere un'aula di tribunale o una classe scolastica dove un disgraziato dovrebbe essere giudicato da un sano) è forse invece come un gran sanatorio, dove autori e lettori convivono, passeggiando per i vialetti, conversando reciprocamente e respirando, come a ciascuno conviene, l'aria e il suo buon odore.¹¹⁰

¹⁰⁹ Si vedano: *Sparizioni di esempi luminosi* (Il Semplice, n.3), *Mio padre nella grazia del mondo* (Il Semplice, n. 4), *I morti sono la cosa più preziosa della terra* (Il Semplice, n. 6).

¹¹⁰ E. Cavazzoni, *Appunti sulla questione del giudizio* in «Il Semplice», 1, 1995, p. 139-140.

Da questo frammento testuale è possibile estrapolare molti concetti fondamentali ai fini dell'analisi qui condotta.

Innanzitutto il “disgraziato convalescente” menzionato da Cavazzoni è chiaramente lo scrittore: per lui scrivere può divenire una operazione benefica e naturale come respirare, ma solo se prima riesce ad entrare in contatto con la “natura del parlare”.

Lo scrivere semplice, infatti, non è da intendersi nel senso di semplicistico o banale, ma nel senso di autentico, originale, diretto. Cavazzoni infatti afferma che gli scritti devono nascere «non dalla volontà di fare una frase, ma come cose naturali, come il ragno che fa la tela».¹¹¹ Secondo Carla Benedetti vi è il sospetto che dietro a questa immediatezza e naturalezza della scrittura si nasconda in realtà un grosso lavoro sullo stile e sulla lingua.¹¹² Rimane però il fatto che il risultato finale di questo lavoro è una prosa scorrevole e ben distante dai manierismi di certa letteratura contro cui si scaglia più volte Celati & Co.

Può essere utile richiamare qui la metafora usata da Marianne Schneider ne *La pelle del serpente*: citando Giorgio Manganelli, Schneider afferma che è necessario oltrepassare il “doppio” della parola, ovvero ciò che rende «la parola disponibile a un uso culturale e comunicativo».¹¹³ Come un serpente si libera della propria pelle nel momento della muta, per poter scrivere in modo “naturale” o “semplice”, lo scrittore deve sgravarsi di tutte quelle idee che impediscono alla scrittura di scorrere liberamente, ovvero, in una parola, il “letterariese”.¹¹⁴ Riprendendo una espressione utilizzata da Novalis in un brano tradotto da Schneider per *Il Semplice*, lo scrittore libero da

¹¹¹ P. Kuon, *La poetica del “semplice”*: Celati & Co. in P. Kuon, M. Bandella (a cura di), *Voci delle pianure. Atti del Convegno di Salisburgo 23-25 marzo 2000*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002, p. 169.

¹¹² «Capita a volte di avvertire l'artificiosità di questa mancanza d'artificio, l'artificiosità di questa semplicità secondaria che ci chiede di digerire persino la finzione di una narrazione di colpo riportata, nell'epoca dei mass media, alle sue fonti orali e epiche», in C. Benedetti, *Celati e le poetiche della grazia*, cit., p. 51.

¹¹³ M. Schneider, *La pelle del serpente* in «Il Semplice», 2, 1996, p. 185.

¹¹⁴ «È sempre difficile da indicare quale sia la prosa semplice, ma ci sembrava fosse la prosa che non adotta il modo di scrivere che a noi veniva da chiamare il "letterariese" [...] a volte, quando si legge una riga di prosa letteraria, si riconosce istantaneamente che colui che l'ha scritta aveva l'intenzione, lì già dalla prima sillaba, di scrivere qualcosa di "letterario", e questo è un gergo, una sorta di scivolamento verso il desiderio di farsi riconoscere come autore letterario; è come se fosse una sorta di segnale: "qua si sta scrivendo in forma di finzione letteraria". Ecco, il modo a me non gradito di scrivere», in *Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni* in «Parol», 14, 1998, <http://www.parol.it/articles/cavazzoni.htm>.

impedimenti è dunque in sostanza «uno invaso dalla lingua»,¹¹⁵ qualcuno che è in grado di lasciarsi “attraversare” dal fluire libero delle parole.

È interessante osservare inoltre come Cavazzoni colleghi lo scrivere semplice a una osservazione sull’ordinario libera dalle precomprensioni (si veda nel testo la frase “è come se uno si svegliasse da un sonno e vedesse per la prima volta il paesaggio che già aveva avuto da un pezzo sotto gli occhi”), obiettivo principale della fotografia ghirriana e tema centrale anche nell’opera di Celati: già in *Narratori delle riserve* si è visto come il comune denominatore dei testi presenti nel volume fosse una scrittura naturale, a cui si accompagnava anche l’idea di un nuovo sguardo sul reale, maturata in Celati a partire dagli anni Ottanta.

A tal proposito nel saggio *Finzioni a cui credere* (1984) Celati, ragionando sulla fotografia di Luigi Ghirri, si scaglia contro quegli uomini di cultura che intendono «smascherare brillantemente ogni possibile finzione, viaggiando per convegni a dettare interpretazioni complessive sul mondo»¹¹⁶ e afferma di aver imparato dall’amico fotografo la capacità di «ricucire le apparenze disperse negli spazi vuoti, attraverso un racconto che organizzi l’esperienza e perciò dia sollievo»;¹¹⁷ in altre parole Celati ha imparato a creare delle «finzioni a cui è necessario credere»¹¹⁸ per «trovare un possibile racconto sull’esterno, che sia almeno un po’ vivibile».¹¹⁹

L’opposizione tra il nocivo “letterariese” e la terapeutica scrittura semplice conduce ad una ulteriore coppia di opposti presente nello scritto di Cavazzoni: l’immagine del “sanatorio” è infatti contrapposta a quella dell’“aula di tribunale” e dell’“aula scolastica”, luoghi che incarnano l’istituzione e l’accademia e che vengono osteggiati dagli scrittori de *Il Semplice*.

Infatti all’interno della rivista sono presenti molti scritti che utilizzano le armi dell’ironia e del sarcasmo per scagliarsi contro professori, editori e critici: questi sono visti come propugnatori di una letteratura manieristica e commerciale, accusati di vivisezionare ogni scritto secondo categorie astratte e di elaborare, sulla base di queste,

¹¹⁵ Novalis, *Essere qualcuno invaso dalla lingua* in «Il Semplice», 1, 1995, p. 148.

¹¹⁶ G. Celati, *Finzioni a cui credere*, in M. Sironi, *Geografie del narrare*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2004, p. 177.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Ibidem.

dei giudizi che hanno valore di sentenze estetiche, togliendo ai lettori il piacere della lettura.

A tal proposito Celati mostra chiaramente il proprio disappunto e in *Modena 18 luglio 1994* commenta: «È impressionante il modo in cui i critici e gli universitari parlano di letteratura, come se fosse una cosa che loro sanno bene cos'è, spesso mostrando anche di sapere come bisognerebbe scrivere».¹²⁰ Secondo Celati l'arte dello scrivere non è qualcosa di interamente spiegabile con il discorso perché scrivere è una faccenda di esperienza con la lingua e di lavoro su se stessi: è certamente possibile riconoscere dei modi compositivi che fanno parte di questa esperienza, ma l'errore dell'accademia e della critica è quello di scartarla in toto, vedendo la letteratura come qualcosa di pienamente codificabile attraverso categorie descrittive esterne all'esperienza e valutabile secondo delle regole dal valore normativo. Il narrare è un'attività pratica che si dispiega nel tempo perché le parole stesse assumono accezioni diverse a seconda del momento e non può essere suddivisa e racchiusa in categorie e definizioni narratologiche atemporali perché così facendo l'esperienza del racconto ne uscirebbe completamente distrutta, districata da «tutti i momenti cangianti in cui si distende».¹²¹

La critica ad una idea di letteratura «fatta di competenze specifiche e affidata alle valutazioni degli esperti»¹²² si esplica ne *Il Semplice* nella presenza di diversi scritti dal taglio ironico che prendono in giro le modalità con cui la cultura letteraria si diffonde e i luoghi stessi in cui avviene questa diffusione.

Si è già detto che tra le varie specie presenti nel *Catalogo* posto all'inizio di ogni numero della rivista ve ne sono alcune che ironicamente mostrano la volontà del gruppo Celati & Co. di porsi al di fuori dei circuiti dell'accademia, dell'istituzione e dei meccanismi del mercato editoriale. Per esempio, la specie *Riassunti di qualunque cosa*, presente nel secondo numero de *Il Semplice*, implicitamente prende in giro una certa tendenza alla categorizzazione e alla riduzione a formula dell'opera letteraria. Sotto di essa infatti sono rubricati alcuni scritti che riassumono brevemente in modo scanzonato e divertente vicende trite e ritrite della storia letteraria o opere letterarie famose e

¹²⁰ G. Celati, *Modena 18 luglio 1994* in «Il Semplice», 1, 1995, pp.142-143.

¹²¹ G. Celati, *Narrare come attività pratica*, in G. Celati, *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata, 2011, p. 33.

¹²² Ivi, p. 27.

conosciute: si vedano in particolare il racconto del mito di Edipo così come Gianfranco Anzini dice di averlo sentito raccontare a Verona (in dialetto veneto)¹²³ e i riassunti scritti da Ero Zoni (pseudonimo di Ermanno Cavazzoni) di tre celebri componimenti di Giacomo Leopardi (*L'infinito*, *Il passero solitario* e *A Silvia*).¹²⁴ Su *A Silvia*, Cavazzoni scrive:

Un tipo crede che una certa Silvia, che è morta, lo senta lo stesso. Allora dice due o tre cose: ti ricordi questo? ti ricordi quello? Questa Silvia cantava parecchio, ma non le è servito a niente; mentre invece il tipo che parla sudava; soprattutto sudava sulla carta, su cui passava la maggior parte del tempo. A questo punto si capisce chiaramente che non serve a niente né cantare né sudare sulla carta; ma non sa con chi prendersela. “Porca miseria!” verrebbe da dire, “qui non c’è niente da fare; è questa la verità della vita!”¹²⁵

Altrove vengono presi di mira direttamente i luoghi di diffusione del “letterariese”, come per esempio negli scritti rubricati sotto la “specie” *Lamentazioni, brontolamenti e accusa di statali e parastatali*, dal titolo *L’istruzione scolastica e Perché ridono?*.

Il primo testo, scritto da Maurizio Salabelle, ha come oggetto la “malata” istituzione scolastica.¹²⁶ Il narratore sembra vestire i panni di un uomo di scienza nel segnalare la presenza di un virus che aleggia nelle scuole e colpisce insegnanti e alunni. Tra i sintomi, per esempio, vi sono nei professori «un inusuale disturbo linguistico»¹²⁷ per l’uso di termini inusuali o l’ansia e la paura del non poter terminare il programma; gli alunni “negligenti” sembrano insonnoliti e «il più delle volte emanano brutti odori o sanno vagamente di mortadella»;¹²⁸ gli alunni “diligenti” sono invece ossessionati delle interrogazioni, dei compiti e dai voti. Il testo si scaglia soprattutto verso i docenti delle materie letterarie, perché colpevoli dell’assegnazione dei temi d’attualità, «una insana

¹²³ G. Anzini, *Edipo a Verona* in «Il Semplice», 2, 1996, pp. 79-81.

¹²⁴ E. Zoni, *Riassunti affettuosi da Giacomo Leopardi* in «Il Semplice», 2, 1996, pp. 75-76.

¹²⁵ E. Zoni, *Riassunti affettuosi da Giacomo Leopardi* in «Il Semplice», 2, 1996, p. 75.

¹²⁶ M. Salabelle, *L’istruzione scolastica* in «Il Semplice», 2, 1996, pp.99-106.

¹²⁷ Ivi, p.102.

¹²⁸ Ivi, p. 103.

pratica»¹²⁹ che fa diventare gli alunni sempre più ottusi, in quanto non incoraggia l'espressione di idee proprie ma solo ad essere «d'accordo con il titolo».¹³⁰

Anche nello scritto di Augusto Frassinetti¹³¹ il narratore assume la parte dello scienziato: il suo scritto somiglia nella forma a una rigorosa ricerca scientifica sulla risata, condotta in tutti quei luoghi tipici della burocrazia e delle istituzioni (ministeri, istituti, prefetture, caserme ecc.) in cui l'ilarità sembra essere fuori luogo:

Purtroppo l'istituzione concettuale e pratica di uno strumento di lettura e di comparazione, cioè di una sorta di *unità riso-feriale* o *riso-produttiva* che tenga conto insieme del medio *tempo-riso pro capite* e della *media tollerabilità dello sforzo* non è una cosa di facile improvvisazione. Il ridere, si sa, è una funzione nervosa e muscolare assai complessa.¹³²

La critica ad una certa modalità “ingessata” di espressione tocca infatti anche il linguaggio politico (quello che Cavazzoni chiama “burocraticinese”): Wilmer Accetti nei *Dialoghi meravigliosi dei politici*¹³³ riporta una serie di frasi ed espressioni tipiche del politicinese, mostrandone implicitamente l'astrusità e l'inutile ampollosità.

Cavazzoni invece immagina che tutti quei luoghi che incarnano l'istituzione e l'accademia (le biblioteche, gli uffici ministeriali, gli ospedali, le caserme, le classi scolastiche) siano simili a dei purgatori, in cui «si sta seduti ad un tavolo, per secoli, con altri derelitti, coi quali però non si parla».¹³⁴ Ancora una volta i toni sono quelli di una curiosa relazione scientifica in cui il narratore descrive il progressivo decadimento del corpo del lettore silenzioso, fermo e chiuso nelle sale di lettura delle biblioteche: «Stando fermi, spesso ammassati, il corpo, abbandonato a se stesso, fermenta ed esala gas. [...] È lo stato di suppurazione vegetativa analoga a quella del sottobosco o delle torbiere».¹³⁵

Altrove, Cavazzoni parodizza la condizione dello scrittore: il volume *Gli scrittori inutili*, pubblicato nel 2002 per Feltrinelli è infatti concepito come una sorta di manuale

¹²⁹ Ivi, p.104.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ A. Frassinetti, *Perché ridono?* in «Il Semplice», 2, 1996, pp.107-112.

¹³² Ivi, p.109.

¹³³ W. Accetti, *Dialoghi meravigliosi dei politici* in «Il Semplice», 5, 1997, pp. 101-110.

¹³⁴ E. Cavazzoni, *Rivelazioni sui purgatori* in «Il Semplice», 1, 1995, p. 27.

¹³⁵ Ivi, p.25.

composto da quarantanove ritratti di scrittori inutili, a cui si intervallano sette lezioni su ognuna delle “materie” su cui esercitarsi, corrispondenti ai sette vizi capitali. Nel quarto numero de *Il Semplice* sotto il titolo de *Gli scrittori inutili* è possibile trovare cinque brevi testi in cui lo scrittore appare ora desideroso di spadroneggiare sugli altri scrittori, ora in preda ad un blocco, ora succube del mercato editoriale:

Le case editrici hanno interesse ad appropriarsi degli scrittori e renderli docili. Per fare questo prima li esaltano poi li deprimono, finché gli scrittori hanno voglia di farsi frate, o in subordine han voglia di un po' d'ospedale. Allora si rivolgono alla casa editrice che li ricovera nell'ammezzato e li tiene così entro la propria giurisdizione.¹³⁶

Il riso scanzonato di Cavazzoni diventa sarcasmo quando mette il naso «dentro i meccanismi poco “profumati” dell’editoria attuale che sforna ogni tre mesi un nuovo caso letterario, spesso montando ad effetto pochi elementi da marketing per prodotti da supermercato».¹³⁷

Non solo gli scrittori, ma anche i lettori sono in realtà vittime delle case editrici. Nel già citato *Discorso di uno che si è insinuato di nascosto sul palco delle autorità* a prendere la parola è uno degli autori/redattori de *Il Semplice*, costretto a scappare insieme agli altri suoi colleghi e a rifugiarsi nelle paludi. Il motivo di questa fuga pare essere la notizia di un rastrellamento per togliere di mezzo «tutti quegli autori, piccoli editori, venditori d'almanacchi, o semplici raccontatori di storie, che non hanno il loro nome quotato nelle classifiche settimanali dei romanzi più venduti»¹³⁸ e che dunque non rispondono alla logica dei manager aziendali, i quali ragionano solo in termini di successo e di guadagno. D'altronde gli scritti de *Il Semplice* hanno «una natura stagionale e anche un po' lunatica»¹³⁹ e non vanno bene per tutti: ogni lettore deve scoprire da sé i racconti che meglio si adattano al proprio “metabolismo”, ai propri ritmi stagionali e ciò non si può accompagnare alla logica da “caserma” in cui tutti devono

¹³⁶ Id., *Gli scrittori inutili* in «Il Semplice», 4, 1995, p.145.

¹³⁷ S. Sgavicchia, *Paradossi post-moderni nella narrativa di Ermanno Cavazzoni*, in P. Pieri, C. Cretella (a cura di), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia Romagna 1968-2007. Vol. II: Narrativa*, Clueb, Bologna, 2007, p. 104.

¹³⁸ *Discorso di uno che si è insinuato sul palco delle autorità* in «Il Semplice», 2, 1996, p. 190.

¹³⁹ Ivi, p. 187.

necessariamente leggere lo stesso libro solo perché quotato nelle classifiche e perché «la chiacchiera pubblica li ha fatti sentire in obbligo di leggerlo».¹⁴⁰ *Il Semplice* sembra infatti rivendicare la libertà di poter parlare di qualsiasi cosa. A tal proposito si veda per esempio la trascrizione del *Monologo su Dio* di Roberto Benigni:¹⁴¹ si tratta di un discorso condannato dalle autorità per il reato di bestemmia e turpiloquio, “salvato” e riportato nelle pagine de *Il Semplice* da Alfredo Gianolio.

L’eterogeneità delle prose (sia a livello tematico che formale) contenute nella rivista è da leggersi come una forma di ribellione alla natura consumistica della letteratura contemporanea e ai meccanismi di controllo e omologazione linguistica operati dalle istituzioni e dal mercato editoriale. La scelta di presentare al lettore una simile varietà di prose brevi e brevissime può anche essere vista come una alternativa postmoderna al romanzo contemporaneo, percepito (in particolare da Celati) come un «modello-fortezza, chiuso e opaco, da cui non è possibile percepire il mondo esterno».¹⁴²

La tonalità, l’orecchio interno, l’oralità

Solitamente la critica letteraria tende a ricercare nella prosa il significato, il contenuto, il messaggio, rilegendo l’analisi di tutto ciò che rientra nella dimensione sonora della lingua alla poesia. Al contrario, per Celati & Co. tutto ciò che riguarda il ritmo e la tonalità della prosa è fondamentale: la scrittura semplice è infatti una questione di tonalità della narrazione.

In *Modena 18 luglio 1994*,¹⁴³ Celati compie un parallelismo tra la composizione letteraria e quella musicale: spesso si compie l’errore di esteriorizzare la loro esperienza specifica, ma la conoscenza teorica delle regole di composizione, sia in musica che in scrittura, non porta necessariamente a un risultato estetico. In entrambe è infatti necessaria la formazione di un “orecchio interno” che fa parte della nostra intimità e che è ciò che costituisce l’esperienza specifica di queste attività.

¹⁴⁰ Ivi, p. 189.

¹⁴¹ R. Benigni, *Monologo su Dio* in «Il Semplice», 4, 1996, pp. 71-77

¹⁴² E. Menetti, *Gianni Celati*, cit., p. 403.

¹⁴³ G. Celati, *Modena 18 luglio 1994* in «Il Semplice», 1, 1995, pp. 141-146.

L'espressione "orecchio interno" ricorre spesso nei *Discorsi di metodo* de *Il Semplice*: si tratta di una sorta di educazione tonale verso certe forme che si traduce in una sintonizzazione con gli altri; è un «lavoro con se stessi per individuare una rete di sintonie nella lingua, sintonie con le nostre disposizioni e inclinazioni»¹⁴⁴ e in cui «possiamo intenderci»: ¹⁴⁵ i libri allora sono «come partiture musicali che conservano la memoria di voci, di intonazioni, di modi d'intendersi a orecchio tra chi narra e chi ascolta». ¹⁴⁶ L'errore infatti è quello di pensare che la capacità di narrare sia riservata solo a un gruppo specifico di persone, ai romanzieri o agli scrittori; in realtà raccontare storie è una «predisposizione umana» e un «apprendimento comune e quotidiano» che avviene «ascoltando le voci degli altri nella vita quotidiana». ¹⁴⁷

Si è già accennato in precedenza alle pubbliche letture che si tenevano nel corso delle riunioni del gruppo. A proposito di queste riunioni Paolo Nori, ¹⁴⁸ uno degli scrittori che ha collaborato con *Il Semplice*, ricorda che i redattori chiedevano a coloro che intendevano pubblicare dei testi sulla rivista «di leggerli ad alta voce di fronte alle venti persone che c'erano lì, e io lì mi sembra di averla capita lì, quella cosa che quando leggi una cosa in pubblico ad alta voce, se è bella, diventa ancora più bella, se è brutta, diventa ancora più brutta». ¹⁴⁹ Esortata anche nello scritto che chiude l'ultimo numero de *Il Semplice*, ¹⁵⁰ la lettura ad alta voce è infatti giudicata come fondamentale per l'addestramento dell'orecchio interno e per la buona riuscita di un racconto: questa permette la creazione di uno spazio di risonanza attorno al testo, anche nel momento in cui questo viene letto in solitaria e non per un pubblico.

¹⁴⁴ Ivi, p.146.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ Id., *Le posizioni narrative rispetto all'altro* in «Riga», 40, 2019, p. 213.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ Paolo Nori non compare sulle pagine de *Il Semplice* ma ha partecipato alle ultime riunioni di redazione. Originario di Parma, Nori esordisce come scrittore nel 1999 con il romanzo *Le cose non sono cose* a cui segue *Bassotuba non c'è*, pubblicato nello stesso anno. Negli anni seguenti pubblica una serie di libri incentrati sul personaggio di Learco Ferrari: *Spinoza* (2000), *Diavoli* (2001), *Grandi ustionati* (2001), *Si chiama Francesca questo romanzo* (2002) pubblicati per Einaudi e *Gli scarti* (2003), *Pancetta* (2004) e *Ente nazionale della cinematografia popolare* (2005) per Feltrinelli. Nori oltre che scrittore è anche professore universitario, autore di saggi e di traduzioni dal russo. È stato inoltre fondatore e redattore della rivista *L'Accalappiacani*. L'ultimo libro pubblicato si intitola *Sanguina ancora. L'incredibile vita di Fëdor M. Dostoevskij* (2021). Cfr: https://www.treccani.it/enciclopedia/paolonori_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/ e S. Rotino, M. Barbolini, *Di altri narratori emiliano – romagnoli. Dagli "Under 25" ai giorni nostri*, in P. Pieri, C. Cretella (a cura di), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia Romagna 1968-2007. Vol. II: Narrativa*, Clueb, Bologna, 2007, pp.170-171.

¹⁴⁹ <https://www.paolonori.it/semplice/>.

¹⁵⁰ S. Kierkegaard, *Appello al lettore* in «Il Semplice», 6, 1997, p.158.

