Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

Gianni Celati e Georges Simenon
Il *reportage* di viaggio tra fotografia e scrittura in presa diretta

Relatore
Prof. Alberto Zava

Correlatori
Prof.ssa Monica Giachino
Prof. Aldo Maria Costantini

Laureanda
Silvia Genelli

Matricola
868103

Anno Accademico
2021/2022

Sommario

PREMESSA **4**

CAPITOLO PRIMO **5**

IL VERSANTE ITALIANO DI GIANNI CELATI: DALLO SPERIMENTALISMO AI RACCONTI DI PIANURA 5

CAPITOLO SECONDO **18**

NARRATORI DELLE PIANURE: LUOGHI E PERSONAGGI ORDINARI 18

II.1. Frammenti di storie lungo il Po 18

II.2. La novella celatiana 35

II.3. *Narratori delle pianure* e *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* .. 40

CAPITOLO TERZO **45**

VERSO LA FOCE 45

III.1. Camminare, pensare, scrivere 45

III.2. Quattro racconti verso la foce 48

III.3. L'indagine urbanistica e antropologica in *Verso la foce* 54

CAPITOLO QUARTO **60**

GEORGES SIMENON: UN CASO BELGA 60

IV.1. Cenni biografici 60

IV.2. Georges Simenon: genio letterario 63

CAPITOLO QUINTO **69**

AI MARGINI DEI MERIDIANI: TRA RICERCA E ISPIRAZIONE NARRATIVA 69

V.1. *Il paese del freddo* 69

V.2. *Il misterioso dramma delle Galapagos* 72

V.3. *Panama, ultimo crocevia del mondo*: *a margine dei meridiani* 76

V.4. *Tahiti o i gangster nell'arcipelago degli amori* 80

CAPITOLO SESTO 84

IL MEDITERRANEO IN BARCA: CROCIERA SUL *MARE NOSTRUM* .. 84

CAPITOLO SETTIMO 92

FRAMMENTI DI VIAGGIO: LE FOTOGRAFIE DI GHIRRI E SIMENON 92

VII.1. *Cinema all'aperto: tre documentari e un libro* 92

VII.2. Georges Simenon: gli album di viaggio 99

CONCLUSIONE 105

BIBLIOGRAFIA 109

PREMESSA

La presente analisi si propone di indagare il ruolo decisivo occupato dalla fotografia nella produzione letteraria di Gianni Celati e Georges Simenon, evidenziando alcune linee stilistiche comuni a due autori così centrali nel panorama culturale europeo moderno e contemporaneo. A partire da alcuni cenni sul profilo biografico e letterario di Celati, la trattazione si focalizzerà sul suo rapporto con Italo Calvino e Luigi Ghirri, autori che segnano due distinte fasi nella produzione celatiana. In particolare, l'analisi si concentrerà sulle novelle di *Narratori delle pianure* e sui diari di viaggio di *Verso la foce*.

La trattazione si orienterà successivamente all'analisi di Georges Simenon, iniziando dai cenni biografici e dalla contestualizzazione dell'autore belga. In particolare, in parallelo a *Narratori delle pianure* e *Verso la foce*, dell'immensa produzione letteraria di Simenon saranno indagati due dei tre maggiori *reportage* di viaggio, *A margine dei meridiani* e *Il Mediterraneo in barca*.

L'ultima parte dell'analisi verrà dedicata alla trasposizione visiva delle opere di Celati, i tre documentari di *Cinema all'aperto*, e le fotografie di Georges Simenon.

Obiettivo dell'elaborato è stabilire una linea di contatto definita tra due autori che, pur appartenenti a temperie culturali distinte, sono accomunati da scelte stilistiche e artistiche ben precise. Particolarmente utile ai fini della trattazione è l'analisi puntuale dei testi scelti, sostenuta da fonti che esplicitano come la fotografia sia, in Celati e Simenon, prosecuzione della scrittura diaristica di viaggio.

CAPITOLO PRIMO

IL VERSANTE ITALIANO DI GIANNI CELATI: DALLO SPERIMENTALISMO AI RACCONTI DI PIANURA

Raccontando *La percezione narrativa dello spazio* Giulio Iacoli contrappone alla visione tradizionale dello spazio come vuoto, dove gli oggetti semplicemente esistono, quella dello spazio «come *novum*, come oggetto, sia pure proteiforme, difficile a interpretarsi coerentemente, autonomo e pieno, aggregato di materia significante»:[1] è così che Iacoli riassume il cambiamento della coordinata spaziale nella teorizzazione critica della postmodernità.