In *Elogio dello stupore* Ivan Levrini spiega che quando in un gruppo di amici si racconta una storia si è come strumenti ben accordati, in cui le parole non servono per la trasmissione di informazioni o significati fissi e precisi, ma per stabilire un legame con gli altri, creando "una intonazione" tra le persone.¹⁵¹ A quel punto ci si abbandona al flusso della narrazione e allo stupore che una storia ben raccontata sa suscitare. All'intonazione, infatti, è legata la meraviglia, la quale può essere originata anche dai fatti e dalle cose più abituali e banali, perché il focus non sta in ciò che si racconta ma nel modo con cui si narra una storia. Ciò è ribadito da Antonio Prete nel sesto numero de *Il Semplice*: l'autore ricorda i *Portenti di fra Giuseppe da Copertino*¹⁵² che la madre gli raccontava quando era bambino e scrive:

È una delle storie che mia madre raccontava. [...] La voce saliva e scendeva, si allontanava nella strada polverosa e tornava nel cespuglio della buganvillea sotto la quale ero intento all'ascolto. La voce qualche volta era d'aria. Volava sopra i vigneti fino al mare. La meraviglia era tutta in un'intonazione. Così di quelle storie che lei raccontava restano solo poche figure qua e là rosicchiate dalla dimenticanza. Restano i toni di una voce che si affievolisce mentre cerca il racconto dal quale è uscita.¹⁵³

L'ascolto permette di assimilare la storia alla propria esperienza, ma ciò avviene solo se ci si pone in una «disposizione priva di intenzionalità e quanto più possibile lontana da un'azione su cui il soggetto ha un pieno dominio cosciente».¹⁵⁴ L'intonazione infatti è possibile solo se nel gruppo non ci sono intenti di prevaricazione o di giudizio, perché a quel punto questa svanisce e «si finisce col recitare sentenze, col proclamare teorie alle quali ne vengono contrapposte delle altre».¹⁵⁵ L'intonazione e la formazione dell'orecchio interno sono quindi correlate alla proposta antiletteraria e antiaccademica delle prose de *Il Semplice*, di cui si è parlato in precedenza.

Non a caso, la sezione *I disastri della critica* (eloquente già dalla denominazione) contiene un curioso testo di Antonio Prete intitolato *Tic e posture dei critici*.¹⁵⁶ In

¹⁵¹ I. Levrini, *Elogio dello stupore* in «Il Semplice», 2, 1996, p. 179.

¹⁵² A. Prete, *Portenti di fra Giuseppe da Copertino* in «Il Semplice», 6, 1997, pp. 61-66.

¹⁵³ Ivi, p. 65-66.

¹⁵⁴ C. Benedetti, *Celati e le poetiche della grazia*, cit., p. 33.

¹⁵⁵ I. Levrini, *Elogio dello stupore*, cit., p.180.

¹⁵⁶ A. Prete, *Tic e posture dei critici* in «Il Semplice», 3, 1996, p. 163.

questo testo il critico appare come un freddo calcolatore pronto a soppesare, classificare e giudicare ogni testo, come un sommelier fa con i vini. Il critico legge per giudicare («Meta della lettura è il giudizio. A che serve leggere Proust se non si potrà compendiare l'immensa *recherche* in una formula?») ¹⁵⁷ e per spiegare, dipanare ciò che vi è di oscuro, enigmatico o implicito nel testo, senza lasciare alcun margine di mistero. Egli è anche colui che include alla “dignità letteraria” alcuni nomi e ne esclude altri, si avvicina alla lettura dei testi solo se protetto dagli strumenti e dai metodi. Proprio a causa della sua spasmodica ricerca di senso, il critico è soggetto all'atrofia dei sensi fisici, in particolare dell'udito:

La lunga ricerca del senso attutisce col tempo i sensi, i sensi corporali. Il senso più soggetto ad atrofia è nel critico il senso dell'udito. Il critico compiuto (compiuto nella sua formazione) avverte sempre meno nella frase i timbri, mentre misura i livelli di senso, non ascolta il tono che in un racconto è onda e musica, ma coglie le incoerenze nelle azioni del personaggio. Così è anche per i sensi figurati: il profumo della lingua, il sapore delle vocali, il corpo e l'anima degli oggetti, i riverberi delle apparenze perdono via via senso. Il critico tanto più è “perfezionato” nel suo sentire critico tanto più s'allontana dal sentire proprio di quei poeti – funamboli e clown del linguaggio – che pure continua a interpretare.¹⁵⁸

La voce narrante possiede una sua tonalità specifica che conferisce un certo suono alla prosa; quindi, nel momento in cui ci si avvicina a un testo è fondamentale mettersi in ascolto di quella voce, perché l'intonazione con l'altro attraverso il testo scritto è possibile solo se quella voce non risulta nascosta da certi manierismi o virtuosismi letterari e se il lettore è disposto a mettere da parte le sue pretese di giudizio.

Nel voler restituire una tonalità semplice al racconto, gli scrittori de *Il Semplice* si allontanano dal letterario e si riagganciano al racconto orale. Come spiega Celati, il narrare orale «ha regole implicite che riguardano lo scambio tra chi narra e chi ascolta. Ed è una vera arte narrativa, più leggera, meno forzata, di quella romanzesca» che, al contrario, è «ormai un prodotto di laboratorio come le patatine chimiche».¹⁵⁹ Come i

¹⁵⁷ Ivi, p. 165.

¹⁵⁸ Ivi, p. 167.

¹⁵⁹ M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), *Letteratura come accumulo di roba sparsa, trovata per strada o sognata di notte* in «Riga», 28, 2008 in G. Celati, *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 128.

narratori orali, anche gli scrittori de *Il Semplice* attingono al “fabulare quotidiano”, ovvero alle conversazioni tra le persone nella vita quotidiana, alle dicerie e alle fantasie della gente.¹⁶⁰

Per questo all’interno della rivista trovano posto varie trascrizioni (in parte rielaborate) di racconti orali raccolti e trascritti da Alfredo Gianolio,¹⁶¹ come la *Nastrobiografia* di Pellegrino Vignali detto Mandarèin,¹⁶² *Le forme col pallone* di Serafino Valla¹⁶³ e *Alla ricerca del Tagliamento* di Emilde Vacondio,¹⁶⁴ *La fine del mondo*¹⁶⁵ di Pietro Ghizzardi. Tutti questi racconti sono dei flussi verbali che scorrono senza impedimenti e nascono da un semplice bisogno di espressione da parte dell’autore. A titolo di esempio si riportano di seguito due frammenti, il primo tratto dalla *Nastrobiografia*, il secondo da *La fine del mondo*:

Devo aggiungere, signor avvocato, che sento sempre nominare la nebbia di Milano. Sempre parlano di questa nebbia, questa nebbia, questa nebbia. Non aggiungo altro ma, se questa nebbia dovessero farla sparire, i milanesi dopo poco tempo si ammalerebbero tutti. Perché la nebbia ha una temperatura che la porta ad andare dove c’è da mangiare, è una sua debolezza, va dove trova della sostanza. Se andasse via quella nebbia, che Milano da quando è Milano ha sempre avuto, tutti i milanesi si ammalerebbero, perché la nebbia assorbe tutti i microbi e mantiene sana

¹⁶⁰ «Il *fabulare* è un’arte del narrare come assemblaggio di materiali ripescati nella vita quotidiana o nella memoria delle popolazioni, custodita nella *fabula*, una parola latina che implica la conversazione, significato che condivide con il verbo latino *for-faris*, parlare. È la *fabula* a custodire nel proprio cuore etimologico il principio generativo di ogni finzione narrativa, che nasce nel momento in cui due persone condividono un linguaggio e si scambiano storie», in E. Menetti, *Gianni Celati*, cit., p. 404.

¹⁶¹ Alfredo Gianolio (1927-2018), originario di Mantova ma residente a Reggio Emilia, è stato un avvocato, scrittore, giornalista, critico d’arte, collaboratore di Cesare Zavattini e altri artisti. Proprio Zavattini sembra averlo incoraggiato a registrare e trascrivere i racconti di molti pittori naïf del Po, raccolti dal 1970 in poi (da cui è nato il volume *Vite sbobinate e altre vite*, uscito per la prima volta solo nel 2002). Gianolio è anche autore del libro *Pedinando Zavattini: immagini e testimonianze dal Cerreto al Po* (2004). *Il Semplice* testimonia gli interessi e le ricerche condotte dall’autore: all’interno della rivista sono presenti sia molte trascrizioni di racconti orali (si veda *Nastrobiografia*, *Le forme col pallone*, *Alla ricerca del Tagliamento*) sia uno scritto intitolato *Le mele di Zavattini*, in cui Gianolio descrive l’incontro con la sorella di Zavattini e trascrive due curiose lettere in cui i mittenti fanno richiesta di alcune mele dai presunti poteri guaritivi. Cfr: <http://www.fondazioneunpaese.org/alfredo-gianolio/>.

¹⁶² P. Vignali, *Nastrobiografia* in «Il Semplice», 1, 1995, pp. 83-91.

¹⁶³ S. Valla, *Le forme col pallone* in «Il Semplice», 2, 1996, pp. 147-154.

¹⁶⁴ E. Vacondio, *Alla ricerca del Tagliamento* in «Il Semplice», 4, 1996, pp. 111-113.

¹⁶⁵ Nella presentazione dell’autore scritta da Gianolio si legge «Pietro Ghizzardi (1906 - Boretto 1986), di famiglia contadina, verso il 1940 cominciò a dipingere, fra il generale dileggio, usando, per non spendere, cartoni da imballaggio e colori da lui stesso prodotti con nerofumo ed estratti di radici e di erbe. Nel 1976 pubblicò presso Einaudi il libro autobiografico *Mi richordo anchora* (premio Viareggio opera prima) e nel 1980 presso Scheiwiller A Lilla, in memoria della sua cagnetta. Di lui Angelo Guglielmi disse: “Per fortuna non sa scrivere” », in P. Ghizzardi, *La fine del mondo* in «Il Semplice», 3, 1996, p.26.

la gente. Ma non si può spazzar via la nebbia, cosa in verità impossibile perché nella terra c'è una calamita che attira questa roba. E la nebbia ha la debolezza di andare verso la calamita, non può trattenersi. Se uno mi interpella sul problema della nebbia gli direi di stare attento al punto in cui la nebbia viene attratta e, a distanza di una decina di chilometri, gli direi di fare un buco per vedere che cosa c'è sotto quel terreno vicino alla calamita, può darsi che ci sia qualcosa che possa interessare tutto il mondo.¹⁶⁶

Quando è venuto il diluvio universale le anatre andavano a beccare le stelle, l'acqua è andata a una grande altezza ma il cielo si è salvato, il mondo si è salvato, ma se viene la fine del mondo adesso crolla anche il cielo. Cielo e mare è tutto un collegamento, se si sfonda la terra si sfonda tutto [...] Il sole duemila o tremila anni fa, al principio del mondo – non si sa quando si è formato il mondo –, il sole allora era in un cielo celeste, non tutta una fumana come adesso che se si continua così questa fumana, che son tutti fumi che vanno su, è come una goccia continua che sbusa il marmo e verrà un giorno, prima che arrivi la fine del mondo, che rimarremo tutti all'oscuro senza luce. [...] Per evitare la fine del mondo bisogna che gli uomini si fermino con i macchinari, che ci sia appena la macchina da arare la terra e la macchina da seminare perché *a médar*, a mietere *a fa mal la schena anche a me*.¹⁶⁷

Il fascino di questi brevi pezzi narrativi non risiede solo nella modalità espressiva dei rispettivi autori, che non si cura della correttezza grammaticale e lascia intravedere il sostrato dialettale, ma anche nell'assurdità delle fantasticherie raccontate che aprono «una breccia nel muro delle abitudini mentali, verità ovvie e norme sociali che ci imprigionano, una breccia che ci fa intravedere mondi che seguono altre logiche».¹⁶⁸

Va segnalato anche il racconto *Mio nonno aveva cinque bastimenti*¹⁶⁹ che è la trascrizione della registrazione di una delle storie di vita di Giacomo Cangemi, meccanico siciliano vissuto a Tunisi, incontrato da Celati nei primi anni Settanta. A proposito di questo narratore orale, Celati ricorda:

¹⁶⁶ P. Vignali, *Nastrobiografia*, cit., pp.90-91.

¹⁶⁷ P. Ghizzardi, *La fine del mondo*, in «Il Semplice», 3, 1996, pp. 27-28.

¹⁶⁸ P. Kuon, *La poetica del "semplice": Celati & Co.*, cit., p. 167.

¹⁶⁹ G. Cangemi, *Mio nonno aveva cinque bastimenti* in «Il Semplice», 3, 1996, pp.83-94.

Lui era l'esempio di un maestro narratore, che sapeva trasformare qualsiasi esperienza in un fatto leggendario. C'era un punto in cui mi raccontava che da giovane aveva preso il tifo, e non voleva essere mandato al lazzaretto di Tunisi, dunque s'era nascosto in una camera. E diceva che ogni giorno veniva una suora bianca a rifargli il letto. Chiedevo: «Chi era?» E lui tranquillo: «Una suora bianca che appariva». Evidentemente era un fantasma, ma non so come fosse entrata del suo racconto. [...] Ma nel suo modo di narrare le spiegazioni erano escluse. C'era però il senso d'una connivenza nell'illusionismo delle parole, d'un legame che viene dall'immaginare le cose assieme, dove non ci sono più confini tra il verosimile e l'inverosimile. Per questo il suo era un vero narrare naturale, perché nasceva da una fiducia che chi ascolta ti segua passo a passo sui sentieri della fantasticazione.¹⁷⁰

Il gruppo di Celati & Co. intende riagganciarsi al racconto orale per imitarne le modalità espressive, al fine di dare ai propri racconti una tonalità semplice e naturale e per ritrovare quella gioia della narrazione senza scopo, fatta solo per il gusto del narrare. I vecchi narratori avevano il pregio di porre «l'ascoltatore a lato del narratore»¹⁷¹ e i loro racconti danno sollievo perché sono «un modo immaginativo di parlarsi in circolo e in amicizia»¹⁷² e non spiegazioni del mondo o prodotti indirizzati per un grande pubblico amorfo e indifferenziato.

L'obiettivo del gruppo non è quello di fare una mimesi del parlato, ma di restituirne la ricchezza e l'espressività, le figure colorite e le cadenze. A tal scopo si presta attenzione non solo alle parole utilizzate ma anche alla struttura sintattica del dettato, mantenendo la lingua in una posizione equidistante sia dall'italiano standard sia dal dialetto. Ciò si traduce dal punto di vista stilistico nell'uso dell'indiretto libero, nella presenza di ripetizioni, di lessico popolare, di figure tipiche del parlato e di deittici che riferiscono al contesto.¹⁷³ In coerenza con una modalità narrativa spontanea, poco controllata e non finalizzata, alla linearità del racconto segnato da un inizio e una fine, gli autori de *Il Semplice* prediligono la vaghezza della narrazione libera, motivo per cui spesso in molti dei racconti si ha un finale aperto.

¹⁷⁰ M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), *Letteratura come accumulo di roba sparsa, trovata per strada o sognata di notte*, cit., p.129.

¹⁷¹ G. Celati, *Le posizioni narrative rispetto all'altro*, cit., p.214.

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ P. Kuon, *La poetica del "Semplice": Celati & Co.*, cit., p. 173.

Le storie contenute nella rivista sembrano essere nate per caso dal “sentito dire.”¹⁷⁴ La moltiplicazione delle istanze narrative e dei punti di vista non è solo una modalità che rimanda ad una diffusione orale del racconto, ma serve a togliere la responsabilità della narrazione al narratore stesso che tradizionalmente garantisce la coerenza del racconto. L’incipit di *Un meccanico in Germania* di Daniele Benati è esemplare da questo punto di vista: la strampalata e assurda storia del meccanico Claudio Mammi, deceduto e tornato tra i vivi a raccontare quello che gli era successo, sembra diffusasi a macchia d’olio come una qualsiasi diceria di paese e passata di bocca in bocca fino ad arrivare al narratore:

Un altro che s’è arrabbiato moltissimo quando è morto è stato il meccanico di Massenzatico, Claudio Mammi. Di lui s’è parlato in giro perché una notte è andato a casa di un suo amico e gli ha raccontato tutto quello che gli era successo. Questo suo amico si chiamava Gianfranco Giaroni ed era un tipo che parlava sempre un po’ a vanvera, aveva delle teorie che non combaciavano mai con quello che dicono a scuola. Girava con la testa impomatata di brillantina e quando il barbiere gli tagliava i capelli doveva dargli tante di quelle sforbiciate che sembrava che stesse rompendo degli stecchi. Dico questo perché è stato proprio dal barbiere che Giaroni ha raccontato le cose successe al suo amico Mammi, e il barbiere s’è così tanto impressionato che ha incominciato a raccontarle anche lui; solo che la gente, invece di impressionarsi, gli ha chiesto se a raccontargli tante balle era stato quello stupido di Giaroni.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Secondo Celati «noi viviamo dentro al “sentito dire” collettivo [...] Il “sentito dire” è come uno spillo: qualcuno mi punge con quello spillo e mi spinge a farmi delle domande per capire di cosa si sta parlando. Questo è il lavoro di chi scrive racconti: sente una cosa, vuole capire ciò che si dice, e parte a farsi domande, ossia a fantasticare. Quello che lega gli uomini sono le domande che gli uomini si fanno: non le affermazioni, ma il pensiero interrogativo, dove ogni interrogazione promuove altre immagini e fantasie», in G. Celati, *Sulla fantasia* in G. Celati, *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 76; il breve scritto di Renzo Butazzi intitolato *Le voci* tematizza proprio il meccanismo delle voci che si diffondono a catena attraverso il “sentito dire”: «Correva voce che su X corressero delle voci irriferribili. A prima vista l’affermazione era incontestabile, in quanto si poteva dedurre che su X corressero almeno due voci certe: una era appunto la voce affermante che delle voci correvano su di lui e che per comodità di ragionamento chiameremo voce madre, l’altra che le voci in corsa su di lui fossero irriferribili» in R. Butazzi, *Le voci* in «Il Semplice», 6, 1997, p. 67.

¹⁷⁵ D. Benati, *Un meccanico in Germania* in «Il Semplice», 3, 1996, p. 55.

La valorizzazione dell'ascolto e della competenza dei narratori orali va letta in opposizione alla pretesa di pieno dominio¹⁷⁶ dell'autore sulla narrazione, all'«eccesso di consapevolezza dello scrittore sulla propria arte che fa dello stile non più un'abilità tecnica per metà inconsapevole, ma un principio di identità dell'artista»:¹⁷⁷ tutti aspetti che hanno condotto a una paralisi della letteratura e su cui si è concentrata la riflessione critica di Celati, condivisa anche dagli altri membri del gruppo de *Il Semplice*.

L'interesse per il racconto orale è anche un interesse per il significato sociale e antropologico del raccontare come espressione di un soggetto collettivo nell'atto di una trasmissione di memorie e significati collettivi. Non a caso, tra le “specie” de *Il Semplice* vi è la sezione *Etnografie e popolazioni immaginate*, dove compaiono le prime pagine di *Fata Morgana* di Celati. La narrazione ha i toni della ricerca di stampo etnologico ed ha come protagonista il popolo immaginario dei Gamuna. Una delle particolarità di questo popolo è quella della loro lingua, un dialetto a toni che fa somigliare le loro conversazioni a una melodia e che esprime degli stati umorali più che dei concetti.¹⁷⁸

Oltre a *Fata Morgana*, tra i testi appartenenti a questa sezione vi sono anche *Popoli poco noti dell'appennino* di Cornia e *Un africano del Fuladu a Bologna* di Jean Talon. In quest'ultimo racconto, la città di Bologna e i suoi abitanti vengono visti dalla prospettiva straniante di Diawné Diamanka, cantastorie Peul (etnia dell'Africa subsahariana), il quale fornisce una immagine inedita di tutta una serie di usanze, abitudini e di oggetti talmente banali e comuni da passare inosservati ai più:

Giunto a Bologna, per prima cosa Diawné ha notato che le nostre case sono simili a quelle delle termiti, che la vita qui è molto cara, e che tutti vanno in giro di gran fretta. [...] Diceva che per strada si vedono ogni tanto uomini o donne che vanno in giro legati a un cane, e questa per lui era una novità assoluta. [...] Un'altra volta due ragazze hanno invitato Diawné a visitare il cimitero, che lui chiama “il

¹⁷⁶ «Un dominio che si esplica sostanzialmente in due modi: 1) l'autore può spiegare tutto ciò che racconta (distruzione del mistero dell'accadere); 2) l'autore controlla intenzionalmente ogni parola del racconto come rispondente a una propria scelta formale e stilistica. In questo pensiero strategico, che si rivela nella scrittura come un sapere ciò che si intende dire, sta la posizione falsa dell'autore moderno che racconta storie.», in C. Benedetti, *Celati e le poetiche della grazia*, cit., pp.37-38.

¹⁷⁷ C. Benedetti, *Celati e le poetiche della grazia*, cit., p. 48.

¹⁷⁸ «Infatti mentre uno parla, il suo ascoltatore canta sottovoce un motivo che si intona con le armonie vocaliche dell'altro, e che sottolinea lo stato d'animo del parlante e il tempo musicale adottato» in G. Celati, *Fata Morgana* in «Il Semplice», 2, 1995, p.17.

villaggio della verità”. [...] Nel cimitero ha visto una stanza tutta illuminata da un fuoco, e le ragazze gli hanno spiegato che alcune persone vogliono essere bruciate e ridotte in cenere dopo la morte. Dunque quella stanza è l’inferno, e l’inferno esiste veramente a Bologna. “Il mondo è grande,” diceva Diawné, “e mentre in Africa le persone fanno digiuno, pregano tutti i giorni, e pagano la decima per non essere bruciate dopo la morte, qui ci sono persone che si fanno bruciare di loro volontà. C’è una grande differenza con quello che succede in Africa.”¹⁷⁹

Lo straniamento è una tecnica letteraria molto utilizzata all’interno de *Il Semplice* perché in questo modo la realtà nota e familiare può essere osservata sotto un’altra luce, da una prospettiva inattesa. Lo sguardo laterale sulle cose non è proprio solo dello straniero (come nel caso del racconto di Talon), ma è anche quello del personaggio “semplice” o “strambo” che popola molti dei racconti presenti all’interno della rivista. Questo personaggio, infatti, possiede «uno sguardo che sembra sempre posarsi sull’oggetto per la prima volta e fa dell’ingenuità e della diversità un vero punto di forza».¹⁸⁰

Il personaggio strambo

È possibile identificare una certa tipologia di personaggio letterario che si ritrova in molti dei racconti di Celati & Co. e che può essere denominata in molti modi: per esempio, con il termine “semplice” (ricollegandosi al titolo della rivista stessa), oppure con “lunatico” (per riprendere il *Poema* di Cavazzoni). “Strambo” è invece il termine scelto dallo studioso Epifanio Ajello,¹⁸¹ mentre Fabio Finotti¹⁸² preferisce il termine “candido”, individuando il candore come chiave di accesso per la narrativa de *Il Semplice*.

¹⁷⁹ J. Talon, *Un africano del Fuladu a Bologna* in «Il Semplice», 2, 1996, pp.52-53.

¹⁸⁰ S. Rotino, M. Barbolini, *Di altri narratori emiliano-romagnoli. Dagli “Under 25” ai giorni nostri*, cit., p.170.

¹⁸¹ E. Ajello, *Elogio del personaggio strambo. Per Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni* in «Studi novecenteschi», 38, 2011, pp.185-198.

¹⁸² F. Finotti, *Il candore delle pianure* in P. Kuon, M. Bandella (a cura di), *Voci delle pianure. Atti del Convegno di Salisburgo 23-25 marzo 2000*, cit., pp. 143-155.