Nel paradigma della postmodernità il 1963 assume il significato di crocevia dell'avanguardia: è l'anno della nascita palermitana del Gruppo 63, in cui artisti e letterati di varia estrazione, tra i quali Edoardo Sanguineti, Alberto Arbasino, Nanni Balestrini, Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani e Carla Vasio prendono le distanze una volta per tutte dal neorealismo, quello rappresentato soprattutto da Giorgio Bassani, Carlo Cassola e Vasco Pratolini.

Il Gruppo 63 è la premessa fondamentale alla nuova corrente degli anni Settanta e Ottanta, specchio di un mutamento complessivo di clima politico, sociale ed editoriale, con il ritorno al gusto per la trama tradizionale e il resoconto della quotidianità.

In questi anni emergono alcuni fra i maggiori narratori italiani dell'epoca: Antonio Tabucchi, Sebastiano Vassalli, Daniele Del Giudice, Giuliano Scabia e Gianni Celati.

[1] GIULIO IACOLI, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008, p. 14.

Quest'ultimo, in particolare, inizia nella temperie dell'avanguardia una sorta di apprendistato letterario, per poi intraprendere sentieri nuovi e inattesi.

Celati esordisce scrivendo articoli per numerose riviste, tra cui «Marcatré», «Lingua e stile», «Il Verri», «Il Caffè», «Quindici» e «Sigma». Seguono un primo periodo di insegnamento alla Cornell University di Ithaca (New York) e uno al DAMS di Bologna, dove assume la cattedra di letteratura angloamericana (tra i suoi allievi si ricordino Pier Vittorio Tondelli ed Enrico Palandri; tra i suoi colleghi Giuliano Scabia, Umberto Eco e tutta la scuola bolognese), collaborando allo stesso tempo con riviste e giornali della portata di «Alfabeta», «Nuovi argomenti», «Nuova corrente», «Il manifesto».

I primi testi di Celati muovono dalle fila dello sperimentalismo della neoavanguardia, giocando con la trama tradizionale e il genere cavalleresco: è il caso di *Comiche* del 1971, di *Banda dei sospiri* del 1976 e di *Lunario del paradiso* del 1978, oltre che delle *Avventure di Guizzardi* del 1973 e dell'*Orlando innamorato raccontato in prosa*, del 1994.

La poetica di Celati insegue il flusso libero e continuo delle parole, staccandosi dai romanzi di comportamento e di educazione alla realtà di autori come Moravia, partendo non «da una focalizzazione precisa, ma da una vaghezza»:[2]

> mi sembra che l'interesse dei racconti sia quello di andar dietro a motivi eterogenei, casuali, senza dover fingere un contenuto coerente per dargli valore. Nelle raccolte di novelle tradizionali si capita casualmente in una serie di intrecci, e poi si trova quel che si trova. È il fatto del narrare in sé che ha un significato, non c'è l'idea d'un significato specifico che deve giustificare un racconto. Nei racconti moderni, ad esempio con quei modi narrativi che da noi sono stati divulgati da Moravia, c'è sempre la necessità di giustificare il racconto abbarbicandosi a un significato. […]
>
> Nella novella tradizionale quello che giustifica il racconto è la rievocazione d'un fatto memorabile, che dà meraviglia, dà stupore, e per quello è memorabile. E la

[2] SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, *Scrittori contemporanei. Tre interviste*, a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio editori, 2003, p. 329.

> meraviglia non ha niente a che fare con i concetti, perché è qualcosa che ti fa sgranare gli occhi, e proprio per questo sfugge a una riduzione discorsiva.[3]

All'attività di narratore Celati affianca una produzione saggistica e di traduzioni altrettanto corposa (Jonathan Swift, *Favola della botte* per Einaudi nel 1990 e *I viaggi di Gulliver* per Feltrinelli nel 1997; Louis-Ferdinand Céline, *Il ponte di Londra* per Einaudi nel 1971 e *Colloqui con il professor Y* per Einaudi nel 1980; Mark Twain, *Le avventure di Tom Sawyer* per Rizzoli nel 1979; Hermann Melville, *Bartleby lo scrivano* per Feltrinelli nel 1991; Jack London, *Il richiamo della foresta* per Einaudi nel 1986; James Joyce, *Ulisse* per Einaudi nel 2013), mantenendo costante l'attenzione per il ritmo della lingua, la cadenza del discorso, la resa di oralizzazione sempre sorprendente.