Al di là delle denominazioni, ciò che preme evidenziare sono le caratteristiche di questo personaggio: la figura del semplice «può essere ricondotta sia agli ingenui personaggi della tradizione novellistica italiana sia ai clown, in particolare a quelli di Federico Fellini»;¹⁸³ il semplice è spesso una persona dotata di scarse capacità intellettuali e rappresenta una sfida alle convenzioni e alle regole della società perché il suo modo di agire e di pensare è alternativo a quella della massa e per questo viene emarginato. Quest'ultimo aspetto è sottolineato anche da Kuon, secondo cui il semplice è «l'elemento deviante in un sistema uniforme», colui che «oppone al nostro mondo perfettamente spiegato eppure sempre più incomprensibile, un senso privato, tutto suo».¹⁸⁴ Sotto l'etichetta di semplice o strambo è possibile ascrivere tutta una serie di personaggi randagi, vagabondi, idioti, semicolti che popolano i racconti de *Il Semplice* e che possiedono uno sguardo altro sulla realtà e sul mondo.

Più in generale il semplice è un personaggio che vive avventure stravaganti proprio perché i suoi comportamenti sono liberi e imprevedibili, all'insegna di una vaghezza che non è solo nel suo agire ma anche nel suo pensare. Infatti Finotti definisce il candore come «uno stato di svagatezza, di deriva, quasi di dormiveglia della ragione, che apre le porte al sogno, e d'altra parte permette di vedere le cose con uno stupore originario [...] con una capacità quasi infantile di sentire il normale come straordinario, e di mescolare verità e leggenda».¹⁸⁵

Secondo Ajello lo strambo rappresenta «una possibilità fantasiosa all'ordine prestabilito del mondo»:¹⁸⁶ «è il suo non-senso, la sua innocenza a stabilire una differente percezione delle cose attribuendo ad esse un valore diverso».¹⁸⁷ Il vagabondare è il tratto distintivo dello strambo: a differenza del *flâneur* baudelairiano, però, egli ha una meta o è alla ricerca di qualcosa, con un movimento che «mette a soqquadro i consueti itinerari consigliati dalle mappe».¹⁸⁸

¹⁸³ A. M. Chierici, *La scrittura terapeutica. Saggio su Gianni Celati*, Archetipolibri, Bologna, 2011, p. 15; Federico Fellini definisce il clown come colui «che esprime l'aspetto irrazionale dell'uomo, la componente dell'istinto, quel tanto di ribelle e di contestatario contro l'ordine superiore che è in ciascuno di noi. È una caricatura dell'uomo nei suoi aspetti di animale e bambino, di sbeffeggiato e di sbeffeggiatore», in A. M. Chierici, *La scrittura terapeutica. Saggio su Gianni Celati*, cit., p. 56.

¹⁸⁴ P. Kuon, *La poetica del "semplice": Celati & Co.*, cit., p.168.

¹⁸⁵ Ivi., p. 146.

¹⁸⁶ E. Ajello, *Elogio del personaggio strambo*, cit., p. 188.

¹⁸⁷ Ivi, p.186.

¹⁸⁸ Ibidem.

I personaggi dei racconti di Daniele Benati tratti da *Silenzio in Emilia* confermano proprio questa caratteristica: spesso si mettono in cammino per tornare nei luoghi dove hanno vissuto, alla ricerca di qualcosa, come per esempio Franco Badodi,¹⁸⁹ ex giocatore di bocce, in cammino verso la bocciofila di San Martino o l'egocentrico Vittorio Cirani,¹⁹⁰ produttore di piastrelle, alla ricerca del suo omonimo. In un mondo che sembra familiare e reale ai loro occhi, la ricerca di senso di questi personaggi risulta in realtà inconcludente e sembra essere il prodotto di una allucinazione: l'esito non è tanto tragico, ma piuttosto comico o grottesco, sebbene permanga un sentimento di morte in tutti i racconti.¹⁹¹

Per dare al profilo dello strambo dei contorni più definiti, può risultare utile richiamare qui uno dei racconti più curiosi e significativi contenuti ne *Il Semplice: Non c'è più paradiso* di Celati.¹⁹²

Ambientato in una "cittadina di economia avanzata", il racconto ha come protagonista l'emarginato senz'atletica Tugnin, ricoverato in ospedale dopo essere rimasto bloccato sotto la neve qualche giorno prima di Natale. Una volta svegliatosi afferma di aver viaggiato nell'aria e di aver avuto un colloquio con Dio:

Secondo il discorso di Tugnin ascoltato dall'infermiere alto e robusto, Dio era uno di poche parole. E in sostanza avrebbe detto che lui se ne frega, perché non può mica correre dietro agli uomini per convincerli che loro si credono furbi e invece sono dei poveri coglioni. Facciano pure quello che gli pare, avrebbe detto Dio, con le loro banche e le loro macchine e i loro giornali e le loro televisioni: lui non voleva più saperne niente, perché gli uomini sono diventati troppo seccanti, e che vadano pure sulla forca o a buttarsi tutti in un canale, ormai non se ne poteva più di loro.¹⁹³

Tugnin racconta che Dio si era stancato degli uomini, divenuti troppo presuntuosi e falsi, motivo per cui aveva abolito il paradiso e «tutti i premi e le ricompense per i

¹⁸⁹ D. Benati, *Il giocatore di bocce* in «Il Semplice», 2, 1996, pp.115-127.

¹⁹⁰ Id., *Uno spettacolo teatrale* in «Il Semplice», 4, 1996, pp. 13-32.

¹⁹¹ S. Rotino, M. Barbolini, *Di altri narratori emiliano-romagnoli. Dagli "Under 25" ai giorni nostri*, cit., p. 172.

¹⁹² G. Celati, *Non c'è più paradiso* in «Il Semplice», 1, 1995, pp.30-46; il racconto è stato poi modificato ed è entrato a far parte della raccolta *Cinema naturale* (2001).

¹⁹³ Ivi, p. 35.

buoni»,¹⁹⁴ mettendo al loro posto la bestemmia, «perché si era accorto che quelli che si mostrano più buoni e più educati, quelli che non bestemmiano per come va il mondo, quelli sono i più mafiosi, ignoranti, senza fede e poco di buono»¹⁹⁵. La storia di Tugnin suscita la curiosità di tutti i pazienti e il personale dell'ospedale:

Se l'altra parte della visione aveva reso i degenti pensosi, queste parole di Dio li aveva resi allegrissimi per il gusto di ascoltarle e poi di ripeterle ad alta voce. Si vedevano perfino certi degenti del reparto di geriatria, di solito imbacchiliti come mummie, che sorridevano ripetendo le parole di Dio con una certa soddisfazione. Così tra una cosa e l'altra nell'ospedale s'era creata un'animazione indubbiamente insolita, come se si stesse festeggiando non la notte di Natale, ma un nuovo e più eccitante annuncio dal cielo per tutti gli uomini, per via del colloquio di Tugnin con Dio.¹⁹⁶

La vicenda attira anche l'attenzione di tre giornalisti mandati dal loro superiore nell'ospedale nella notte di Natale a caccia di una storia commovente da raccontare al telegiornale. A questo punto alla vicenda di Tugnin si aggancia la storia d'amore tra il superiore dei tre giornalisti, un funzionario della televisione, e la cardiologa dell'ospedale dove Tugnin è ricoverato; i due si ritirano a vivere in campagna, ma le cose tra loro non funzionano bene e l'idillio bucolico ben presto finisce.

Il funzionario, incapace di tollerare la falsità del suo ambiente lavorativo, decide di licenziarsi, ma cade in disgrazia: «andava a spasso tutto il giorno vestito da straccione»¹⁹⁷ e «girovagava per la città con lunghe soste nei giardini pubblici a parlare con altri accattoni, oppure nei bar a bere senza ritegno»,¹⁹⁸ raccontando a tutti la sua storia con la cardiologa, la vicenda di Tugnin e lamentandosi contro la città. Alla fine l'ex funzionario muore stroncato da un infarto. Il narratore interviene commentando:

Ecco come è finito qualcuno che protestava, nella cittadina di economia avanzata. Nessuno l'ha mai disturbato nella sua protesta, ognuno gli lasciava dire quello che voleva in piena libertà. Semplicemente tutti lo evitavano in quanto strambo,

¹⁹⁴ Ivi, p. 37.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ Ivi, p. 35

¹⁹⁷ Ivi, p.42.

¹⁹⁸ Ibidem.

credendo che dicesse cose da matto. Ma il lettore deve tenere presente che questa è una vicenda vera al cento per cento, a cominciare dalla stranissima storia del mendicante Tuginin nella notte di Natale. Molti possono testimoniare che i fatti si sono svolti precisamente così come sono esposti nel nostro racconto, al quale adesso manca soltanto la conclusione che vado a dire.¹⁹⁹

A questo punto la vicenda di Tuginin, rimasta in sospeso dopo l'intromissione della storia del funzionario con la cardiologa, riprende il filo dagli avvenimenti di quella notte di Natale : dopo aver cercato di scappare per non morire all'ospedale e per presentarsi ad un "appuntamento con gli angeli", il povero Tuginin era morto nel sonno; i tre giornalisti avevano deciso di non preparare alcun servizio commovente per la televisione locale e per questo avevano perso il lavoro, «ma uno dei tre [...] una sera ha voluto fare questo racconto a un gruppo di amici che aveva radunato in casa sua [...] per commemorare la morte del povero Tuginin, e la sua grande speranza d'incontrare gli angeli o magari anche Dio nell'aria fresca della notte».²⁰⁰

Il racconto di Celati risulta essere significativo per molti aspetti.

Innanzitutto all'interno del testo si possono riconoscere due personaggi strambi molto diversi per appartenenza sociale: Tuginin, infatti, è un mendicante che si colloca negli ultimi gradini della scala sociale della cittadina di economia avanzata; il funzionario della televisione gode invece di una posizione di rilievo e di ricchezza, ma la fine della sua storia con la cardiologa lo getta in uno stato di prostrazione tale da farlo diventare un vagabondo emarginato, come Tuginin.

Inoltre Tuginin sembra essere dotato di una capacità affabulatoria tale da attirare sia la curiosità degli altri pazienti dell'ospedale sia quella della televisione locale. La sua è quella dote che è propria del narratore non specializzato e incolto, capace di affascinare con i suoi racconti una intera comunità.

Purtroppo la sorte dello strambo Tuginin, non è la stessa dello strambo ex funzionario, il quale «non ha mai avuto occasione di raccontare per intero la sua storia, perché nella cittadina di economia avanzata aveva la fama di chiacchierone insopportabile, quindi appena apriva bocca tutti lo salutavano e scappavano via»²⁰¹ e se

¹⁹⁹ Ivi, p.44.

²⁰⁰ Ivi, p.46.

²⁰¹ Ivi, p. 42.

«qualcuno rimaneva ad ascoltarlo, lui perdeva subito il filo del discorso, mettendosi a biasciare interminabili sproloqui contro la città dove aveva la disgrazia di vivere».²⁰²

Oltre alla caratterizzazione dei personaggi, va rilevato il modo in cui Celati gestisce il racconto, alla pari di un narratore orale.

Innanzitutto vanno notati i frequenti riferimenti al lettore, come se si cercasse la complicità di chi sta leggendo la storia.

Inoltre le diverse azioni, le interruzioni e le riprese narrative si susseguono senza uno scopo riconoscibile. Il narratore inizia la storia di Tugnin, per poi perdersi nel racconto di un'altra imprevedibile sequela di avvenimenti e infine tornare successivamente a riprendere il filo della storia iniziale. Molte informazioni rimangono in sospeso perché vi sono molte istanze narrative e punti di vista diversi. Il racconto sembra essere riportato sulla pagina da un narratore anonimo, il quale trascrive la storia raccontata da uno dei tre intervistatori ad un gruppo di amici per commemorare il povero Tugnin. Il lettore però ha più l'impressione che certi elementi (come per esempio le informazioni sul passato della dottoressa e sul funzionario della televisione) siano frutto dell'immaginazione del narratore o delle dicerie che si sono diffuse nella "cittadina di economia avanzata". Così facendo Celati oppone «alla finzione della scrittura consapevole, pienamente controllata, l'altra finzione ("a cui credere") di un trascrivere libero che "racconta", rielaborandola e riscrivendola, una materia narrativa preesistente».²⁰³

Il ricordo, la pazzia, la morte

Di fronte alla varietà di forme e temi presenti all'interno della rivista risulta impossibile fornire una panoramica esaustiva di tutti gli scritti presenti all'interno de *Il Semplice*: la rivista stessa per sua natura antiaccademica si oppone a qualsiasi tentativo di suddivisione netta degli scritti in essa contenuti sulla base di determinate categorie. Tuttavia, dal punto di vista tematico, osservando le "specie" e gli scritti rubricati sotto di queste, è possibile notare l'insistenza su certe aree tematiche, come quella del ricordo, della pazzia e della morte. Queste aree ovviamente non esauriscono l'intera

²⁰² Ibidem.

²⁰³ P. Kuon, *La poetica del "semplice": Celati & Co.*, cit., p.175.

varietà dei temi presenti negli scritti presenti all'interno de *Il Semplice*, ma costituiscono solo dei piccoli appigli su cui si aggancia la fantasia di coloro che hanno partecipato alla rivista.

Al filone del “ricordo” è possibile ascrivere, oltre ai testi del già citato Ugo Cornia, *Le ultime gioie di mio trisnonno*²⁰⁴ e *Due casi di mia zia Bruna*²⁰⁵ di Ercole Bazzani, *La fontana*²⁰⁶ e *La braculama*²⁰⁷ di Rocco Brindisi, *Ciao Nudo*²⁰⁸ di Roberto Citran, *La fantasiosa infanzia*²⁰⁹ di Virginio Rinaldi. Di seguito si riporta un frammento tratto da *Ciao Nudo*:

Al patronato di San Francesco avevo una doppia identità: ero conosciuto come “nudo” o come “ el fradeo de Giani”. Il primo era un soprannome, un segno di riconoscimento, un grado militare per distinguermi da altri tre Roberti della compagnia: Roberto, Bobbi e Robi. Per me, inizialmente, era stato scelto Robunud, presto diventato Robi Nudo, am questo era troppo lungo per la palla avvelenata, rimase così soltanto il Nudo. [...] È strano come i soprannomi sopravvivano all'invecchiamento. Ancora oggi mi capita di incontrare qualche vecchio amico che mi saluta dicendo: “Ciao Nudo!” e se ne va. Ciò mi emoziona perché in quel momento si risvegliano non solo immagini e odori del passato, ma anche quelle caratteristiche che ci avevo riservato. Quando si accetta un soprannome lo si carica della propria essenza e si finisce per identificarsi con esso. Un soprannome resiste nel tempo, come uno spirito, un'anima che sopravvive dopo la morte. Sono ancora l'unico Nudo di tutta Padova.²¹⁰

I racconti di ricordi personali, aneddoti di famiglia e storie di vita altrui risultano significativi non solo per la bizzarria dei fatti raccontati o per la tonalità orale di questi scritti, ma soprattutto perché rimandano al concetto di intonazione, alla creazione di un legame con gli altri (e in questo caso anche con il loro vissuto) attraverso l'esperienza del racconto. La veridicità dei fatti raccontati non è importante: ciò che conta è che il lettore si abbandoni al ritmo della narrazione.

²⁰⁴ E. Bazzani, *Le ultime gioie di mio trisnonno* in «Il Semplice», 6, 1997, p. 72.

²⁰⁵ Id., *Due casi di mia zia Bruna* in «Il Semplice», 5, 1997, pp. 119-120.

²⁰⁶ R. Brindisi, *La fontana* in «Il Semplice», 1, 1995, pp. 119-126.

²⁰⁷ Id., *La braculama* in «Il Semplice», 5, 1997, pp. 134-150.

²⁰⁸ R. Citran, *Ciao Nudo* in «Il Semplice», 4, 1996, pp. 89-99.

²⁰⁹ R. Virginio, *La fantasiosa infanzia* in «Il Semplice», 4, 1996, pp. 100-103.

²¹⁰ R. Citran, *Ciao Nudo*, cit., pp. 89-90.

Altro tema particolarmente frequentato da *Il Semplice* è quello della pazzia, su cui si riflette la natura “antiletteraria” della rivista. Questa è da intendersi sia come sinonimo di follia, sia in una più generica apertura alla stravaganza e giullaresco, al fiabesco e al buffo. L’interesse per questa tematica spiega in parte la caratterizzazione “stramba” dei personaggi che popolano i racconti della rivista. Infatti, tutto ciò che concerne la sfera della pazzia costituisce una importante risorsa letteraria, soprattutto per Cavazzoni che in un’intervista afferma:

C’è una tipologia umana che mi ha sempre interessato, non solo emiliana ma più in generale italiana, che è la categoria dei perdenti. [...] Per restare all’Emilia Romagna c’è, in effetti, una figura che circola molto, che potremmo definire quella del “mezzo matto” e che torna in molti racconti. A ben vedere è una figura presente in molte regioni. In Emilia, tuttavia, il “mezzo matto” è spesso guardato con un leggero sorriso di divertimento, ma anche con una certa ammirazione, come se fosse uno in grado di dire cose insolite, fuori dal normale. Per cui i personaggi un po’ sballati, un po’ idioti, un po’ dementi sono molto più interessanti di quanto possa esserlo il buon padre di famiglia, sposato e con figli diligenti, ad esempio, che è un personaggio che dà poche risorse letterarie.²¹¹

Si è già ricordato in precedenza come le scritture dei “matti” siano stati importanti spunti di lavoro sia per il “primo” Celati sia per Cavazzoni. L’interesse di quest’ultimo per tali forme di scrittura è ben testimoniato anche ne *Il Semplice*: nel terzo numero l’autore riporta le *Lettere* di Giuseppe Rettighieri, Ettore Palestini e Anna Cattania, ricoverati al manicomio di Reggio Emilia.²¹² Di seguito si riporta un piccolo frammento tratto dalla lettera di Giuseppe Rettighieri:

Si dice per proverbio che diventando vecchi si diventa ragazzi (ciò ch’è falsissimo), ma voi altri invece nel diventare vecchi, diventate brutti asini, bestioni, ignoranti, stupidi, troie, imbecilli, vacche, puttane, bestie, animalacce... ecc.ecc...

²¹¹ G. Graziani, *Un po’ sballati, un po’ idioti, un po’ dementi*, «il Tascabile», 4 luglio 2022, <https://www.quodlibet.it/recensione/5436>.

²¹² Id., *Lettere* in «Il Semplice», 3, 1996, pp.49-52.

come la Molinari vacca, troia, bestia... ecc. ecc....! Dunque arrivate prestissimo!
Venite al più presto possibile! Addio!²¹³

La ricerca di una scrittura il più possibile spontanea e senza i filtri della letterarietà arriva fino all'estremo di una parlata delirante. Si vedano a tal proposito anche la trasposizione della parlata monologante e paranoica di Girolamo Berti, condannato a morte, di cui Cavazzoni riporta il verbale delle sue ultime dodici ore di vita²¹⁴ e le lettere rubricate sotto la specie *Lettere dalla convalescenza*, ovvero *Cara Pasqua* di Giuseppe Santandrea,²¹⁵ *Signor carissimo padre*²¹⁶ di Teresa Compiani e *O Decima mia*²¹⁷ di Pietro Ghizzardi. Sebbene questi scritti molto probabilmente non siano delle trascrizioni ma delle elaborazioni di nuclei narrativi, fantasticherie e idee, i materiali manicomiali (cartelle cliniche, documenti, lettere) costituiscono una fonte di ispirazione importante per i collaboratori de *Il Semplice*.²¹⁸

In linea con questa tipologia di scritti ci sono anche i racconti di Enrico Farina,²¹⁹ Erika Martelli²²⁰ e Dino Baldi,²²¹ in cui il narratore si mette rispettivamente nei panni di un uomo dalla mente semplice che lascia la registrazione di un ultimo messaggio prima di suicidarsi, di una donna che affoga il figlio avuto con il diavolo, di un maniaco perseguitato da strane voci misteriose. Di seguito si riporta un esempio tratto dal testo di

²¹³ Ivi, p. 50.

²¹⁴ E. Cavazzoni (a cura di), *Le ultime ore di Girolamo Berti* in «Il Semplice», 4, 1996, pp. 107-110.

²¹⁵ «Giuseppe Santandrea di Imola dice sempre di sentirsi benissimo. Racconta che commercia in rettili che raccoglie nella pineta di Ravenna e spedisce dietro ordinazione in Inghilterra, in Russia, in America. Dice che ha ricevuto dal mar glaciale un lungo telegramma per la spedizione di seicento ranelle. Poi un giorno, aprile 1938, ha scritto alla moglie su un brandello di foglio i suoi commerci», in G. Santandrea, *Cara Pasqua* in «Il Semplice», 5, 1997, p. 55.

²¹⁶ «Compiani Teresa, anni ventidue, cucitrice di Montebabbio, dice d'essere vittima di stregoni, framassoni e protestanti che le hanno messo un cane nel ventre; infatti i suoi sputi hanno sapore di cane. Ma si prepara qualcosa che sistemerà tutti e lei guarirà dal sapore di cane. Lo scrive nel 1933 a suo padre», in T. Compiani, *Signor carissimo padre* in «Il Semplice», 3, 1996, p. 57.

²¹⁷ P. Ghizzardi, *O Decima mia* in «Il Semplice», 4, 1997, p. 58-60.

²¹⁸ La centralità del tema della pazzia nella sua accezione di follia all'interno della rivista è ribadita anche all'interno di uno degli scritti appartenenti ai *Discorsi di metodo*, ovvero la traduzione della *Conversazione con un bastone da passeggio* di Søren Kierkegaard. In questo breve scritto un matto fuggito dal manicomio cerca di apparire il più "normale" possibile affermando una verità oggettiva, ovvero che la terra è rotonda. Kierkegaard riporta questo aneddoto per interrogarsi su cosa sia effettivamente la follia, la quale non è molto diversa dall'interrogarsi del filosofo sulle questioni del mondo affermando di dubitare di tutto per poi costruire trattati e sistemi che sembrano invece affermare il contrario.

²¹⁹ E. Farina, *Catello* in «Il Semplice», 4, 1996, pp. 114-125.

²²⁰ E. Martelli, *Anche se ho sempre un bell'umore* in «Il Semplice», 4, 1996, pp. 156-159.

²²¹ D. Baldi, *Compagnie notturne* in «Il Semplice», 6, 1997, pp. 113-116.

Martelli, intitolato *Anche se ho sempre un bell'umore*, in cui l'autrice cerca di riprodurre quella parlata paranoica e senza controllo di una persona squilibrata:

Poi il gigante ritorna così spesso che io lo vedo anche sotto i sassi, come i serpenti. È un diavolo, è un diavolo. Solo che nel bosco non ci sono gli esorcisti, e tornarci al paese c'è da aver vergogna per quel figliolo che mi è nato. Gli alberi d'olmo di notte erano le cosce del gigante, ma dure. Sfregarsi non era una carezza, ma un dolor dolce, poi ruscello di sangue dai graffi. E avanti e indietro, che io divento matta. E ho gli occhi secchi dal cercare nel bosco il gigante, fino a dopo il vespro.²²²

Anche gli scrittori stessi si autoritraggono come degli emarginati dalla società, alla pari degli “strambi” o dei “matti”: il loro non adeguarsi ai meccanismi del mercato editoriale e al dettato dei critici e dei professori universitari è visto con sospetto e come un pericolo da arginare, come si è già visto nell'ironico *Discorso di uno che si è insinuato di nascosto sul palco delle autorità*. Ivan Levirini addirittura definisce gli scrittori romagnoli come personaggi «fuori dal normale»,²²³ dei «matti agitati»²²⁴ che provano quasi un godimento sessuale nel dire qualsiasi parola, anche la più scabrosa, senza nessun senso di vergogna. Il rito di iniziazione alla scrittura avviene non a caso nell'osteria, bevendo grandi quantità di vino e «dando prova di una vera perizia virtuosa nell'offesa»,²²⁵ senza «aver paura della mischia di parole».²²⁶

Un altro nucleo tematico importante de *Il Semplice* è quello della morte: sebbene questa risulti in alcuni casi legata al tema del ricordo,²²⁷ in linea generale la morte non viene mai affrontata all'insegna del tragico o del drammatico. Prevale infatti un'ottica più scherzosa e giocosa sul tema, vedendo la morte come ingresso in un mondo altro, quello dell'aldilà.²²⁸

²²² E. Martelli, *Anche se ho sempre un bell'umore*, cit., p.158.

²²³ I. Levirini, *Scrittori di Romagna* in «Il Semplice», 6, 1997, p.149.

²²⁴ Ivi, p. 150

²²⁵ Ivi, p. 151.

²²⁶ Ibidem.

²²⁷ È il caso dei racconti di Ugo Cornia tratti da *Sulla felicità a oltranza*, autore approfondito nel prossimo capitolo.

²²⁸ È il caso dei racconti di Daniele Benati tratti da *Silenzio in Emilia*, approfonditi nel prossimo capitolo.

A questo tema vanno ascritti tutti i testi rubricati sotto la specie *Inferni, purgatori, paradisi immaginati e viaggi nell'aldilà*, tra i quali è possibile trovare i già citati *Non c'è più paradiso* di Celati, i racconti di Benati tratti da *Silenzio in Emilia* e le *Rivelazioni sui purgatori* di Cavazzoni. Da segnalare anche lo scherzoso racconto di Paolo Baschieri²²⁹ intitolato *I monaci di San ****, dove un cimitero deve essere spostato per far posto ad una autostrada e le anime dei morti traslocano in un monastero. Significativa anche la presenza della trasposizione di un frammento del libro XXV del *Baldus* di Teofilo Folengo in cui si dice che gli scrittori sono destinati a finire all'inferno, nella sede della fantasia dove «volano cosa campate per aria: i sogni che fanno i balordi, i ragionamenti senza legame, le idee che fan venir mal di testa; e poi manie mai sentite, strampalerie, allucinazioni di scarsa intelligenza».²³⁰

²²⁹ P. Baschieri, *I monaci di San **** in «Il Semplice», 3, 1996, pp.73-75.

²³⁰ E. Cavazzoni, *La zucca di Teofilo Folengo*, in «Il Semplice», 3, 1996, p. 78.

Capitolo III

La linea padana della prosa

“Scrittori delle pianure”?

Nel precedente capitolo si ha avuto modo di osservare più da vicino i propositi che hanno animato *Il Semplice* e gli elementi comuni alle prose che sono contenute nella rivista, fermo restando la grande eterogeneità degli scritti e degli autori che hanno partecipato al progetto: le caratteristiche sopra delineate infatti non possono accorpate tutta la varietà di racconti che la rivista contiene al suo interno e sarebbe del tutto improprio cercare di “forzare” l’interpretazione di certi testi per appiattirli e inserirli sotto determinate categorie.

In questo capitolo si tenterà di “aggiungere un tassello”, o meglio, di presentare una chiave interpretativa utile ai fini di una maggiore comprensione della poetica “semplice” sopra delineata. Questa chiave è rappresentata dallo spazio della pianura: la pianura costituisce una sorta di retroterra comune per molti degli autori che hanno partecipato all’esperienza de *Il Semplice* e che proprio riunendosi attorno alla rivista hanno avuto modo di costituirsi come gruppo, dando vita ad un filone della narrativa definito da buona parte della critica come “padano”.

«Capostipiti di questo filone [...] sono Gianni Celati, emiliano di adozione, e il reggiano Ermanno Cavazzoni»,²³¹ autori rispettivamente di *Narratori delle pianure* e di *Il poema dei lunatici*, due libri che possono essere considerati «i capisaldi narrativi»²³² del filone. Sia Celati che Cavazzoni «pongono [...] un fondamento solido per una linea

²³¹ S. Rotino, M. Barbolini, *Di altri narratori emiliano-romagnoli. Dagli “Under 25” ai giorni nostri*, cit., p. 169.

²³² A. Bertoni, *Qualche nota introduttiva* in P. Pieri, C. Cretella (a cura di), *Atlante dei movimenti culturali dell’Emilia Romagna 1968-2007. Vol. II: Narrativa*, Clueb, Bologna, 2007, p. 9.

narrativa che troverà nella generazione successiva di Ugo Cornia, Daniele Benati e Paolo Nori, prove convincenti e di valore».²³³

Tuttavia, prima di procedere nell'analisi di questo filone narrativo "padano", è bene prima interrogarsi sulla legittimità dell'operazione che si vuole tentare di condurre qui di seguito. Pur essendo diffuse nel linguaggio giornalistico, le denominazioni "scrittori padani" o "narratori delle pianure" sono espressioni non particolarmente apprezzate dagli autori in questione, in quanto sembrano costituire l'ennesima categorizzazione o etichetta restrittiva applicata dalla critica per denotare un certo gruppo.

Ermanno Cavazzoni in *Quella linea geomorfa*²³⁴ scherza sopra questa etichetta. Nel suo scritto sembra tracciare un profilo dello "scrittore di pianura", trascrivendone le abitudini e i comportamenti come se si stesse parlando di un animale: gli scrittori di pianura sono descritti come meditabondi durante l'inverno a causa delle nebbie e della neve, mentre in primavera li si può vedere «correre sugli argini, in mezzo ai pioppeti delle golene, sui campi umidi già in pieno rigoglio; luoghi codesti che diverranno il loro terreno mitopoietico, allorchè di lì a poco in piena estate li si ode cantare».²³⁵ Nella sua ironia però Cavazzoni sembra ammettere l'effettiva esistenza di un legame di interdipendenza tra lo scrittore e la sua scrittura e una determinata tipologia di paesaggio: vi è cioè da un lato «una derivazione del poeta dall'assetto coltivo e urbanistico del territorio»²³⁶ e dall'altro vi è «un modellamento del territorio ad opera della poesia e della prosa poetica».²³⁷ In sostanza «il poeta radicalizza il paesaggio»²³⁸ tanto che «si può annoverare la forza poetica tra le grandi forze geomorfiche».²³⁹

Con la denominazione di "scrittori di pianura" in realtà non si intende posizionare i partecipanti de *Il Semplice* sulla cartina geografica in base al loro luogo di origine.²⁴⁰

²³³ S. Rotino, M. Barbolini, *Di altri narratori emiliano-romagnoli. Dagli "Under 25" ai giorni nostri*, cit., p. 169.

²³⁴ E. Cavazzoni, *Quella linea geomorfa*, in C. A. Sitta (a cura di), *L'orizzonte di bruma. Luoghi del Novecento poetico in Emilia*, Edizioni del Laboratorio, Modena, 2003, pp. 201-202.

²³⁵ Ivi, p. 202.

²³⁶ Ibidem.

²³⁷ Ibidem.

²³⁸ Ibidem.

²³⁹ Ibidem.

²⁴⁰ Come affermato da Peter Kuon durante il dibattito al convegno "Voci delle pianure" tenutosi a Salisburgo (23-25 marzo 2000): «La parola "pianura" [...] non va intesa come termine tecnico, ma piuttosto come metafora da sviluppare. Non si tratta di dedurre la letteratura, in modo ingenuo, da determinati spazi geografici a cui gli scrittori nati in questi luoghi appartengono e altri no» ma di considerarla come «realtà linguistica e mentale», da M. Bandella, P. Kuon (a cura di), *Voci sparse*.

L'erroneità dell'operazione sarebbe facilmente dimostrata anche solo scorrendo l'indice della rivista e osservando la presenza delle traduzioni che la rivista ospita al suo interno, le quali testimoniano come gli stessi autori che rientrerebbero in questa linea padana de *Il Semplice* siano “cosmopoliti” e in dialogo con una letteratura ben al di fuori dei confini della pianura padana.

L'obiettivo che ci si propone in questa sede è quello di analizzare il ruolo che lo spazio della pianura riveste nei racconti di questi “narratori delle pianure”. La pianura è uno spazio che si presenta sia nella concretezza delle sue caratteristiche fisiche (piatto, percorso da corsi d'acqua, diviso geometricamente dalle coltivazioni, ecc.), sia come spazio della mente e della fantasia dove si proietta l'immaginazione artistica, «scenario ariostesco delle “pazzie del mondo”»²⁴¹ da cui possono emergere strani personaggi. Talvolta, pur avendo connotati realistici, la pianura assume il valore di simbolo di un processo di industrializzazione incontrollato che l'ha svuotato e distrutto, rendendolo un contenitore di non-luoghi, in cui però nonostante tutto è ancora possibile il momento epifanico dell'osservatore capace di stupirsi e meravigliarsi di fronte all'infra-ordinario. Inoltre, la pianura può anche essere usata come metafora per definire uno stile di scrittura “padano”, caratterizzato da una certa tonalità linguistica che sembra aderire alla piattezza morfologica della pianura.

Nell'analizzare questo filone “padano” della narrativa, in questo capitolo si prenderanno le mosse dai “capisaldi narrativi” rappresentati dal *Poema* di Cavazzoni e dal “trittico delle pianure” di Celati, cercando di capire in che modo lo spazio della pianura sia implicato nella loro scrittura: parte delle riflessioni su queste opere possono risultare utili nel completare le osservazioni sulla poetica de *Il Semplice* condotte nel precedente capitolo.

Si avrà modo di osservare infatti come gli elementi di poetica già analizzati non costituiscano semplicemente dei tratti comuni agli scrittori in questione, ma abbiano tutti una sorta di “radice” nell'ambiente padano: esiste infatti “una matrice emiliana”²⁴²

Frammenti di un dibattito, in P. Kuon, M. Bandella (a cura di), *Voci delle pianure. Atti del Convegno di Salisburgo 23-25 marzo 2000*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2002, p. 179.

²⁴¹ P. Kuon, M. Bandella (a cura di), *Voci delle pianure. Atti del Convegno di Salisburgo 23-25 marzo 2000*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2002, p. 8.

²⁴² Di “matrice emiliana” ne parlano sia A. Bertoni, sia S. Rotino e M. Barbolini, nei saggi scritti per l' *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia Romagna 1968-2007. Vol. II: Narrativa*, Clueb, Bologna, 2007; A. Bertoni in *Qualche nota introduttiva*, p. 9, scrive: «A osservare con attenzione il panorama attuale, sembra di dover concentrare il riconoscimento di una tale pulsione (di stampo anche etico) all'

nell'antiletterarietà che contraddistingue la rivista e negli altri aspetti (come, ad esempio, la caratterizzazione del personaggio strambo e la tonalità della prosa) esaminati sopra.

Un riferimento importante per l'analisi qui condotta è il convegno *Voci delle pianure* tenutosi a Salisburgo tra il 23 e il 25 marzo 2000, dove Benati, Cavazzoni, Celati e Cornia, invitati a presentare i loro nuovi lavori, hanno avuto modo di confrontarsi con vari studiosi proprio in merito all'etichetta "narratori delle pianure", problematizzandola e aggiungendo ulteriori elementi di riflessione, come per esempio la visione della pianura come spazio dell'aldilà, aspetto che risulta ben visibile soprattutto nella prosa di Daniele Benati e che conferma il carattere ambivalente di questo spazio, «luogo di confine fra il mondo reale che si disperde nel nulla e un mondo fantastico che si apre sull'aldilà».²⁴³

Il poema dei lunatici

Il poema dei lunatici è un romanzo pubblicato nel 1987 per i tipi di Bollati Boringhieri. Può essere considerato uno dei capisaldi della linea "padana" della narrativa dal momento che in questo libro la pianura padana non è semplicemente lo sfondo su cui si svolgono gli avvenimenti raccontati, ma gioca un ruolo essenziale come motore della narrazione.

Il paesaggio padano descritto nelle prime righe del libro sembra piatto e monotono: «Questa pianura è liscia come l'olio, e al massimo ha alberi, erba, fossi, canali. Poi ci sono le strade: ce ne sono di asfaltate e di non asfaltate, e dalle strade si

"antiletterario", in alcuni nuclei di stile e di invenzione ad un tempo molto autonomi sul piano delle *Weltanschauungen* manifestate, ma riuniti da una comune matrice emiliana. Vien da pensare, in primo luogo, alle scritture di coloro che si erano radunati nei '90 attorno al progetto letterario della rivista feltrinelliana «Il Semplice» e – prima- a due capisaldi narrativi quali *Narratori delle pianure* di Gianni Celati e – appunto- *Il poema dei lunatici* di Ermanno Cavazzoni»; S. Rotino e M. Barbolini in *Di altri narratori emiliano-romagnoli. Dagli "Under 25" ai giorni nostri*, p. 169, ribadiscono che: «Soprattutto in Emilia è possibile rintracciare una linea narrativa che, nel variegato e puntiforme panorama di questa parte di regione, si sottrae ai ritmi vertiginosi imposti dall'odierno mercato editoriale, pur mantenendo una sua forza intrinseca capace di dare sempre nuovi frutti. Risulta perciò singolare che, a tutt'oggi, la critica si sia occupata solo raramente di narratori inseribili a pieno titolo, per la loro produzione, in un tessuto narrativo di qualità. Tessuto saldamente ancorato alla matrice emiliana ma capace, nelle sue molteplici declinazioni, di aperture ad ampio spettro verso la tradizione italiana e straniera».

²⁴³ P. Kuon, M. Bandella (a cura di), *Voci delle pianure. Atti del Convegno di Salisburgo 23-25 marzo 2000*, cit., p. 9.

vede la campagna attorno. A perdita d'occhio, in genere».²⁴⁴ Tuttavia questa visione viene ben presto smentita, il vuoto è solo apparente: le pianure in realtà sono «luoghi del nulla che si riempiono di tutte le fantasie»,²⁴⁵ in cui trovano posto strani e lunatici personaggi che liberano la loro immaginazione e raccontano molte storie bizzarre. È proprio l'ambiente circostante, in particolare la forza della luna e l'acqua dei pozzi, a determinare la stravaganza dei «cavalieri moderni lunatici»²⁴⁶ che popolano la pianura.

Il titolo del libro rimanda all'opera di Ariosto, non solo nel suo presentarsi come un "poema" ma anche nel riferirsi ai "lunatici", diretta allusione al satellite che nel *Furioso* è la sede del senno perduto e che pertanto funge da simbolo della follia. Inoltre vi è un rimando diretto ad Ariosto nelle prime pagine con cui si apre il *Poema*, dove è riportato un verso del *Furioso* («come gli mostra il libro che far debbia; e si sciolse il palazzo in fumo e in nebbia») che anticipa l'atmosfera onirica e fantasiosa del libro. L'inafferrabilità e la vaghezza dei fatti, dei personaggi e del paesaggio è ribadita anche dall'*Avvertimento* scritto in prima persona, posto subito dopo la citazione:

I casi che mi sono capitati, debbo ancora capirli, e non ho smesso di rifletterci sopra. Io stesso, quel che ho fatto e i discorsi che ho fatto in certi frangenti, non so come li potrei definire. Quindi ecco che li sottopongo all'attenzione di qualcheduno che se ne intenda. Poi staremo a vedere. Così dicendo sono più tranquillo, e da parte mia non dico più niente; se non i fatti come mi sono sembrati.²⁴⁷

Il narratore Savini è perfettamente ascrivibile alla schiera degli strambi che popolano anche i racconti de *Il Semplice*. È un vagabondo dalla mente semplice, scambiato per un ispettore delle bonifiche dagli abitanti locali a causa di un equivoco. Savini si avventura nella pianura con lo scopo di ispezionare i vecchi pozzi abbandonati, da cui sembrano provenire strane voci e lamenti e dove pare sia possibile trovare misteriosi messaggi in

²⁴⁴ E. Cavazzoni, *Il poema dei lunatici*, Feltrinelli, Milano, 1996, p. 15.

²⁴⁵ K. Oberhauser, *Il paesaggio reale e fantastico nel Poema dei lunati di Ermanno Cavazzoni*, in P. Kuon, M. Bandella (a cura di), *Voci delle pianure. Atti del Convegno di Salisburgo 23-25 marzo 2000*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2002, p. 67.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ E. Cavazzoni, *Il poema dei lunatici*, cit., *Avvertimento*; altrove il narratore afferma «E pensavo se per caso non l'avevo sognato questo discorso campato per aria, che mi restava come una voce dentro la mente. Ma è certo che quel giorno avevo il cervello distratto, e mi venivano dal sonno delle immaginazioni che mi facevan stupire» in E. Cavazzoni, *Il poema dei lunatici*, cit., p. 35.

bottiglia. «Cogitabondo e fantasioso»,²⁴⁸ Savini vaga senza una meta precisa e in un perenne stato di dormiveglia, inseguendo il sentito dire. Inizialmente si mette sulle tracce di un maestro rimasto assediato dalla vegetazione cresciuta nella sua casa a causa dell'umidità, ma il suo vagabondaggio lo porta ad inseguire altre storie, altre dicerie, fino all'incontro con il prefetto a riposo Gonnella, uno strambo convinto di essere pedinato e controllato da dei vecchietti assunti da suoi presunti nemici.

Savini viene assunto da Gonnella come collaboratore a cui riferire le sue scoperte geografiche: la pianura su cui si muove Savini è uno spazio magico, popolato da strane creature (come per esempio i frontalieri, i ripetitori, i succhielli, le madonne), provenienti da altri mondi fantastici della mente e dell'anima. Tutto è sospeso tra realtà e fantasia e gli stessi confini della pianura risultano talmente instabili che solo un atlante di acqua potrebbe descrivere la geografia di queste regioni:

Sì, ma sarebbe bello un atlante di acqua, così i confini delle nostre regioni ondeggiano, come succede nella realtà; e si sposterebbero alla deriva. E poi se si formano delle correnti dentro l'atlante, l'inchiostro della tipografia si spande e si sfilaccia, come le nuvole quando c'è il vento. E se noi ci stampiamo nell'acqua delle parole o dei colori per indicar le montagne e i prati dove pascolano le tribù degli abitanti, se noi ci stampiamo un tratteggio o una velatura a retino per indicare le valli nebbiose, o dei circoletti per i nidi delle madonne, pian piano, per la natura dell'acqua, tutto questo fitto di segni si diluisce e forma delle ombre o delle striature; o un arcobaleno che brilla e che si guarda con grande diletto.²⁴⁹

Nel suo viaggio Savini incontra altri personaggi lunatici come lui (oltre al già citato Gonnella), i quali spesso possiedono uno sguardo e una sensibilità che permette loro di andare oltre il visibile, come per esempio Nestore, il primo lunatico da lui incontrato.

Nestore racconta la sua storia con la compagna, da lui chiamata "la vaporiera" perché questa fa l'amore con lui sul sofà con tanta veemenza che gli sembra di stare sotto a un treno a vapore. Nestore, mingherlino e malaticcio, ha un esaurimento nervoso e prova un profondo sollievo quando la donna lo lascia per un altro uomo.²⁵⁰ Ma

²⁴⁸ Ivi, p. 20.

²⁴⁹ Ivi, p. 146.

²⁵⁰ È interessante osservare come Nestore descriva il suo stato di prostrazione facendo riferimento alla nebbia, elemento meteorologico tipico della pianura che viene qui utilizzato in senso metaforico («Ecco,

l'aspetto del tutto particolare di Nestore è che egli trova conforto e compagnia negli elettrodomestici della sua casa: vede in essi un'anima, parla a loro in modo amorevole e dolce, tanto che la lavastoviglie, la lavatrice e il ferro da stiro ricevono cure e attenzioni come se fossero le sue fidanzatine.

Talvolta le storie raccontate dagli strambi riguardano invece strani viaggi, come quello compiuto nel sottosuolo da un altro lunatico degno di nota, il becchino Pigafetta. Questi, infatti, si è lasciato scivolare giù per il buco del lavandino e ha avuto modo di vedere un inferno del tutto particolare: «l'inferno è un grosso tubo, molto grosso, anche due metri, di calcestruzzo e muratura, che passa sotto alla città»,²⁵¹ in cui ha luogo lo scontro tra gli abitanti delle acque nere e quelli delle acque scure. La pianura sembra così veramente «una specie di crosta»,²⁵² sotto cui si celano mondi nascosti.

La ricerca delle voci e delle storie conduce più volte il narratore nei bar di paese, luoghi di incontro per tutti quegli affabulatori che popolano la pianura. Savini racconta agli avventori di un bar la strana visione di un omino sbucato dal rubinetto della casa di Nestore, attirando l'attenzione e la curiosità di tutti:

Così gira e rigira mi ritrovo nel caffè con il moro dipinto. E c'era ancora qualcuno di quelli che ci avevo incontrato e mi avevano dato i loro consigli. Quindi io li dico che Nestore era stato utilissimo, ma poi dico anche che in casa sua c'era di strano la goccia di rubinetto. Questi tre o quattro si sono subito interessati [...] e hanno chiamato degli altri perché stessero a sentire. [...] E nel passarsi la voce l'uno con l'altro con tanta prontezza, e nel tenersi sul filo sempre dello stesso discorso anche se erano in tanti a parlare, dimostravano una tale abilità e anche una tale facilità che io ho incominciato a meravigliarmi ancora di più. E poi ridevano tutti insieme continuamente, con risa di tutte le specie [...] Ma appena uno qualunque parlava per dire le sue impressioni dei tubi, c'era uno zittimento generale quasi si fossero messi d'accordo, e poi risate ancora e confusione negli intervalli, fin che di nuovo qualcuno parlava, dicendo quelle cose non comunissime che ho riferito, e che tra l'altro è raro sentirle nei bar. E io sempre più ero meravigliato, perché sembrava che ci fosse la mano di un professionista che aveva ben orchestrato la scena, e poi

io ero *annebbiato* su questo sofà di velluto, poveretto anche lui [...]» p. 52, «e attraverso *la nebbia* della mia testa mi entrava questa voce segreta» p. 53).

²⁵¹ Ivi, p. 75.

²⁵² Ivi, p. 12.

mi chiedevo: «Ma come le sanno tutte queste straordinarie notizie? Dove le han lette?». ²⁵³

La fantasia degli avventori del bar sembra non avere limite, ad una storia se ne insegue un'altra, in un flusso continuo di risa e racconti che a Savini ad un certo punto appare sospetto e orchestrato per prenderlo in giro:

Ma quell'insistenza a dire: «senta, senta, ascolti!», quell'insistenza a fare i funamboli solo per me, per i miei occhi, m'incominciava a irritare, anche se la storia che interpretavano era di enorme interesse. E avrò cambiato espressione, li avrò guardati con l'aria del compatimento, tanto che uno mi dice: «Ohe! Non ci crede?». Ma cerca poi di nuovo d'incantarmi con la storia dei tubi. «Nel mio rubinetto – dice – ci veniva a dormire un'intera famiglia, con i piccolini, che sono un po' gonfi e più rossi, e boccheggiano come dei pesci». «Lo sai – ha detto un altro- che qualcuno li frigge in padella, quando però sono giovani, perché altrimenti diventan di cuoio». E ridono in coro, come fosse un concerto, e ride anche il barista, senza che smetta però di affaccendarsi. È stato qui che ho pensato: < ma basta! che solfa! >. Ormai non potevo più farne a meno, e dico a tutta la compagnia: «Voi siete quelli che prendono in giro la gente! La gente che viene da via». ²⁵⁴

La situazione descritta in queste sequenze, sebbene sia ambientata nella pianura fantastica del *Poema*, è in realtà poco lontana dalla realtà che Celati racconta in uno scritto intitolato *Ultimi contemplatori*:

Tra l'altro nei bar di campagna qualsiasi conversazione non è altro che una serie di battute buffe, a cui un estraneo può tenere dietro difficilmente, può solo osservarla come un teatrino da cui è escluso. Sono famosi certi scherzi nei bar di campagna per mettere a disagio gli estranei. Ad esempio quello di raccontare una storia assurda e comica, per poi sorprendere l'estraneo che ride con queste frasi: «Perché ride lei? Crede che non ho detto la verità? Mi prende per un bugiardo o per un pagliaccio?». E gli altri clienti del bar danno ragione all'uomo che protesta, fanno

²⁵³ Ivi, pp.66-69.

²⁵⁴ Ivi, pp. 70-71.

la faccia seria per mostrare che quella storia è proprio vera e non c'è niente da ridere, finché l'estraneo confuso si ritira in buon ordine.²⁵⁵

Anche *Il poema dei lunatici* sembra una di quelle storie assurde che uno dei clienti di un bar disperso nella campagna padana racconterebbe ad un estraneo. In questo libro i confini tra la realtà e la fantasia non hanno importanza perché ciò che conta è lasciarsi affascinare dal racconto. A tal proposito Siriana Sgavichia scrive: «I personaggi di Cavazzoni starebbero ben in un circo - forse anche per questo sono piaciuti a Federico Fellini -, in uno spazio dove regna l'improvvisazione e l'interazione tra spettacolo e pubblico e dove non si distingue ciò che è frutto d'immaginazione (anche nevrotica) o di raptus visionari da quanto effettivamente è invece tangibile e reale».²⁵⁶ La pianura in Cavazzoni diventa lo scenario fantastico in cui strambi personaggi erranti vagano inseguendo il sentito dire, mettendo in luce quella che è la dote principale della "lunatica" gente di pianura, ovvero quella capacità affabulatoria capace di "stregare" chi ascolta, così come accade al lettore quando legge le vicende di Savini.

Il trittico delle pianure

Negli anni Ottanta Celati sviluppa un nuovo sguardo sul mondo e una nuova modalità narrativa. Risulta complesso riassumere in questa sede tutti i fattori che hanno portato a questo cambio di rotta e tutte le peculiarità che contraddistinguono la produzione artistica dello scrittore in questi anni; pertanto, si tenterà di fornire uno scorcio sul "secondo" Celati mantenendo il focus sullo spazio della pianura. Le due raccolte di racconti intitolate *Narratori delle pianure* e *Quattro novelle sulle apparenze* e il diario di viaggio di *Verso la foce* compongono quella che viene tradizionalmente definita (non a caso) "trilogia padana" o "trittico delle pianure", a sottolineare come la pianura sia profondamente implicata nella loro costruzione.

²⁵⁵ G. Celati, *Ultimi contemplatori*, in C. A. Sitta (a cura di), *L'orizzonte di bruma. Luoghi del Novecento poetico in Emilia*, Edizioni del Laboratorio, Modena, 2002, p. 204.

²⁵⁶ S. Sgavichia, *Paradossi post-moderni nella narrativa di Ermanno Cavazzoni*, cit., p. 94.

Si è già detto come Celati nei primi anni Ottanta abbia avuto modo di percorrere in lungo e in largo la pianura padana, sia da solo sia in compagnia dei fotografi che prendevano parte al progetto di *Viaggio in Italia*, fra tutti Luigi Ghirri.

Il sodalizio tra Celati e Ghirri è stato senza dubbio tra i fattori determinanti nella maturazione di una poetica nuova in Celati. Sebbene in questa sede non vi sia sufficiente spazio per approfondire al meglio l'influenza di Ghirri nel lavoro di Celati, a titolo di esempio, è possibile menzionare il racconto *Come un fotografo è sbarcato nel nuovo mondo* contenuto in *Narratori delle pianure*, il libro con cui Celati nel 1985 rompe il suo "silenzio" narrativo dopo la pubblicazione di *Lunario del paradiso*.

In questo racconto un fotografo viene inviato da un settimanale per scattare delle foto nel delta del Po. Dopo essere venuto a sapere che in quelle zone le donne parlano con i loro defunti, il fotografo decide di appostarsi al cimitero di Ca' Venier per immortalare il momento. Visto che la redazione del settimanale non era soddisfatta delle foto e voleva "pose più drammatiche", il fotografo torna nel cimitero, dove incontra un pescatore a cui mancano tre dita. L'uomo confida al fotografo di sentire uno strano formicolio nel posto dove si dovrebbe trovare l'indice ogni volta che si mette a ricercare qualcosa di perduto, come se il dito mancante fosse una sorta di bussola:

Intanto spiegava al fotografo che esistono punti, in qualche isolotto di sabbia o barena in mezzo al mare, dove si può sentire cosa dicono i morti; lui ne aveva trovati qualche volta andando a caccia o a pesca, ma sempre per caso e senza mai riuscire a rintracciarli in seguito. Se adesso fosse riuscito a risvegliare l'indice mancante dandogli degli schiaffi, poteva darsi che quello indicasse una direzione, e così l'indomani loro potevano andarci.²⁵⁷

L'indomani il pescatore conduce il fotografo ad una barena con la sua barca e, dopo averlo esortato a sbarcare in fretta per "mettersi ad ascoltare i morti", lo abbandona qui perché così gli avrebbe ordinato di fare il dito mancante.

A giudizio di Fernando Amigoni, *Come un fotografo è sbarcato nel Nuovo Mondo* è un racconto che «non sarebbe neppure pensabile senza il sodalizio con Ghirri».²⁵⁸ Il

²⁵⁷ G. Celati, *Come un fotografo è sbarcato nel nuovo mondo* in G. Celati, *Narratori delle pianure*, Feltrinelli, Milano, 1989, p. 135.

²⁵⁸ F. Amigoni, *Guardando la prosa del mondo: Luigi Ghirri e Gianni Celati* in «Intersezioni», XXVIII, 1 (2008), p. 95.

fotografo che pur di catturare il presunto dialogo di chi piange i propri cari non esita ad appostarsi al cimitero con un teleobiettivo di nascosto, rappresenta infatti il contraltare di Ghirri e del suo modo di concepire la fotografia, lontana dalla ricerca del sensazionale e dall'ansia di vedere ed appropriarsi per immagini di qualsiasi cosa.²⁵⁹ La pianura padana è uno spazio piatto, monotono, in cui apparentemente sembra non esserci nulla di esteticamente rilevante e paradossalmente è proprio questo “nulla” ad attrarre Ghirri.

È interessante notare come il percorso di Ghirri in campo fotografico e quello di Celati in campo narrativo trovino un punto di incontro proprio nella pianura: per entrambi la pianura è l'ambiente privilegiato in cui condurre le rispettive ricerche artistiche, sviluppando al contempo una nuova poetica dello spazio attraverso uno sguardo “affettivo” e privo di codificazioni.²⁶⁰

Quando lavoravo in questo ambiente a prendere appunti, spesso mi lamentavo con Ghirri per la difficoltà di trovare uno scarto ed uno stupore che portassero avanti. A volte mi veniva da dire che tutto è monotono e previsto, e lui mi rispondeva che non è vero. Certo: la monotonia non è che il sentimento deluso di chi s'aspetta sempre nuovi illusionismi, come se occorresse essere sedotti anche per fare un solo passo. Ma solo di qui può nascere la strana idea che ci sia “qualcosa da vedere”, come una qualità assoluta dei luoghi, quotata da un listino di valori. Mentre in realtà non c'è mai niente da vedere, ci sono solo cose che ci capita di vedere con maggior o minor trasporto, indipendentemente dalla loro qualità. Un lutto attenua tutti i colori d'un paesaggio, e un innamoramento li ravviva.²⁶¹

²⁵⁹ In merito alle fotografie di Ghirri, Celati in un'intervista afferma: «Quando le guardo ho l'impressione che le definizioni già date del mondo restino come sospese: è un momento di attesa, di silenzio. Io sono solo un epigono, un imitatore. Non mi sento alla sua altezza. Sarà forse per la differenza che c'è tra la fotografia e la scrittura. Ma lui riesce a fare una cosa molto bella: nelle sue immagini non c'è ironia, né pathos e neppure distacco. Le cose, semplicemente, sono» da R. Visco, *Deserto padano*, in «Il Venerdì di Repubblica», 56, 13 gennaio 1989, cit. in M. Sironi, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004, p. 117.

²⁶⁰ Celati in *Collezione di spazi* in merito ai modi di intendere lo spazio distingue un approccio geometrico e un approccio affettivo. Lo sguardo affettivo è quello di chi guarda allo spazio non in modo distaccato secondo la regola del “qui si vede questo”, tipico di chi vede pensa allo spazio come a «un'estensione precisamente misurabile», ma quello di chi concepisce lo spazio come «un campo di affezioni, un campo magnetico di segni da cui si resta affetti» da G. Celati, *Collezione di spazi* in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, in «Riga», 40, 2019, p. 251.

²⁶¹ G. Celati, *Commenti su un teatro naturale delle immagini* in L. Ghirri, *Il profilo delle nuvole*, Feltrinelli, Milano, 1989, 11 settembre.

Nei primi anni Ottanta la pianura rappresenta quindi per Celati l'origine e il simbolo di un profondo ripensamento della propria narrativa.

Come più volte segnalato dalla critica, all'interno del "trattico delle pianure" l'insistenza sulla corporeità, il buffo e la soggettività diminuisce notevolmente rispetto alla produzione degli anni Settanta. Celati adotta una modalità "panoramica" del narrare, lasciando spazio all'osservazione, agli elementi della percezione visiva e alla descrizione del mondo esterno, in particolare alla visione del paesaggio padano, uno spazio aperto, vuoto, orizzontale, osservato da una prospettiva bassa e "panoramica", in un dialogo *inter artes* con il cinema e la fotografia.²⁶² La pianura non è quindi solo lo spazio dell'azione oggetto di una rappresentazione visiva, ma è in simbiosi con la poetica sviluppata dall'autore in quegli anni: a partire da *Narratori delle pianure* Celati riduce «il mondo del racconto a una scrittura quanto più possibile senza ondulazioni, piatta come la pianura Padana da cui prende spunto».²⁶³ Come scrive Celati stesso in *Fraasi per narratori*: «Col modo di narrare panoramico gli eventi scorrono senza molte precisazioni, solo in quanto divenire, linea del racconto che va avanti».²⁶⁴

Secondo Alfredo Giuliani è come se Celati non sentisse più bisogno di "travestirsi", assumendo "l'ingenuità" di qualcun altro, perché orientando il suo sguardo verso la pianura e ascoltando i discorsi della gente di queste zone, Celati stesso è divenuto un narratore delle pianure, capace di raccontare storie secondo una tonalità "naturalmente" parlata e colloquiale, senza dover assumere i panni di qualcuno perché le normali conversazioni tra le persone sono già costellate di racconti.²⁶⁵

Celati sembra rendersi invisibile all'interno del testo, scrivendo in un modo tale da rendere il suo stile appena percepibile ed evitando qualsiasi virtuosismo stilistico. Per

²⁶² Secondo Marina Spunta la modalità panoramica della narrazione sembra essere quasi «una trasposizione narrativa delle tecniche cinematografiche della panoramica e della prospettiva bassa» in M. Spunta, *Lo spazio delle pianure come "territorio di racconti" - verso la foce con Gianni Celati* in «Spunti e ricerche. Rivista d'italianistica», 18, 2003, p. 7.

²⁶³ G. Almansi, *Il letamaio di Babele*, cit., p. 61.

²⁶⁴ G. Celati, *Fraasi per narratori* cit. in R. West. *Presenze sottintese e voci piane nei Narratori delle pianure di Gianni Celati* in P. Kuon, M. Bandella (a cura di), *Voci delle pianure. Atti del Convegno di Salisburgo 23-25 marzo 2000*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2002, p. 97.

²⁶⁵ «Al nostro scrittore è sempre piaciuta l'ingenuità, perché l'ingenuità scivola sul comico e sul drammatico usando gli stessi toni con grazia semiconsapevole. [...] Prima, forse per troppa spavalderia e ingegnoso compiacimento, l'ingenuità faceva l'impressione di un travestimento. Qui, nelle trenta novelle che costituiscono il libro, l'ingenuità è tutt'altra cosa: è un campo di sorprese, di conoscenza, di avventure del pensare. Interessandosi davvero alle storie che gli ha raccontato la gente, lo scrittore è diventato a modo suo uno di loro, un narratore delle pianure» in A. Giuliani, *Il Trentanovelle*, in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, in «Riga», 40, 2019, p. 318.

questi motivi lo stile di Celati è stato connotato come “minimalista”, da intendersi «in a nontechnical sense, as something like a synonym for “subdued” or “understated”. Other words that come to are “modernist” and “antimonumental”». ²⁶⁶

La pianura inoltre fornisce a Celati nuovi spunti narrativi da cui prendono forma i racconti di *Narratori delle pianure* e i libri successivi. Nei taccuini che lo scrittore riempiva durante le sue peregrinazioni per la valle padana, le osservazioni sui luoghi attraversati si mescolano alle chiacchiere delle persone che gli capitava di incontrare nei suoi viaggi e alle proprie riflessioni su tutta una serie di elementi che si ritrovano poi nelle pagine dei suoi libri: il vuoto del paesaggio padano, con le sue nebbie e le sue periferie inquinate, la solitudine dell'uomo in una società che fatica a comprendere, la ritualità dei gesti nella vita di ogni giorno, le “finzioni a cui credere” che le persone si raccontano per rendere il presente più vivibile.

Narratori delle pianure

Narratori delle pianure è una raccolta di 30 brevi racconti che rimandano alla tradizione novellistica italiana (in particolare a quella del *Novellino*) e che Celati dedica “a quelli che mi hanno raccontato storie, molte delle quali sono qui trascritte”. Come si legge nel risvolto di copertina della prima edizione, queste storie rappresentano «un isolato gesto positivo: uno sforzo per ritrovare una possibilità di racconto entro una scarsità radicale, una povertà di relazioni umane, in un ambiente che a tratti sembra ostile come in un pianeta lontano». ²⁶⁷

Luigi Ghirri definisce questi racconti come delle “carezze fatte al mondo” ²⁶⁸ in cui «sono le voci ascoltate e gli spazi esplorati a essere i protagonisti». ²⁶⁹ Il volume si apre con una cartina geografica della pianura padana che indica i luoghi della pianura citati nei racconti (da Gallarate fino alle zone paludose della foce del Po). A giudizio di Ghirri, tuttavia, i luoghi dei racconti raccolti nel libro non sono in realtà pienamente

²⁶⁶ R. West, *Gianni Celati: the craft of everyday storytelling*, cit., p. 65.

²⁶⁷ A. M. Chierici, *La scrittura terapeutica*, cit., p. 62.

²⁶⁸ «Una volta siamo usciti insieme, Gianni per scrivere e io per fare fotografie e, parlando di Walker Evans, un autore che entrambi amiamo molto, egli mi ha detto: “Le sue fotografie sono come carezze fatte al mondo”. Penso che i racconti di Gianni siano la stessa cosa.» in L. Ghirri, *Una carezza al mondo*, in «Riga», 40, pp. 316-317.

²⁶⁹ L. Ghirri, *Una carezza al mondo*, cit., p. 317.

riconducibili a una precisa cartografia: «ogni traccia», scrive Ghirri, «è al tempo stesso riconoscibile e irriconoscibile»,²⁷⁰ pertanto la pianura su cui si muovono i personaggi di queste novelle è uno spazio “vago e indefinito” che stimola la libertà immaginativa.

In *Narratori delle pianure* la lingua tende alla restituzione del parlato medio (si veda per esempio l’uso dei deittici come “qui”, “là”, “questo”, “quello” e l’uso del passato prossimo al posto del passato remoto)²⁷¹ e possiede una tonalità piana e “naturale”.

In questi racconti scompare la figura delirante ed eccessiva tipica dei primi libri degli anni Settanta: i protagonisti sono per lo più personaggi erranti ed anonimi (come per esempio un radioamatore,²⁷² tre fratelli calciatori,²⁷³ un barbiere,²⁷⁴ una domestica,²⁷⁵ un vecchio tipografo²⁷⁶ ecc.), di cui si raccontano brevi avventure. Non manca la figura del personaggio strambo, come per esempio nel racconto *Com’è cominciato tutto quanto esiste*,²⁷⁷ avente per protagonista “un uomo molto vecchio e sdentato” ricoverato in ospedale, uno strambo che ha una sua strampalata teoria sulla formazione dell’universo: «l’universo è una grande vescica spinta qua e là nel buio dal fortissimo vento»²⁷⁸ e «forse il fortissimo vento che ha creato tutto è Dio».²⁷⁹

Tra questi uomini, donne e bambini sperduti compare anche Celati stesso, in cerca delle sue radici: all’interno di *Narratori delle pianure* compare infatti anche il racconto autobiografico *Il ritorno del viaggiatore*.²⁸⁰ Si tratta di un racconto particolare in quanto anticipa temi e forme che si ritroveranno in *Verso la foce*.

Il ritorno del viaggiatore, come suggerisce il titolo, ha come tema centrale quello del viaggio: l’autore in prima persona ripercorre una delle sue peregrinazioni nella pianura, alla ricerca del paese natale della madre,²⁸¹ originaria di Sandolo, un paesino

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull’abisso*, cit., p. XLVI.

²⁷² Si veda *L’isola in mezzo all’atlantico* in G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., pp. 11-15.

²⁷³ Si veda *Cosa è successo a tre fratelli calciatori* in G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., pp. 26-31.

²⁷⁴ Si veda *Vivenza d’un barbiere dopo la morte* in G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., pp. 38-40.

²⁷⁵ Si veda *Sul valore delle apparenze* in G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., pp. 41-45.

²⁷⁶ Si veda *Come fa il mondo ad andare avanti* in G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., pp. 50-53.

²⁷⁷ G. Celati, *Com’è cominciato tutto quanto esiste*, in G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 136-138.

²⁷⁸ Ivi, p. 137.

²⁷⁹ Ivi, p. 138.

²⁸⁰ G. Celati, *Il ritorno del viaggiatore* in G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., pp. 105-111.

²⁸¹ «In treno nell’alba verso Polesella, ho cominciato il viaggio alla ricerca del paese dove è nata mia madre senza saper bene dove andavo.» in G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p.105.

della provincia di Ferrara. La forma sembra quasi quella di un diario, in cui il narratore registra ciò che vede e sente, soffermandosi su certi particolari e riportando alcune conversazioni giunte al suo orecchio. L'autore ha modo di constatare l'ampiezza e, allo stesso tempo, il vuoto dello spazio che lo circonda, soffermandosi anche sugli aspetti di degrado dell'ambiente.²⁸²

A giudizio di Belpoliti il tema centrale di *Narratori delle pianure* è quello delle apparenze, parola che compare nel titolo della raccolta successiva *Quattro novelle sulle apparenze*. Le apparenze «sono tutto ciò che offriamo alla percezione degli altri nello scambio e nella comunicazione: le parole che pronunciamo, gli abiti che indossiamo, le espressioni del viso, i gesti, ma anche molti aspetti che comunichiamo inconsapevolmente agli altri».²⁸³ Dal momento che la realtà non può essere interamente classificabile e che la conoscenza di questa non può mai essere esaurita, le apparenze costituiscono gli unici aspetti del mondo esterno che è possibile cogliere e tentare di descrivere: è questa la conclusione a cui sembra arrivare anche il protagonista di *Storia d'un apprendistato*, uno scrittore in crisi che guarisce dalla sua depressione capendo il valore delle apparenze, perché in fondo «la vita è una trama di rapporti cerimoniali per tenere insieme qualcosa d'inconsistente».²⁸⁴

La pianura padana costituisce la cornice che tiene insieme gran parte delle novelle e diventa lo spazio d'azione in cui i protagonisti hanno modo di constatare proprio l'importanza e allo stesso tempo l'inconsistenza di queste apparenze.²⁸⁵ La donna protagonista del racconto *Tempo che passa*, per esempio, vede il vuoto delle campagne padane, in cui l'unica cosa che sembra esserci è «il tempo che passa, percepibile perché il silenzio lo rende così lento che sembra non passi mai».²⁸⁶ La donna ha modo di osservare le villette residenziali dei paeselli dispersi in queste campagne, simili a

²⁸² Per esempio, giunto sull'argine del fiume a Taglio di Po, Celati scrive «Più avanti un prato pieno di immondizie sparse, con lattine vuote, brandelli d'una vecchia valigia, un pezzo di termosifone, e sotto l'argine case basse di ex pescatori, una campagna cosparsa di grigi capannoni industriali e nessuno in giro» in G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 109.

²⁸³ M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. L.

²⁸⁴ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 37.

²⁸⁵ Scrive Giulio Iacoli che in *Narratori delle pianure* vi è una «volontà demistificatoria nei confronti dei miti di una regione produttiva, un vedere al di là del destino del personaggio per astrarre, legare a spazialità in crisi la riflessione più ampia sulla vita come messa in scena faticosa, sempre sospesa tra umori comici e indicibilità dell'infelice condizione umana» in G. Iacoli, *Nell'afonia della terra* in C. A. Sitta (a cura di), *L'orizzonte di bruma. Luoghi del Novecento poetico in Emilia*, Edizioni del Laboratorio, Modena, 2002, p. 214.

²⁸⁶ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 47.

modellini, con le facciate rivestite di piastrelle o rocce finte e davanti i prati perfettamente curati:

La donna è spesso colpita dalle infinite minuzie, che debbono aver occupato molto i pensieri dei loro abitanti. Tanto che, guardandole, ha l'impressione che il vuoto attorno sia qualcosa di infinitamente più ordinato, più minutamente organizzato di quanto potrebbe mai immaginare: come una trappola complicatissima per tenere lontane le incertezze e le vergogne, eliminando ogni serietà dai fatti della vita.²⁸⁷

Narratori delle pianure si chiude con il racconto *Giovani umani in fuga*, la storia di quattro ragazzi che fuggono dalla polizia trascinandosi dietro il corpo di un loro amico morto. La pianura appare in questo racconto come un luogo ostile e labirintico: più volte i ragazzi si perdono tra le strade di una campagna disabitata, fino a giungere nei pressi del «grande fiume pieno di rifiuti che galleggiavano fermi, bolle bianche come se una sostanza coagulante fosse stata sciolta nell'acqua e rendesse l'acqua immobile, nera nel complesso a parte le bolle bianche».²⁸⁸ Giunti nel delta del Po, prima i quattro si rifugiano in una baracca in mezzo alle paludi, poi con una barca si dirigono verso il mare: «non sapevano risolversi a tornare indietro e hanno continuato a remare; avevano l'idea che, continuando a remare, sarebbero arrivati da qualche parte».²⁸⁹

Quattro novelle sulle apparenze

Quattro novelle sulle apparenze per temi e forme si pone grosso modo in continuità con *Narratori delle pianure*, anche se le quattro novelle contenute in questo volume sono più lunghe ed elaborate.

Particolarmente significativa ai fini dell'analisi qui condotta è la seconda novella, intitolata *Condizioni di luce sulla via Emilia*: Emanuele Menini, dipintore d'insegne e pittore di paesaggi, esamina attentamente il tratto di strada che congiunge la sua casa al

²⁸⁷ Ivi, p. 48.

²⁸⁸ Ivi, p. 142.

²⁸⁹ Ivi, p. 146.

bar frequentato e prestando attenzione in particolar modo a come le cose vengono toccate dalla luce creando «una bruma piena di riflessi»:²⁹⁰

In certe giornate limpide, salendo sulla montagna e guardando verso la lunga strada, si vede una fascia bluastra o perlacea secondo le stagioni, sospesa sulle pianure quasi in permanenza. Quella è la nube entro cui si vive da queste parti, una nube dove ogni luminosità si disperde in miriadi di riflessi. [...] Naturalmente ci sono molte differenze tra i modi in cui la luce si disperde nelle varie ore del giorno e nelle diverse stagioni. Poiché quelle terre sono un antichissimo golfo di paludi colmate per lo più da argille, dove le piogge scorrono o evaporano senza essere trattenute dal suolo, sono anche una zona con nebbie stagionali tra le più impervie. Dunque la nube di riflessi sulla lunga strada appare spesso opaca o cinerea nelle stagioni umide, per le nebbie fitte di vapori che salgono dal suolo. Invece è quasi sempre iridescente nei mesi più caldi, e ad esempio in estate al mattino un campo di cavoli può presentarsi agli occhi con un verde fluorescente, una stazione di servizio e un capannone industriale possono apparire tremolanti come un miraggio, mentre il cielo sereno è tutto perlaceo fino allo zenit.²⁹¹

Emanuele condivide i suoi pensieri con il narratore/scrittore e il fotografo Luciano Capelli²⁹² con l'intento di ricevere il loro aiuto per cercare un punto nello spazio in cui l'orizzonte non risulti tremolante.

Il dipintore d'insegne è a suo modo uno strambo, dotato di uno sguardo diverso da quello delle persone comuni, attento a particolari che nessuno sembra notare: «qui noi viviamo come ubriachi»,²⁹³ afferma Menini, tutti sono troppo “tremolanti”, ognuno troppo preso dalle proprie incombenze e dalla propria vita frenetica per guardarsi attorno. Emanuele invece sembra l'unico “fermo” osservatore del mondo ad essersi accorto di questa nube di smog che rende la luce come «un filtro stranamente opaco»²⁹⁴ e a cui inutilmente sembrano opporsi le palazzine di campagna dai colori troppo fintamente vivaci:

²⁹⁰ G. Celati, *Condizioni di luce sulla via Emilia* in G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, Feltrinelli, Milano, 2012, p. 41.

²⁹¹ Ivi, pp. 39-40.

²⁹² Accompagnatore di Celati in *Esplorazioni sugli argini in Verso la foce*.

²⁹³ G. Celati, *Condizioni di luce sulla via Emilia* in G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 44.

²⁹⁴ Ivi, p. 54.

“Ascoltami bene, Luciano. Ombra e luce non stanno più bene assieme di questi tempi, per via dell’aria sporca che non dà buone ombre, e poi ci viene anche nei polmoni. E noi come ubriachi cerchiamo di rimediare, mettendo dappertutto colori netti e vivaci che si vedano meglio. Ma siamo sempre più ubriachi, siccome i colori vivaci ti fanno dimenticare le ombre e i crepuscoli, e ti rendono stupido, ecco il fatto.”²⁹⁵

Lo sguardo del protagonista si posa sui tremolii nell’aria, sui cambiamenti della luce nel corso della giornata e delle stagioni e riesce a rendere un paesaggio inquinato e soffocato dallo smog come quello della pianura padana ancora degno di essere osservato con interesse.

Verso la foce

Verso la foce, uscito come libro autonomo nel 1989, è composto da quattro «racconti di osservazione»²⁹⁶ ovvero quattro diari di viaggio, disposti lungo un ideale asse spaziale che collega Piacenza alla foce del fiume Po.

In *Verso la foce* risulta evidente l’influenza della riflessione ghirriana sull’osservazione e la rappresentazione dello spazio: già nella *Notizia* che apre il libro, Celati afferma che «ogni osservazione ha bisogno di liberarsi dai codici familiari che porta con sé, ha bisogno di andare alla deriva in mezzo a tutto ciò che non capisce, per poter arrivare ad una foce, dove dovrà sentirsi smarrita».²⁹⁷

Il narratore osserva la pianura, descrivendone senza fronzoli anche gli aspetti più degradanti. Nella pagine di *Verso la foce* si segue il cammino di Celati in un paesaggio fatto di campagne semi-abbandonate, capannoni industriali, rifiuti sparsi ovunque, corsi d’acqua inquinati. Lo spazio mostra visibilmente i segni delle trasformazioni avvenute dagli anni del boom economico in poi, cambiamenti che da un lato hanno portato a una

²⁹⁵ Ivi, p. 51.

²⁹⁶ G. Celati, *Verso la foce* in Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di M. Belpoliti, N. Palmieri, Milano, Meridiani Mondadori, 2016, p. 987.

²⁹⁷ Ivi, p. 988.

crescita economica della regione ma che dall'altro ne hanno stravolto negativamente gli equilibri sia sul piano ambientale sia su quello storico e culturale.

La pianura spesso appare essenzialmente come un raccoglitore di nonluoghi, senza identità, senza storia e senza possibilità di relazione.²⁹⁸ I cartelli pubblicitari posti a lato delle strade e i gruppi di perfette villette a schiera con i nani di Walt Disney nei giardini riempiono solo apparentemente il vuoto di questi «luoghi che non sono più luoghi».²⁹⁹ Tutto ciò rende la pianura uno spazio difficile da comprendere e da descrivere.

Viaggiando nelle campagne della valle padana è difficile non sentirsi stranieri. Più dell'inquinamento del Po, degli alberi malati, delle puzze industriali, dello stato d'abbandono in cui volge tutto quanto non ha a che fare con il profitto, e infine d'una edilizia fatta per domiciliati intercambiabili, senza patria né destinazione – più di tutto questo, ciò che sorprende è questo nuovo genere di campagne dove si respira un'aria di solitudine urbana. I quattro viaggi qui presentati narrano dunque l'attraversamento d'una specie di deserto di solitudine, che però è anche la vita normale di tutti i giorni. Se hanno qualche rilevanza, almeno per chi li ha scritti, questa dipende dal fatto che un'intensa osservazione del mondo esterno ci rende meno apatici (più pazzi o più savi, più allegri o più disperati).³⁰⁰

Il narratore osserva il degrado ambientale della pianura e lo descrive senza toni apocalittici o particolare enfasi retorica. Egli è infatti perennemente sospeso tra un senso di estraneità, di vuoto e di perdita rispetto a ciò che lo circonda³⁰¹ e attimi quasi epifanici in cui questa estraneità viene vinta: né denunciatore impegnato, né freddo osservatore, l'io autobiografico si lascia permeare dall'esterno ed entra in una relazione “affettiva” con il paesaggio. L'interiorità dell'individuo e l'esterno, *inscape* e

²⁹⁸ “Nonluogo” è una parola introdotta dall'antropologo francese Marc Augé ad indicare uno spazio privo delle tre caratteristiche di identità, storicità e relazionalità che contraddistinguono il cosiddetto luogo antropologico. Per approfondire si veda M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Eleuthera, 1993.

²⁹⁹ Ivi, p. 1091.

³⁰⁰ Ivi, p. 987.

³⁰¹ «Quello che mi ispirava era l'anonimato dei posti, il vuoto andando per le campagne, la totale mancanza di temi considerati “interessanti”. Non avevo niente da dire, nessuna teoria su quello che vedevo. Non sapevo niente dei paesi che attraversavo, segnati sulle carte geografiche, ma di ultima mano nelle graduatorie turistiche. Badavo al puro “essere là” delle cose e della gente, in posti che non interessavano nessuno.» in G. Celati, *Andar verso la foce* in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, in «Riga», 40, 2019, p. 293.

landscape, si intrecciano formando un nodo complesso che non può essere sciolto. Non si può afferrare nulla dell'esterno in modo oggettivo perché, come afferma Celati: «Non si è mai estranei a niente di ciò che accade intorno, e quando si è soli ancora meno. Il corpo è un organo per affondare nell'esterno, come pietra, lichene, foglia».³⁰²

Celati non si sottrae alla registrazione del vuoto della pianura, ma allo stesso tempo mostra come questo vuoto possa essere riempito dalle storie e dalla fantasia delle persone che incontra nel suo viaggio. Lo spazio della pianura proprio per il suo essere apparentemente poco interessante, diventa simbolo della necessità dell'uomo di raccontare storie e di ritrovare attraverso di esse un legame con ciò che lo circonda. Scrive Celati: «Le cose sono là che navigano nella luce, escono dal vuoto per aver luogo ai nostri occhi. Noi siamo implicati nel loro apparire e scomparire, quasi che fossimo qui proprio per questo. Il mondo esterno ha bisogno lo osserviamo e raccontiamo, per avere esistenza».³⁰³ Anche il mondo infatti ha bisogno del nostro sguardo, di uno sguardo "affettivo", capace di stupirsi e di animare il paesaggio senza soffocarlo attraverso i continui sforzi di comprenderlo. È lo sguardo proprio del "contemplatore", termine scelto non casualmente perché tratto da uno scritto di Celati intitolato *Ultimi contemplatori*: contemplatori erano Ghirri e Celati, ma lo sono anche «gli anziani residenti di queste terre, nativi che vanno a ripopolare una riserva nella quale [...] la lingua locale del paesaggio non si è estinta, ma rivive in ogni sentimento di esitazione fantastica, in uno spirito di osservazione erratica di cui i vecchi della regione sono i depositari definitivi».³⁰⁴

Il viaggio di Celati si conclude alla foce del Po, lo stesso punto di arrivo dei ragazzi in fuga dell'ultimo racconto di *Narratori delle pianure*: il delta è una zona soglia, l'estremo orizzonte, il «buco dove tutto scompare».³⁰⁵ Giunto alla fine del suo viaggio, il contemplatore Celati si dimostra consapevole della fallacia di qualsiasi pretesa di categorizzazione o di classificazione della realtà e riflette sull'essenza della scrittura, descrivendola come un tentativo di "richiamo" delle cose:

Pretese delle parole; pretendono di regolare i conti con quello che succede là fuori, di descriverlo e definirlo. Ma là fuori tutto si svolge non in questo o in quel modo,

³⁰² G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 1061.

³⁰³ Ivi, p. 1085.

³⁰⁴ G. Iacoli, *Nell'afonia della terra*, cit., p. 209.

³⁰⁵ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 1093.

c'entra poco con ciò che dicono le parole. Il fiume qui sfocia in una distesa senza limiti, i colori si mescolano da tutte le parti: come descrivere? [...] D'un tratto risuonano richiami di gabbiani, uno chiama e altri rispondono. Anche le parole sono richiami, non definiscono niente, chiamano qualcosa perché resti con noi. E quello che possiamo fare è chiamare le cose, invocarle perché vengano a noi con i loro racconti: chiamarle perché non diventino tanto estranee da partire ognuna per conto suo in una diversa direzione del cosmo, lasciandoci qui incapaci di riconoscere una traccia per orientarci.³⁰⁶

Ultimi contemplatori

Analizzando più da vicino *Il poema dei lunatici* di Cavazzoni e le opere che compongono il trittico delle pianure di Celati, si è visto come la pianura sia profondamente implicata a vario titolo nella loro costruzione.

Prima di osservare come la linea padana della narrativa prosegua all'interno della rivista *Il Semplice*, è bene soffermarsi su uno scritto più volte menzionato nel corso della trattazione condotta in questo capitolo: si tratta del saggio *Ultimi contemplatori*, scritto da Celati per la Rivista IBC nel 1997.

In questo saggio l'autore afferma che ciò che caratterizza il paesaggio padano è l'assenza del «pittresco naturale»: ³⁰⁷ la pianura è uno spazio geometricamente diviso come se fosse una scacchiera e la sensazione che si ha quando la si attraversa è quella di una «fissità stagnante e senza vita». ³⁰⁸ Celati però constata che se si capita in alcuni bar di campagna e si ha occasione di ascoltare certi vecchi abitanti di questi luoghi, si scopre «uno spirito fantastico, una specie di stravaganza congenita che tende alla divagazione comica o sorprendente». ³⁰⁹

Non può essere una casualità il fatto che proprio la pianura padana sia la terra di origine di grandi e stravaganti autori (tra i quali si annoverano Ariosto, Boiardo,

³⁰⁶ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 1093; l'esortazione a "chiamare le cose" è ribadita anche alla fine del libro in cui Celati scrive «Se adesso cominciasse a piovere ti bagneresti, se questa notte farà freddo la tua gola ne soffrirà, se torni indietro a piedi nel buio dovrai farti coraggio, se continui a vagare sarai sempre più sfatto. Ogni fenomeno è in sé sereno. Chiama le cose perché restino con te fino all'ultimo» in G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 1098.

³⁰⁷ G. Celati, *Ultimi contemplatori*, cit., p. 204.

³⁰⁸ Ibidem.

³⁰⁹ Ibidem.

Folengo, Zavattini, Delfini, Fellini, Manganelli) e che proprio tra i suoi abitanti sia possibile trovare una così grande varietà di affabulatori e strambi. Dunque deve esistere un legame tra l'ambiente della pianura e la creativa stravaganza di chi risiede in queste terre. Ma perché esiste questo legame? Celati cerca a suo modo di trovare una risposta:

Non so spiegare questa tendenza, ma so che tradizionalmente si parlava di varie forme di pazzia locale, e c'era la famosa pazzia di Reggio Emilia, la melanconia cupa dei ferraresi, la pazzia ombrosa dei romagnoli. Qui la parola "pazzia" era intesa come stravaganza individuale, ed era quasi una forma di vanto in certi posti. Ad esempio dalle parti di Cremona si parlava della *matàna* degli uomini del Po, e questo genere di pazzia significava un'indipendenza irriducibile, indicava una persona non assoggettata alle regole sociali convenute. Io credo che un tempo si dicesse la *matàna del Po* per dire che la "pazzia" di certuni era ispirata dall'acqua del fiume, dalle sue turbolenze e piene irriducibili entro un letto stabile. E il fiume e le acque della nostra regione sono precisamente l'opposto dell'ordine stabile e geometrico che si vede nelle campagne, sono l'opposto di questo progetto millenario per organizzare tutto l'informe della natura in uno spazio regolamentato da linee rette.³¹⁰

Quella pazzia o *matàna* che sembra caratterizzare certi abitanti della pianura sarebbe dunque ispirata dall'acqua, non quella sotterranea dei pozzi come ne *Il poema dei lunatici* di Cavazzoni, ma quella del fiume Po e dei suoi rami. Il fiume si oppone alla rigida geometria delle campagne: «più il Po diventa chiuso da argini stabili e possibilità di sfogo, più le sue piene diventano imprevedibili e pericolose» perché le sue acque sono «come una esuberanza imprevedibile, come una pazzia a cui gli uomini debbono adattarsi»,³¹¹ non assoggettabili ad un pieno controllo dell'uomo.

Celati ripensa alla conversazione che ha avuto con un vecchio signore incontrato sull'isola di Serafini (nei dintorni di Piacenza) secondo cui il Po sarebbe “come una biscia che diventa matta” perché bloccata nei suoi movimenti naturali. L'imprevedibilità e la bizzarria delle acque del fiume è ben conosciuta dai vecchi abitanti della pianura, tanto che il vecchio signore «col solito umore stravagante di queste zone»³¹² dice a

³¹⁰ Ivi, pp. 204-205.

³¹¹ Ivi, p. 205.

³¹² Ibidem.

Celati di considerarsi un tarabusino, un uccello tipico delle zone palustri della pianura padana.

Quest'uomo è uno di quelli che Celati chiama "ultimi contemplatori" che sono «i veri esperti dei luoghi, gli osservatori più attendibili, gli ultimi spiriti fantastici della nostra regione».³¹³ Sono gli "ultimi" perché non c'è più posto per loro nella pianura: «la svagatezza fantastica ormai è passata di moda»³¹⁴ e «anche dalle nostre parti le nuove generazioni si sono assoggettate a un'idea pubblicitaria di normalità della vita»,³¹⁵ pertanto «i vecchi individui più indipendenti e fantasiosi»³¹⁶ sono sempre più rilegati ai margini della società, visti come «una specie di irregolarità incomprensibile anche nelle campagne, sempre più invase da industrie che si spandono disordinatamente, imponendo dovunque un regime di vita urbano e pubblicitario».³¹⁷

Per certi aspetti, gli "ultimi contemplatori" di Celati somigliano a quell'omino in «uno stato di continua contemplazione del mondo»³¹⁸ che Luigi Ghirri ricercava nelle fotografie degli atlanti quando era bambino perché questo omino, come scrive il fotografo, «non solo era il metro per misurare le meraviglie rappresentate, ma grazie a questa unità di misura umana mi restituiva l'idea dello spazio: io vedevo in questo modo e credevo, attraverso l'omino, di comprendere il mondo e lo spazio».³¹⁹

L'omino però sembra essere poi scomparso dalle fotografie di paesaggio: queste, infatti, non rappresentano più dei luoghi ma solo il loro simulacro, ovvero degli «splendidi fondali in bianco e nero o in technicolor».³²⁰ Ghirri ha tentato di riportare l'omino all'interno nella fotografia di paesaggio, allontanandosi da certe tendenze estetizzanti imperanti prima degli anni Settanta e ripulendo lo sguardo dalle codificazioni. Non vi è la necessità dell'elemento sensazionale per meravigliarsi di fronte al mondo: anche l'ordinario può risultare interessante, perché il focus sta nel valore differenziale dello sguardo che fa sì che anche uno spazio apparentemente così noioso e scialbo come quello della pianura risulti degno di essere fotografato e raccontato.

³¹³ Ivi, p. 207.

³¹⁴ Ibidem.

³¹⁵ Ibidem.

³¹⁶ Ibidem.

³¹⁷ Ibidem.

³¹⁸ L. Ghirri, *Paesaggi*, in «Il Semplice», 5, 1997, p. 44.

³¹⁹ Ibidem.

³²⁰ Ibidem.

È quanto sembra suggerire anche Savini ne *Il poema dei lunatici* durante una conversazione con Gonnella a proposito delle prefetture da lui visitate durante le sue missioni:

Hanno questo di strano le sue prefetture: che forse dipendono dagli occhi di chi va a visitarle. E se anche qualcuno torna a vedere una terra o una popolazione di quelle, non si può dire che sia sempre la stessa, o che sia la stessa che un altro ha già visto. Perché a lui magari appare completamente diversa, a seconda del modo che ha di osservarla o dell'umore al momento d'entrarci.³²¹

La linea padana de «Il Semplice»

Se la linea padana della prosa risulta essere particolarmente visibile all'interno delle opere di Cavazzoni e di Celati sopra esposte, lo stesso non si può dire a proposito de *Il Semplice*, sia per via dell'eterogeneità di temi e forme che caratterizza la rivista, sia per il fatto che, anche all'interno degli scritti del gruppo di "matrice emiliana", la pianura non è sempre esplicitamente e propriamente presente come spazio (reale o fantastico) in cui si svolge l'azione, ma risulta essere sottesa alla poetica della rivista stessa.

Pertanto qui di seguito si cercherà di osservare come la pianura venga rappresentata e quali significati può assumere all'interno dei racconti presenti ne *Il Semplice*, in particolare in quelli di Celati e di Benati; infine si vedrà come gran parte degli aspetti di poetica osservati nel capitolo precedente (su tutti, il proposito antiletterario che costituisce il fulcro della rivista) possano avere una matrice "padana".

La pianura tra aldiquà e aldilà

All'interno de *Il Semplice* la rappresentazione dello spazio padano assume nei racconti dei diversi "scrittori padani" valenze differenti.

Nei racconti di *Narratori delle pianure*, nelle *Quattro novelle sulle apparenze* e nei diari di viaggio di *Verso la foce* di Celati si è visto come emerga tra le righe una

³²¹ E. Cavazzoni, *Il poema dei lunatici*, cit., p. 144.

immagine realistica del paesaggio padano, sebbene la realtà sia comunque filtrata (si trattano pur sempre di opere letterarie e non documentaristiche). Questo tipo di rappresentazione si ritrova anche ne *Il Semplice* nel racconto *Non c'è più paradiso*, su cui ci si è già soffermati nel precedente capitolo soprattutto per quanto concerne la figura dello “strambo”.

La vicenda di Tugnin ha luogo in quella “cittadina di economia avanzata” che «fa pensare a Carpi o Sassuolo, o a un'altra terra arricchitasi in fretta con il boom economico»³²² in cui, come scrive Celati, «il Natale è davvero una cosa in grande stile».³²³

Allora se voi capitate da quelle parti, vedrete negozi favolosi nelle vie centrali, montagne di merci sopraffine, vetrine sfavillanti con scritte al neon in parole americane, e masse di compratori che si arrabbiano e gli oggetti più dispendiosi sono andati venduti prima del loro arrivo. Se capitate da quelle parti nel periodo natalizio, vedrete che ressa nei negozi, e quante migliaia di pellicce e gioielli, e quanti occhi che non vi guardano perché fissano le merci più sopraffine da comprare! E vedrete che mogli eleganti e ben fatte hanno tutti i cittadini ricchi di questa cittadina di economia avanzata! Una cosa assolutamente moderna, come si vede solo in televisione.³²⁴

In queste poche righe non vi è solo la descrizione meravigliata di una città ricca di attività commerciali prese d'assalto per la corsa agli acquisti durante il periodo natalizio: la modernità viene qui volontariamente fraintesa e fatta coincidere con l'imperativo categorico al consumo.

Implicitamente il racconto mostra come l'avvento dell'industrializzazione e la nascita della società dei consumi abbia cambiato profondamente e irrevocabilmente non solo la ragione intima della pianura ma anche quella dei suoi abitanti, il cui sguardo non presta più attenzione al luogo ma si lascia sedurre solo dalle merci. Ecco perché gli “ultimi contemplatori” di cui parla Celati nel suo saggio sono così pochi. Lo strambo protagonista Tugnin, che bestemmia la condizione umana e riferisce i suoi strampalati

³²² G. Celati, *Non c'è più paradiso*, cit., p. 31.

³²³ G. Iacoli, *Nell'afonia della terra*, cit., p. 213.

³²⁴ G. Celati, *Non c'è più paradiso*, cit., pp. 31-32.

colloqui con Dio, rappresenta dunque la voce di un'umanità marginale, esclusa dai riti consumistici della massa.³²⁵

Pur essendo rappresentata realisticamente, la pianura acquista un significato simbolico in quanto rappresenta l'avvento di un cambiamento profondo avvenuto nella società italiana negli anni del boom economico: il passaggio da una società prevalentemente contadina alla moderna industrializzazione non sono stati privi di conseguenze, sia sul piano ambientale, sia dal punto di vista sociale ed economico. La pianura padana è una terra in cui è possibile toccare con mano i cambiamenti della società italiana avvenuti in quegli anni, soprattutto nelle zone della "bassa" in cui si è passati in breve tempo da una condizione di estrema indigenza alla grande opulenza delle megalopoli padane collocate lungo la Via Emilia.

Il paesaggio padano porta su di sé i segni e le contraddizioni di un pezzo di storia italiana e costituisce uno degli spazi simbolo dei paradossi del postmoderno: le ampie distese di campi coltivati, interrotte di tanto in tanto solo da piccole case rurali isolate e disperse, coesistono con i moderni capannoni industriali, i grandi conglomerati urbani e le fitte reti di strade e autostrade; di fatto non vi è una vera opposizione tra ciò che viene tradizionalmente associato alla ruralità e ciò che viene associato all'urbanizzazione perché le due componenti risultano ibridate nello stesso spazio.

All'interno dei racconti ascrivibili alla linea padana della prosa, la pianura però assume anche una valenza diversa da quella appena presentata, ovvero quella di "terra dei morti". Questa interpretazione trova una sua prima conferma se si osserva *Un viaggio* di Cornia: in questo racconto si riporta lo spaesamento provato da una signora anziana morta nel sonno e ritrovata nell'aldilà, descritto come una «landa piuttosto uniforme, vuota e grigiastra»,³²⁶ assimilabile alla pianura.

L'ipotesi però trova la sua conferma nel dibattito del Convegno di Salisburgo *Voci delle pianure*: Cavazzoni afferma che uno dei temi che accomuna gli scrittori de *Il Semplice* è proprio quello dei morti e dell'aldilà; a tal proposito Celati interviene, proponendo di intendere la valle padana come una terra dei morti e chiamando in causa *Silenzio in Emilia* di Benati, dove ciò risulta particolarmente esplicito.³²⁷ Dunque

³²⁵ «I centri cittadini sono ora soltanto una sfilata di esposizioni di merci, e chi non ha la frenesia della ricchezza si trova qui come un pesce fuor d'acqua» G. Celati, *Ultimi contemplatori*, cit., p. 206.

³²⁶ U. Cornia, *Un viaggio* in «Il Semplice», 1, 1995, p. 72.

³²⁷ M. Bandella, P. Kuon (a cura di), *Voci sparse. Frammenti di un dibattito*, cit., pp. 180-181.

all'interno de *Il Semplice* e in particolare nei racconti di Benati la rappresentazione dell'aldilà assume i connotati e la conformazione della pianura.

Nei racconti di Benati, infatti, la pianura sembra essere un luogo di confine tra vita e morte, tra aldiquà e aldilà. La morte è affrontata da Benati come un tragicomico momento di smarrimento, quasi come se questa abbia sorpreso gli ignari protagonisti che continuano a comportarsi come se fossero ancora vivi, confondendo il lettore stesso. Il *fil rouge* dei racconti di *Silenzio in Emilia* è infatti il ritorno dei morti nei luoghi a loro abituali in vita, a metà tra finzione e realtà, o meglio, tra aldilà e aldiquà.

Il racconto *Silenzio in Emilia*³²⁸ è quello che apre il primo numero de *Il Semplice*. Qui si racconta il ritorno di Orlando Squadroni, bidello della scuola elementare di Rubiera (in provincia di Reggio Emilia), morto sei anni prima in un incidente stradale insieme al maestro Tiberani. Squadroni percorre a piedi il paese e scopre che la sua cascina è stata demolita da una ditta edilizia per costruirvi delle villette a schiera e che la moglie si era rifatta una vita con un altro uomo.

Nel secondo numero de *Il Semplice* vi è invece il ritorno del vecchio Franco Badodi,³²⁹ ex giocatore di bocce, intento a raggiungere la bocciofila di San Martino dove era solito giocare con l'amico Baraldi. Ma una volta giunto sul luogo, vede un campo di bocce totalmente rimodernato e capisce di essere finito all'inferno: l'inferno è un campo di bocce da cui Badodi non può uscire e in cui non può giocare perché non ha le scarpe adatte e solo a quel punto il protagonista realizza di essere morto proprio lì, alla bocciofila.

Va notato come in entrambi i racconti gli elementi dello spazio siano riconoscibili come appartenenti alla pianura.

In *Il giocatore di bocce* lo spazio in cui il protagonista si muove è un paesaggio piatto, percorso da autostrade,³³⁰ fossati e filari di pioppi³³¹ che dividono gli

³²⁸ D. Benati, *Silenzio in Emilia* in «Il Semplice», 1, 1995, pp. 13-25.

³²⁹ D. Benati, *Il giocatore di bocce* in «Il Semplice», 2, 1996, pp. 115-127.

³³⁰ «Le guardavo tutte, queste case, dall'alto del cavalcavia dell'autostrada su cui ero ormai arrivato. [...] L'autostrada era lì sotto, con il suo asfalto nero, che sembrava appena rifatto per il contrasto con il bianco della neve. Le macchine passavano veloci ma non erano tante. [...] Si vedeva anche una ferrovia, a ben guardare. [...] Allora ho incominciato a preoccuparmi perché avevo sentito dire una volta che davanti all'inferno c'è un piazzale pieno di traffico, con tantissime macchine di ogni tipo e delle littorine che fanno un gran rumore; quindi non volevo che per caso ci avesse ragione Tassoni, il marito di mia nipote; e che fossi finito all'altro mondo senza accorgermene», in D. Benati, *Il giocatore di bocce*, cit., pp. 118-119.

appezzamenti della campagna; nonostante questa geometria, il paesaggio risulta comunque indefinito e inconsistente grazie a banchi di nebbia che impediscono una visione chiara e trasparente.³³²

In *Silenzio in Emilia* il protagonista nel suo vagabondaggio ha anche modo di constatare come il paesaggio attorno a sé sia profondamente cambiato nel giro di pochi anni, per effetto dell'industrializzazione e della modernizzazione. Tali cambiamenti suscitano un mix di emozioni in Orlando Squadroni: egli osserva con meraviglia «tutte le innovazioni stradali e i manifesti pubblicitari»³³³ ma è anche deluso e arrabbiato nel sapere che il suo cascinale di campagna è stato distrutto per la costruzione di villette a schiera.³³⁴

Particolarmente curioso è il racconto *Uno spettacolo teatrale*, contenuto nel quarto numero della rivista e definito da Gerhild Fuchs come «parabola dalle evidenti somiglianze pirandelliane sulla perdita d'identità di un ricco industriale».³³⁵ Il protagonista è l'egocentrico signor Vittorio Cirano, produttore di piastrelle, che ama il proprio nome a tal punto da godere nel vederlo scritto, motivo per cui decide di sistemare una enorme insegna luminosa sulla via Emilia nei pressi di Rubiera.

In un giorno di nebbia fitta Vittorio Cirano vuole accertarsi che la sua insegna si veda dall'autostrada, ma non riesce a scorgerla; scorge però con sua grande sorpresa un cartellone pubblicitario con la scritta "Compagnia teatrale Vittorio Cirano", scoprendo così l'esistenza di un suo omonimo. Infastidito e incuriosito nel sapere che un altro porti il suo stesso nome, il protagonista si mette sulle tracce del teatrante Vittorio Cirano, iniziando così una ricerca che ricorda da vicino la *quête* dei cavalieri dei poemi epici. Vale la pena far notare fin da subito come la nebbia con cui si apre il racconto simboleggi e annunci l'esito della ricerca di Vittorio: la nebbia rende il paesaggio

³³¹ «C'era un filare di pioppi, in lontananza, con dei segni marroncini in mezzo al bianco che erano i suoi rami scoperti. E poi un fosso lì vicino, che era stato tutto ghiacciato e in certi punti mostrava dei buchi con l'acqua nera» in D. Benati, *Il giocatore di bocce*, cit., p. 116.

³³² «E nonpertanto mi ha fatto una gran pena quando ho visto Baraldi che mi salutava mentre lo portavano via per quella strada che sembrava tuffarsi lontano in un banco di nebbia» in D. Benati, *Il giocatore di bocce*, cit., p. 123.

³³³ D. Benati, *Silenzio in Emilia*, cit., p. 18.

³³⁴ «Infatti gli era sempre state un po' antipatiche queste costruzioni di villette a schiera, e nel podere della Quinta Possessione c'era andato proprio perché era stanco di vedersele davanti tutte le mattine, come quando abitava a Rubiera» in D. Benati, *Silenzio in Emilia*, cit., p. 14.

³³⁵ G. Fuchs, *La pianura, il silenzio, il vuoto, la morte* in P. Kuon, M. Bandella (a cura di), *Voci delle pianure. Atti del convegno di Salisburgo 23-25 marzo 2000*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2002, p. 129.

inconsistente, quasi come se il protagonista inseguisse un miraggio che continuamente gli sfugge.

Il protagonista chiede informazioni in giro e attraversa luoghi che hanno una corrispondenza reale nella provincia di Reggio Emilia, come Prato, San Martino e infine Trignano, dove il suo presunto omonimo dovrebbe tenere lo spettacolo e «dove ci stanno solo dei contadini che non hanno neanche la televisione in casa [...] ed è sufficiente fare la minima stupidata che tutti si mettono lì a guardarla come se fosse una insegna al neon».³³⁶

Giunto finalmente sul posto, alla fine della sua ricerca, Vittorio scopre di aver inseguito se stesso: inconsapevolmente si ritrova su un palco, circondato da un pubblico di contadini che ride di lui e capisce di essere lui il protagonista dello spettacolo. Sconvolto, Vittorio Cirano scappa, tenta di ritornare nella strada che lo porta a Rubiera, cercando di inseguire la luce della propria insegna luminosa, ma ben presto si accorge di star girando in tondo. Ai nomi dei luoghi reali si aggiungono nomi mai uditi prima che «sembravan dei nomi di diavoli, accidenti!»:³³⁷ Tarrignano, Taragnino, Tarignuf, Tragnacane. Così Vittorio capisce di essere finito all'inferno. Il “perdersi” di Vittorio nello spazio nebbioso della pianura è in realtà una perdita dell'identità: il racconto si chiude con Cirano che sceso dalla macchina si incammina senza meta verso il nulla chiedendosi «Ma chi sarebbe questo Cirano? E dove l'aveva sentito nominare?».

In *Silenzio in Emilia* la connotazione e la rappresentazione dello spazio risulta perennemente sospesa tra realtà e finzione: se è vero infatti che i toponimi menzionati all'interno dei racconti di Benati sono per la gran parte riconducibili alla realtà (San Martino, Rubiera, Prato, Trignano sono tutti toponimi riconducibili all'area del reggiano), dei luoghi menzionati ne rimangono in realtà solo i contorni sbiaditi.³³⁸ Infatti pur essendoci dei riferimenti reali e pur avendo le caratteristiche della pianura, lo spazio del racconto è solo apparentemente riconoscibile, perché i protagonisti si trovano in realtà in uno spazio altro, quello dell'aldilà.³³⁹

³³⁶ D. Benati, *Uno spettacolo teatrale* in «Il Semplice», 4, 1996, p. 25.

³³⁷ Ivi, p. 31.

³³⁸ S. Rotino, M. Barbolini, *Di altri narratori emiliano-romagnoli. Dagli “Under 25” ai giorni nostri*, cit., p. 172.

³³⁹ «Per quanto riguarda i miei racconti, io avevo l'intenzione – è vero – di ambientarli in un contesto “rurale” (se questa parola ha ancora senso), cioè ambientarli nei luoghi che conoscevo meglio e che mi riusciva più facile descrivere perché li avevo avuti sotto gli occhi tutta la vita. Ma quello che dava senso alla mia, chiamiamola, operazione, era il tentativo – anche se potrà sembrare velleitario – di trasformare

In *Uno spettacolo teatrale* è interessante osservare come lo spazio diventi metafora del “displacement”³⁴⁰ del protagonista e della sua perdita di identità. Ciò risulta particolarmente evidente anche nel racconto *Viandanti*, contenuto nel sesto numero de *Il Semplice*. In questo racconto il “displacement” dei personaggi viene portato all’estremo di una totale mancanza di informazioni: non si riconoscono né l’ambientazione, né l’identità dei quattro protagonisti, i cui discorsi si susseguono senza che nessun segno di punteggiatura delimiti i confini del parlare di ognuno. *Viandanti* mette in scena quattro anonimi personaggi che stanno attraversando un ponte, ma che non conoscono lo scopo del loro viaggio («A proposito di calma... c’è nessuno che sa dirmi dove stiamo andando? No perché non mi dispiacerebbe mica saperlo... [...] Neanch’io so dove stiamo andando, ha detto il quarto viandante... c’è questo ponte... da qualche parte arriveremo. Sì... ma quant’è che camminiamo? Sarà un’oretta. Anche due. Io non ne ho idea.»),³⁴¹ né sono pienamente consapevoli della propria identità («Anch’io ero convinto di conoscere me stesso, ha detto uno dei quattro viandanti come per riprendere un discorso già incominciato da un altro»³⁴²).

Più in generale, i protagonisti dei racconti di *Silenzio in Emilia* non sembrano poi così lontani dai personaggi di *Narratori delle pianure* di Celati. Così come il paesaggio padano riflette le contraddizioni della postmodernità, i personaggi di Benati e Celati rispecchiano la condizione di instabilità dell’uomo nella società postmoderna: per questo appaiono divisi tra un senso di appartenenza e di sradicamento rispetto a ciò che li circonda, perennemente erranti e spesso comicamente inconsapevoli della propria condizione e della propria identità.

tutti questi luoghi in un unico luogo metafisico. Cioè io proprio mentre scrivevo avevo dei punti di riferimento reali – case, strade e cavalcavia che ti potrei anche indicare – che però calati in quelle storie prendevano un’esistenza diversa. Nei miei testi i luoghi non sono al centro di un intento realistico e io non volevo fare il bardo di quei luoghi, perché quello sarebbe stato un atteggiamento che io per primo avrei sentito come falso dato che l’ho sempre odiato in altri scrittori», in M. Spunta, *Tra la via Emilia e il West: Displacement and Loss of Identity in the Fiction of Daniele Benati* in «Italice», 83, 2006, p. 654.

³⁴⁰ Benati «use the metaphor of space to voice the sense of displacement experienced by the individual [...] The question of space is central to Benati’s fiction and appears in the rendering of local place and landscape, and in the recurrent themes of displacement and errance. The individual relation to space is determined by a mixed sense of belonging and uprootedness: belonging to a local, familiar setting, although often perceived as estranged by the stories’ protagonists/narrators, and uprootedness from the environment of an unknown country, or even from what appears to be the “otherworld”, as in the stories of *Silenzio in Emilia*», in M. Spunta, *Tra la via Emilia e il West: Displacement and Loss of Identity in the Fiction of Daniele Benati*, cit., p. 650.

³⁴¹ Ivi, pp.28-29.

³⁴² D. Benati, *Viandanti* in «Il Semplice», 6, 1997, p. 25.

Le radici “padane” della poetica de «Il Semplice»

Il ruolo della pianura ne *Il Semplice* non è solamente legato alle valenze che la sua rappresentazione assume all'interno delle prose. Infatti, osservando più in generale la poetica della rivista, è possibile notare come gran parte degli aspetti che sono stati già esaminati acquisiscano una maggiore organicità e completezza se osservati da una prospettiva “padana”.

Nei capitoli precedenti ci si è soffermati più volte sulla varietà degli scritti presenti all'interno de *Il Semplice*: traduzioni, trascrizioni di racconti di stravaganti narratori orali, aneddoti curiosi sui fatti più vari, storie di vita e ricordi di infanzia, lettere che riportano il parlare sconnesso di certi pazienti psichiatrici. Tutti questi scritti si caratterizzano per la spontaneità, l'originalità delle espressioni e dei modi di dire utilizzati e per la curiosità e la stranezza dei fatti raccontati.

L'interesse per questa stravaganza nei contenuti e nelle forme presenti nella rivista è perfettamente in linea con quel proposito di antiletterarietà che si è indicato essere il punto cardine attorno a cui ruotano le riflessioni dell'intero gruppo che ha partecipato a *Il Semplice*, laddove la letterarietà corrisponde a una modalità artificiale e omologante di scrittura, una sorta di modello precostituito e realizzato per essere vendibile sul mercato.

Sebbene non tutti gli scritti contenuti ne *Il Semplice* abbiano una chiara origine “padana”, è possibile affermare che parte di queste caratteristiche di stravaganza e spontaneità a cui è collegata l'antiletterarietà della rivista abbiano (in parte) una loro matrice proprio nella pianura.

Per poter spiegare questo aspetto è necessario richiamare alla mente quanto visto finora a proposito di *Ultimi contemplatori* di Celati e *Il poema dei lunatici* di Cavazzoni.

Celati collega la bizzarria delle acque del Po alla personalità eccentrica degli “ultimi contemplatori” di questi luoghi, la cui stravaganza si riflette nell'originalità del loro modo di esprimersi e di raccontare.

Anche Cavazzoni compie un collegamento simile, legando i personaggi del suo *Poema* allo spazio in cui essi si muovono: la personalità lunatica degli abitanti della pianura è fantasiosamente connessa alle peculiarità dell'ambiente stesso, ovvero

all'influsso della luna e dell'acqua sotterranea che arriva fino ai pozzi. Allo stesso tempo però le strampalate storie e fantasie di Savini e degli altri strambi incidono sulla rappresentazione del paesaggio, rendendo la pianura uno spazio fantastico e tutt'altro che monotono o poco interessante.

Dunque, sia per Celati che per Cavazzoni alla base vi è l'idea che le caratteristiche di un paesaggio contribuiscano a definire anche le qualità della gente che in quello spazio vi abita, ma anche che il paesaggio stesso abbia bisogno di essere "chiamato", ovvero osservato e raccontato, come ribadito più volte da Celati in *Verso la foce*. La pianura, quindi, sembra essere il luogo di origine di una certa modalità fantastica e stravagante di pensare e di raccontare che va salvata dal "letterariese" imperante propugnato dal mondo accademico e istituzionale e dal mercato editoriale.

La pianura è dunque il luogo ideale in cui incontrare quegli strambi personaggi che spesso si ritrovano come protagonisti o narratori di molte storie contenute all'interno de *Il Semplice*. Lo strambo infatti sembra trarre la propria caratterizzazione proprio dalla pianura: la stravaganza e la vaghezza di pensiero che lo caratterizzano sembrano derivare dalla "pazzia padana" di cui parla Celati e lo rendono avvicicabile ai cavalieri che popolano i poemi cavallereschi "padani" di Ariosto.

Inoltre va notato come siano le caratteristiche fisiche della pianura, ovvero la piattezza e l'omogeneità dello spazio, a favorire il girovagare dello strambo: lo si è visto a proposito di Savini ne *Il poema dei lunatici* di Cavazzoni, ma lo stesso vale anche per i vagabondaggi dei personaggi delle novelle di *Narratori delle pianure* di Celati e dei racconti di Benati di *Silenzio in Emilia* contenuti ne *Il Semplice*

Anche quel "candore" che caratterizza il modo di essere dello strambo e quello stato di contemplazione con cui egli vede la realtà possono essere ascritti alla pianura. La pianura è un luogo che ben si presta a divenire scenario in cui proiettare la fantasia: è uno spazio piatto, apparentemente sconfinato e reso inconsistente dalle fitte nebbie che trasformano il paesaggio rendendolo quasi impalpabile e irreale; in questo spazio l'occhio si perde e «l'io smarrisce il senso della spazialità, quasi si trovasse a vivere la realtà di un *non mondo* nel quale ha libertà la fantasia creativa».³⁴³ Per questo la pianura non è perfetta solo come "terra dei morti", ma più in generale come spazio in cui si può riflettere la personalità stravagante degli strambi personaggi che la abitano. Come

³⁴³ P. Betta, *Geografia, storia e poesia del paesaggio emiliano* in C. A. Sitta (a cura di), *L'orizzonte di bruma. Luoghi del Novecento poetico in Emilia*, Edizioni del Laboratorio, Modena, 2002, p. 44.

ricorda Celati in *Ultimi contemplatori*, la pianura padana coincide con il bacino idrografico del fiume Po; pertanto, è una terra perennemente sottoposta alle turbolenze delle sue acque e ciò suggerisce una immagine della natura di queste zone tutt'altro che pacifica.³⁴⁴

In Celati si è visto come la pianura sia lo spazio simbolo di un processo di industrializzazione incurante delle sue conseguenze sul piano storico, ambientale e sociale, ma è anche lo spazio in cui è possibile l'epifania indescrivibile di chi possiede quello sguardo capace di leggere nello spazio quello che Giulio Iacoli chiama "metalinguaggio di superficie", ovvero «un sistema di segni che, nel comprendere ed esplicitare i propri messaggi, si pone già oltre la prima soglia del vedere, riservando a chi guardi in profondità una conoscenza che aggiri il luogo comune e disveli il luogo proprio, singolare».³⁴⁵ Lo strambo è quindi a suo modo un "ultimo contemplatore", una sorta di «animale fantasticante, sempre in stato di incantamento per effetto del sentito dire, sempre pronto a menare la lingua per raccontare favole e panzane».³⁴⁶

Così la pianura diventa il luogo ideale in cui inseguire il "sentito dire", perché qui le storie, le chiacchiere e le fantasie viaggiano liberamente nello spazio aperto. Le voci che animano questo spazio possono essere captate solo da personalità strambe perché solo uno strambo, in virtù della vaghezza del suo modo di pensare e della sua mente "semplice", può sospendere del tutto il giudizio e abbandonarsi al racconto.

Il lettore che si appresta a leggere *Il Semplice* è chiamato a fare altrettanto: gli scritti che si trovano all'interno della rivista non vogliono essere vivisezionati e inseriti a forza entro presunte categorie estetiche. La pianura si presta dunque a divenire metafora di uno stile "semplice" o "candido" del narrare che invita il lettore a interrompere la propria indagine sul significato di quanto sta leggendo, per abbandonarsi al ritmo dell'affabulazione.

La stravaganza e l'immaginazione svagata impersonate dallo "strambo", il recupero di una certa modalità orale del racconto, la tendenza alla chiacchiera e alla narrazione continua e l'interesse per il tema della follia sono tutti elementi che mostrano

³⁴⁴ «Nelle nostre pianure l'immagine della natura è sempre stata legata alle tremende piene del Po, all'esuberanza distruttiva delle acque, all'enorme quantità di falde freatiche dove le acque penetrano facilmente attraverso i terreni argillosi, sbucando all'impensata in polle, stagni, paludi, o risorgive.» in G. Celati, *Ultimi contemplatori*, cit., p. 205.

³⁴⁵ G. Iacoli, *Nell'afonia della terra*, cit., p. 209.

³⁴⁶ A. M. Chierici, *La scrittura terapeutica*, cit., p. 44.

la volontà della rivista di porsi in continuità con la grande tradizione dell'epica padana, in particolare con i poemi di Ariosto, Boiardo e Folengo.³⁴⁷ Basti osservare che nel 1994 Celati ha pubblicato la sua riscrittura in prosa dell'*Orlando Innamorato* di Boiardo. Nella *Premessa* del libro Celati scrive:

C'è un senso nel tornare così da lontano a qualcosa che è nativo e familiare, perché è come la ricerca d'una piccola patria. Boiardo, assieme ad Ariosto e Folengo, mi sembra che compongano 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. Allora per raccontare questi poemi bisogna abbassare le nostre pretese, rinunciare a molte superbie intellettuali, e smetterla di fare come i critici che vorrebbero eliminare ogni ingenuità dalla nostra lettura – ogni emozione, sorpresa, meraviglia – per trasformare tutto in «consapevolezza critica», non si capisce davvero come verrebbe voglia di seguire le fantasie scatenate d'un poema cavalleresco. Del resto la boria critica è proprio ciò che ti toglie la voglia di raccontare storie per immaginare una piccola patria di sopravvivenza. Mentre questi stralunati poemi fanno venire in mente che tutto è sempre da immaginare, anche la tua patria; e che c'è sempre un gran bisogno di questa facoltà immaginativa; e che per forza bisogna correre dietro a incanti e illusioni, come quei cavalieri incantati che si disperdono nel mondo.³⁴⁸

Attraverso Boiardo, Celati riscopre una tradizione ancorata a una realtà geografica concreta, quella padana, in cui si inserisce non solo la propria opera, ma anche quella di altri scrittori “padani” (fra tutti, come si è visto, il *Poema dei lunatici* di Cavazzoni); allo stesso tempo, la riscoperta di questa tradizione rappresenta una sorta di ritorno ad un puro piacere del racconto, non inquinato dalla “consapevolezza critica”, che è anche lo scopo ultimo della proposta antiletteraria de *Il Semplice*.

³⁴⁷ «Questi tre poemi sono forse i massimi capolavori di tutto il genere cavalleresco, e formano anche l'orizzonte d'una letteratura padana ancora da scoprire, cioè una letteratura dotata di caratteri autonomi e molto diversi rispetto a tutte le altre letterature europee», in G. Celati, *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, Torino, Einaudi, 1994, p. IX; da notare come all'interno de *Il Semplice* vi siano dei riferimenti visibili a questa tradizione: si ricordano i ritratti immaginari del paladino Astolfo disseminati nel quinto numero della rivista e la presenza di un brano tratto dal *Baldus* di Folengo nel terzo numero.

³⁴⁸ G. Celati, *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, Torino, Einaudi, 1994, pp. IX-X.

Nella sua riscrittura Celati punta alla creazione di uno spazio orale attorno al testo, per questo si dà grande importanza alla sonorità, alla “voce” del testo letterario ovvero a quell’esperienza dell’ascolto che serve per poter percepire l’atmosfera del testo e il tono delle vicende che vengono raccontate.

Si è visto come anche le prose de *Il Semplice* valorizzino la dimensione del suono, dell’ascolto e dell’oralità. Nei racconti ascrivibili alla “linea padana” de *Il Semplice* la pianura si rivela anche nell’intonazione e nel ritmo della parlata, la quale mostra l’appartenenza del narratore ad un determinato ambiente. L’artificio del racconto si nasconde al di sotto di una scrittura che si mantiene piana e semplice, quasi come se la narrazione aderisse alla piattezza morfologica della pianura. Nonostante questo, è possibile intravedere una certa “vivezza narrativa”,³⁴⁹ data da una lingua che lascia intravedere la tonalità dell’oralità, ovvero il ritmo frammentario e la vivacità espressiva che caratterizzano la comunicazione orale.

A proposito di questo tipo di scrittura è interessante osservare come Gianni Celati riporti come esempio il libro *Sulla felicità a oltranza* di Cornia. Nei racconti tratti da *Sulla felicità a oltranza*, Cornia affronta il tema della morte del nucleo più importante dei suoi affetti (una zia, la madre e infine il padre), ma la riflessione generale sul tema e su come il lutto abbia impattato sulla crescita personale e la formazione dell’io si lega soprattutto al ricordo affettuoso delle persone scomparse a lui care. La particolarità di Cornia è che pur toccando questi temi, la sua prosa si mantiene su una tonalità semplice e piana, senza picchi drammatici. *Sulla felicità a oltranza* è infatti particolarmente apprezzato da Celati perché Cornia non ricerca la via della «fiction», come avrebbe fatto «uno di questi autori letterari contemporanei», caricando di significati importanti quello che scrive o cercando la rappresentazione del pathos o del dramma familiare; al contrario, a giudizio di Celati, Cornia «prende la lingua comune [...] come un binario emotivo che ti porta dentro nella vita».³⁵⁰ Proprio per questa tonalità che caratterizza la prosa e per l’ambientazione (i luoghi della provincia modenese) che fa da sfondo a molti

³⁴⁹ «La vivezza narrativa potrebbe essere descritta così: è qualcosa che ci dà il senso che momento per momento tutto cambia sotto i nostri occhi e sotto i nostri piedi; e questo perpetuo cambiare della cosa attorno a cui giriamo è un’esperienza come guardare le nuvole, dove uno vede un leone e un altro un elefante», in G. Celati, *Il narrare come attività pratica*, in G. Celati, *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 31.

³⁵⁰ M. Bandella, P. Kuon (a cura di), *Voci sparse. Frammenti di un dibattito*, cit., p. 199.

dei ricordi raccontati dal narratore, i tre scritti tratti da questo libro rientrano nella linea padana delle prose de *Il Semplice*.

Si riporta di seguito un piccolo frammento tratto da *Mio padre nella grazia del mondo*:

Ma sempre, tutte le volte che negli anni siamo andati a Vignola, mio padre guidava la macchina e ci portava davanti al castello e ci raccontava quando lui e i suoi amici giocavano ai Tugs e ai pirati. Ha anche sempre detto, fin da quando eravamo piccolissimi, che il fiume Panaro che passa da Vignola era suo padre, e il Po il suo grande zio. Negli ultimi anni poi diceva che dovevamo trovare tutti il tempo di andare insieme a farci un giro per vedere il Po, perché non ci eravamo più stati da tanto. E difatti giusto la settimana prima che il nostro mondo accelerasse, cioè il 25 aprile del 1995, siamo stati a vedere il Po in un posto che non conoscevo, che si chiama Roccapossente di Stellata. E una volta nel medio settembre 1994 siamo stati anche a Casal Borsetti, dove mio padre era stato in vacanza con sua nonna a undici anni, e mi ricordo che abbiamo bevuto in un chiosco sulla spiaggia, io una coca-cola, mio padre una gazzosa perché era in vena di ricordi.³⁵¹

L'antiletterarietà, la vena stravagante e la tonalità naturale delle prose de *Il Semplice* trovano una loro possibile origine nella pianura padana. La diversità delle voci che hanno partecipato all'esperienza della rivista, comprese quelle di Celati, Cavazzoni, Benati e Cornia su cui ci si è concentrati con maggiore attenzione in queste pagine, hanno come punto fondamentale in comune quello di opporsi all'artificiosità e all'omologazione di certa letteratura contemporanea, per ritrovare nelle fantasticherie, nelle storie e nel parlare a vanvera della gente l'ispirazione per una letteratura più "semplice".

Le radici di questa narrazione più libera possono risiedere proprio nella pianura padana perché a questa terra sembra essere legata una grande tradizione di narratori dallo spirito stravagante e fantastico, portatori di una capacità affabulatoria che rischia di essere perduta e che *Il Semplice* tenta di salvare.

³⁵¹ U. Cornia, *Mio padre nella grazia del mondo* in «Il Semplice», 4, 1996, p. 37.

Bibliografia

1988. *Lector in fabula. Conversazione alla Radio Svizzera*, in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, in «Riga», 40, pp. 24-35.

1998. *Primo piano. Avventure in Africa*, in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, in «Riga», 40, 2019, p. 40.

Accetti, Wilmer. 1997. *Dialoghi meravigliosi dei politici* in «Il Semplice», 5, pp. 101-110

Ajello, Epifanio. 2011. *Elogio del personaggio strambo. Per Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni* in «Studi novecenteschi», 38, pp.185-198.

Almansi, Guido. 1986. *Il letamaio di Babele*, in Id., *La ragion comica*, Milano, Feltrinelli, pp. 45-61.

Amigoni, Fernando. 2008. *Guardando la prosa del mondo: Luigi Ghirri e Gianni Celati* in «Intersezioni», XXVIII, 1, pp. 81-109.

Anonimo. 1995. *Catalogo delle prose secondo la specie*, in «Il Semplice», 1, p. 7

Anonimo. 1996. *Discorso di uno che si è insinuato di nascosto sul palco delle autorità*, in «Il Semplice», 2, pp. 186 – 191.

Anzini, Gianfranco. 1996. *Edipo a Verona* in «Il Semplice», 2, pp. 79-81.

Augé, Marc. 1992. *Non-lieux*, Parigi, Seuil, Trad. It. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Eleuthera.

Baldi, Dino. 1997. *Compagnie notturne* in «Il Semplice», 6, pp. 113-116.

Bandella, Monica. Kuon, Peter. 2002. (a cura di), *Voci sparse. Frammenti di un dibattito*, in P. Kuon, M. Bandella (a cura di), *Voci delle pianure. Atti del Convegno di Salisburgo 23-25 marzo 2000*, Firenze, Franco Cesati Editore, pp. 177-202.

Barenghi, Mario. 1998. *Congetture su un dissenso*, in M. Barenghi, M. Belpoliti (a cura di), «*Alì Babà*» *Progetto di una rivista 1968-1972* in «Riga», 14, pp. 13-23.

Baschieri, Paolo. 1996. *I monaci di San **** in «Il Semplice», 3, pp.73-75.

Bazzani, Ercole. 1997. *Due casi di mia zia Bruna* in «Il Semplice», 5, pp. 119-120.

Bazzani, Ercole. 1997. *Le ultime gioie di mio trisnonno* in «Il Semplice», 6, p. 72.

Belpoliti, Marco. 1998. *Calvino, Celati e «Alì Babà»*, in I. Calvino, M. Barenghi, M. Belpoliti (a cura di), «*Alì Babà*» *Progetto di una rivista 1968-1972* in «Riga», 14, pp. 24-54.

Belpoliti, Marco. 2016. *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, in Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di M. Belpoliti, N. Palmieri, Milano, Meridiani Mondadori, pp. XI-LXXII.

Belpoliti, Marco. Cortellessa, Andrea. (a cura di). 2008. *Letteratura come accumulo di roba sparsa, trovata per strada o sognata di notte* in «Riga», 28 in G. Celati, *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 114-133.

Benati, Daniele. 1995. *Silenzio in Emilia* in «Il Semplice», 1, pp. 13-24.

Benati, Daniele. 1996. *Il giocatore di bocce* in «Il Semplice», 2, pp. 115-127.

Benati, Daniele. 1996. *Un meccanico in Germania* in «Il Semplice», 3, pp. 55-72.

Benati, Daniele. 1996. *Uno spettacolo teatrale* in «Il Semplice», 4, pp. 13-32.

Benati, Daniele. 2019. *Io avevo la sensazione che noi avessimo ancora quell'età*, in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, «Riga», 40, pp. 15-18.

Benedetti, Carla. 1993. *Celati e le poetiche della grazia* in «Rassegna europea di letteratura italiana», 1, 1993, pp. 27-53.

Benedetti, Carla. 1999. *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli.

Benigni, Roberto. 1996. *Monologo su Dio* in «Il Semplice», 4, pp. 71-77.

Bertoni, Alberto. *Qualche nota introduttiva* in P. Pieri, C. Cretella (a cura di), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia Romagna 1968-2007. Vol. II: Narrativa*, Bologna, Clueb, pp.7-10.

Betta, Paolo. 2002. *Geografia, storia e poesia del paesaggio emiliano* in C. A. Sitta (a cura di), *L'orizzonte di bruma. Luoghi del Novecento poetico in Emilia*, Modena, Edizioni del Laboratorio, pp. 27-50.

Brindisi, Rocco. 1995. *La fontana* in «Il Semplice», 1, pp. 119-126.

Brindisi, Rocco. 1997. *La braculama* in «Il Semplice», 5, pp. 134-150.

Butazzi, Renzo. 1997. *Le voci* in «Il Semplice», 6, pp. 67-69.

Calvino, Italo. 2019. *Da Buster Keaton a Peter Handke*, M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati* in «Riga», 40, p. 316.

Cangemi, Giacomo. 1996. *Mio nonno aveva cinque bastimenti* in «Il Semplice», 3, pp.83-94.

Carnero, Roberto. 2005. *Celati, ovvero la scrittura come visione*, in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, in «Riga», 40, pp. 45-48.

Cavazzoni, Ermanno. 1987. *Il poema dei lunatici*, Milano, Feltrinelli.

Cavazzoni, Ermanno. 1995. *Appunti sulla questione del giudizio* in «Il Semplice», 1, pp. 137-140.

- Cavazzoni, Ermanno. 1995. *Gli scrittori inutili* in «Il Semplice», 4, 1995, pp. 143-149.
- Cavazzoni, Ermanno. 1995. *Rivelazioni sui purgatori* in «Il Semplice», 1, pp. 25-29.
- Cavazzoni, Ermanno. 1996. *La zucca di Teofilo Folengo*, in «Il Semplice», 3, pp. 76-80.
- Cavazzoni, Ermanno. 1996. *Le ultime ore di Girolamo Berti* in «Il Semplice», 4, pp. 107-110.
- Cavazzoni, Ermanno. 1996. *Riassunti affettuosi da Giacomo Leopardi* in «Il Semplice», 2, 1996, pp. 75-76.
- Cavazzoni, Ermanno. 1997. *Vite brevi di idioti*, Milano, Feltrinelli.
- Cavazzoni, Ermanno. 2003. *Quella linea geomorfa*, in C. A. Sitta (a cura di), *L'orizzonte di bruma. Luoghi del Novecento poetico in Emilia*, Modena, Edizioni del Laboratorio, pp. 201-202.
- Celati, Gianni (a cura di). 1992. *Narratori delle riserve*, Milano, Feltrinelli.
- Celati, Gianni. 1985. *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli.
- Celati, Gianni. 1987. *Condizioni di luce sulla via Emilia* in G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, Milano, Feltrinelli, pp. 39-60.
- Celati, Gianni. 1989. *Commenti su un teatro naturale delle immagini* in L. Ghirri, *Il profilo delle nuvole*, Milano, Feltrinelli.
- Celati, Gianni. 1989. *Verso la foce* in M. Belpoliti, N. Palmieri (a cura di), Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, Milano, Meridiani Mondadori, pp. 987-1098.
- Celati, Gianni. 1994. *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, Torino, Einaudi
- Celati, Gianni. 1995. *Fata Morgana* in «Il Semplice», 2, pp. 15-30.
- Celati, Gianni. 1995. *Modena 18 luglio 1994* in «Il Semplice», 1, pp. 141-146.
- Celati, Gianni. 1995. *Non c'è più paradiso* in «Il Semplice», 1, pp. 30-46.
- Celati, Gianni. 1996. *Le posizioni narrative rispetto all'altro* in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, in «Riga», 40, pp. 207-218.
- Celati, Gianni. 1997. *Ultimi contemplatori*, in C. A. Sitta (a cura di), *L'orizzonte di bruma. Luoghi del Novecento poetico in Emilia*, Modena, Edizioni del Laboratorio, p. 203-207.
- Celati, Gianni. 1998. *Il progetto «Alì Babà», trent'anni dopo*, in M. Barenghi, M. Belpoliti, Marco (a cura di), *«Alì Babà» Progetto di una rivista 1968-1972* in «Riga», 14, pp. 313-321.
- Celati, Gianni. 2001. *Due anni di studio nella biblioteca del British Museum* in G. Celati; *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 44-50.
- Celati, Gianni. 2003. *Collezione di spazi* in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, in «Riga», 40, pp. 229-262.

- Celati, Gianni. 2004. *Finzioni a cui credere* in M. Sironi, *Geografie del narrare*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, pp.175-177.
- Celati, Gianni. 2004. *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo* in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, in «Riga»,40, pp. 262-273.
- Celati, Gianni. 2005. *Sulla fantasia*, in G. Celati, *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 70-80.
- Celati, Gianni. 2006. *Per la pubblicazione basca di Parlamenti buffi* in G. Celati, *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp.89-95.
- Celati, Gianni. 2008. *Andar verso la foce* in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, in «Riga»,40, pp.293-297.
- Celati, Gianni. 2011. *Narrare come attività pratica*, in G. Celati, *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 26-34.
- Chierici, Anna Maria. 2011. *La scrittura terapeutica. Saggio su Gianni Celati*, Bologna, Archetipolibri.
- Citran, Roberto. 1996. *Ciao Nudo* in «Il Semplice», 4, pp. 89-99.
- Compiani, Teresa. 1996. *Signor carissimo padre* in «Il Semplice», 5, p. 57.
- Cornia, Ugo. 1995. *Un viaggio* in «Il Semplice», 1, pp. 72-75.
- Cornia, Ugo. 1996. *Mio padre nella grazia del mondo* in «Il Semplice», 4, pp. 33-43.
- Farina, Enrico. 1996. *Catello* in «Il Semplice», 4, pp. 114-125.
- Finotti, Fabio. 2002. *Il candore delle pianure* in P. Kuon, M. Bandella (a cura di), *Voci delle pianure. Atti del Convegno di Salisburgo 23-25 marzo 2000*, Franco Cesati Editore, Firenze, pp. 143-156.
- Frassinetti, Augusto. 1996. *Perché ridono?* in «Il Semplice», 2, pp.107-112.
- Fuchs, Gerhild. 2002. *La pianura, il silenzio, il vuoto, la morte* in P. Kuon, M. Bandella (a cura di), *Voci delle pianure. Atti del convegno di Salisburgo 23-25 marzo 2000*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2002, pp. 117-130.
- Ghirri, Luigi. 1985. *Una carezza al mondo* in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, in «Riga», 40, pp. 316-317.
- Ghirri, Luigi. 1997. *Paesaggi*, in «Il Semplice», 5, pp. 43-51.
- Ghizzardi, Pietro. 1996. *La fine del mondo* in «Il Semplice», 3, pp. 26-28.
- Ghizzardi, Pietro. 1997. *O Decima mia* in «Il Semplice», 4, pp. 58-60.
- Giuliani, Alfredo. 2019. *Il Trentanovelle*, in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, in «Riga»,40, pp. 317-319.

Iacoli, Giulio. 2002. *Nell'afonia della terra* in C. A. Sitta (a cura di), *L'orizzonte di bruma. Luoghi del Novecento poetico in Emilia*, Modena, Edizioni del Laboratorio, pp. 208-215.

Kierkegaard, Søren. 1848. *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift til de Philosophiske Smufer*, Copenhagen, Trad. It. *Conversazione con un bastone da passeggio* in «Il Semplice», 3, 1996, pp. 181-183.

Kierkegaard, Søren. 1851. *Til selprøvelse*, Copenhagen, Trad. It. *Appello al lettore* in «Il Semplice», 6, 1997, p.158.

Kuon, Peter. 2002. *La poetica del "semplice": Celati & Co.*, in P. Kuon, M. Bandella (a cura di), *Voci delle pianure. Atti del Convegno di Salisburgo 23-25 marzo 2000*, Firenze, Franco Cesati Editore, pp. 157-176.

Levrini, Ivan. 1996. *Elogio dello stupore* in «Il Semplice», 2, pp. 175-182.

Levrini, Ivan. 1997. *Scrittori di Romagna* in «Il Semplice», 6, pp. 149-151

Levrini, Ivan. 1997. *Scrittori di Romagna* in «Il Semplice», 6, pp. 149-152.

Martelli, Erika. 1996. *Anche se ho sempre un bell'umore* in «Il Semplice», 4, pp. 156-159.

Menetti, Elisabetta. 2018. *Gianni Celati* in Giancarlo Alfano, Francesco de Cristofano (a cura di) *Il romanzo in Italia. IV. Il secondo Novecento*, Roma, Carocci, pp. 391-406.

Novalis. 1978. *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, München-Wien, Trad. It. *Essere qualcuno invasato dalla lingua* in «Il Semplice», 1, 1995, pp. 147-148.

Oberhauser, Kordula. 2002. *Il paesaggio reale e fantastico nel Poema dei lunatici di Ermanno Cavazzoni*, in P. Kuon, M. Bandella (a cura di), *Voci delle pianure. Atti del Convegno di Salisburgo 23-25 marzo 2000*, Firenze, Franco Cesati Editore, pp. 57-74.

Palmieri, Nunzia (a cura di). 2016. *Cronologia*, in Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di M. Belpoliti, N. Palmieri, Milano, Meridiani Mondadori, pp. LXXV-CXXVII.

Prete, Antonio. 1996. *Tic e posture dei critici* in «Il Semplice», 3, pp. 163-166.

Prete, Antonio. 1997. *Portenti di fra Giuseppe da Copertino* in «Il Semplice», 6, pp. 61-66.

Rettighieri, Giuseppe. Palestini, Ettore. Cattania, Anna. 1996. *Lettere* in «Il Semplice», 3, pp.49-52.

Rinaldi, Virginio. 1996. *La fantasiosa infanzia* in «Il Semplice», 4, pp. 100-103.

Rotino, Sergio. Barbolini, Michele. 2007. *Di altri narratori emiliano-romagnoli. Dagli "Under 25" ai giorni nostri*, in P. Pieri, C. Cretella (a cura di), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia Romagna 1968-2007. Vol. II: Narrativa*, Bologna, Clueb, pp. 169-188.

- Salabelle, Maurizio. 1996. *L'istruzione scolastica* in «Il Semplice», 2, pp. 99-106.
- Santandrea, Giuseppe. 1997. *Cara Pasqua* in «Il Semplice», 5, pp. 55-56.
- Schneider, Marianne. 1996. *La pelle del serpente* in «Il Semplice», 2, 1996, pp. 183-185.
- Sette, Alberto. 1990. *Viaggio lungo il Po*, in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati* in «Riga», 40, pp. 35-37.
- Sgavicchia, Siriana. 2007. *Paradossi post-moderni nella narrativa di Ermanno Cavazzoni*, in P. Pieri, C. Cretella (a cura di), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia Romagna 1968-2007. Vol. II: Narrativa*, Bologna, Clueb, pp. 93-106.
- Sgavicchia, Siriana. 2007. *Paradossi post-moderni nella narrativa di Ermanno Cavazzoni*, in P. Pieri, C. Cretella (a cura di), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia Romagna 1968-2007. Vol. II: Narrativa*, Bologna, Clueb, pp. 93-106.
- Sironi, Marco. 2004. *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis.
- Spunta, Marina. 2003. *Il narrare semplice, naturale di Gianni Celati e i suoi progetti editoriali*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 22, 2003, pp.53-72.
- Spunta, Marina. 2003. *Lo spazio delle pianure come "territorio di racconti" - verso la foce con Gianni Celati* in «Spunti e ricerche. Rivista d'italianistica», 18, 2003, pp. 5-28.
- Spunta, Marina. 2006. *Tra la via Emilia e il West: Displacement and Loss of Identity in the Fiction of Daniele Benati* in «Italica», 83, 2006, pp. 649-665.
- Talon, Jean. 1996. *Un africano del Fuladu a Bologna* in «Il Semplice», 2, pp.52-56.
- Vacondio, Emilde. 1996. *Alla ricerca del Tagliamento* in «Il Semplice», 4, pp. 111-113.
- Valla, Serafino. 1996. *Le forme col pallone* in «Il Semplice», 2, pp. 147-154.
- Vignali, Pietro. 1995. *Nastrobiografia* in «Il Semplice», 1, pp. 83-91.
- West, Rebecca. 2000. *Gianni Celati: the craft of everyday storytelling*, Toronto, University of Toronto press.
- West, Rebecca. 2002. *Presenze sottintese e voci piane nei Narratori delle pianure di Gianni Celati* in P. Kuon, M. Bandella (a cura di), *Voci delle pianure. Atti del Convegno di Salisburgo 23-25 marzo 2000*, Firenze, Franco Cesati Editore, pp. 93-104.

Sitografia

Graziani, Graziano. *Un po' sballati, un po' idioti, un po' dementi*, «il Tascabile», 4 luglio 2022, <https://www.quodlibet.it/recensione/5436>

(ultima consultazione 9/01/2023)

Luzzara ricorda Alfredo Gianolio (tratto da *Le vite sbobinate di Gianolio, tra i naïf e Zavattini*, «L'Eco del Po», 12 giugno 2016)

<http://www.fondazioneunpaese.org/alfredo-gianolio/>

(ultima consultazione 9/01/2023)

Semplice, 22 giugno 2016

<https://www.paolonori.it/semplice/>

(ultima consultazione 9/01/2023)

Nori, Paolo - Lessico del XXI secolo (2013)

https://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-nori_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/

(ultima consultazione 9/01/2013)

Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni, in «Parol», 14, 1998

<http://www.parol.it/articles/cavazzoni.htm>

(ultima consultazione 9/01/2023)

Palmieri, Nunzia. 2017. *Come una cosa che si canta. Dieci lettere di Gianni Celati a Daniele Benati*, *Griseldaonline*, 16 (1)

<https://griseldaonline.unibo.it/article/view/9119>

(ultima consultazione 9/01/2023)

Benni, Stefano – Enciclopedia online

<https://www.treccani.it/enciclopedia/stefano-benni/>

(ultima consultazione 9/01/2023)