Questa prima fase di produzione letteraria coincide con il dialogo con Italo Calvino: «è il Celati che dichiara a Calvino che a lui interessa solo arrivare alla perversione completa dell'ordine delle cose, la bagarre».[4] I due entrano in contatto dopo che Calvino propone a Einaudi di continuare l'esperienza della rivista del «Menabò» anche dopo la morte del suo fondatore, Elio Vittorini. Presenta all'editore un vero e proprio programma editoriale, di cui sarebbe direttore, costruito sull'appoggio di un gruppo di collaboratori emergenti.

Il progetto si colloca nel biennio 1968-1969: dopo il culmine raggiunto nel 1970 con le proposte di Celati e il suo protocollo delle discussioni, esso non vedrà mai la luce. Nel frattempo, infatti, Celati si era trasferito in America e la rivista subisce una battuta di arresto senza che ne vengano spiegati i motivi. Il sodalizio con Calvino rimane ben saldo per un lungo periodo, anche se negli anni Settanta le differenze tra i due scrittori si fanno sempre più evidenti. È necessario tornare alla pubblicazione di *Comiche* del 1971, presso Einaudi:

---

[3] Ivi, p. 322.
[4] *Ibidem*.

Calvino propone il libro alla casa editrice e ne cura una breve scheda interpretativa, scontrandosi direttamente con lo stesso Celati che non ne condivide l'interpretazione. Calvino scrive:

> Il modo di scrivere (e di immaginare) di Celati assomiglia al mondo di Klee. Un paesaggio da disegno infantile in cui appare e scompare un aeroplano parlante e bombardante, è a volta a volta collegio, manicomio, albergo balneare e vi si svolge una straordinaria rappresentazione monologo d'una mania di persecuzione, – con un suo svolgimento, fasi alterne e liberazione – in un sottolinguaggio dagli effetti esilaranti spesso a base di minimi stravolgimenti sintattici. La caratteristica di Celati, confrontato a tutti gli altri «operatori linguistici» della sua generazione, è d'avere le radici in un humus geografico e sociologico ben riconoscibile: una piccola Italia padana che d'ora in avanti riconosceremo come «il mondo di Celati».[5]

Celati risponde:

> Caro Italo
>
> Qualche appunto a caso su Comiche e sul perché non mi riconoscevo nel tuo quadretto. È la geometria statica, cartesiana che detesto. Tutto quello che scrivo lo faccio con la voglia di correr dietro o preparare la bagarre: niente mi interessa come la bagarre, quando tutti si picchiano, tutto scoppia, crolla, i ruoli si confondono, il mondo si mostra per quello che è, cioè isterico e paranoico, e insomma si ha l'effetto dell'impazzimento generale. Detesto il poetico alla Klee se non quando viene fuori per sbaglio, se non quando è un atto mancato, un equivoco.
>
> […]
>
> Il disadattamento della lingua è disadattamento al mondo cartaceo-paranoico-verbo delirante. Tu parli di humus; non so se sia il caso di farmi tanto onore, ma se vuol dire così è giusto. Ma quando parli di humus allora parli del rifiutato, dell'escluso, di ciò che è costantemente rimosso in un mondo dove tutti giocano a correggerti.[6]

---

[5] Dalla nota di Italo Calvino a *Comiche* inviata a Gianni Celati, in «Doppiozero», 15 febbraio 2016, https://www.doppiozero.com/caro-calvino-non-sono-daccordo (data di ultima consultazione 08/07/2022).
[6] *Ibidem*.

Il riferimento di Calvino al pittore espressionista Paul Klee è al centro del carteggio tra i due. Nella lettera di risposta Celati rifiuta questo paragone: per lui Klee è «geometria statica» detestata, e contrappone alla poetica razionale una «lingua di pure carenze».[7] La distanza stilistica tra i due si fa evidente se si considerano i diversi panorami culturali di formazione: Celati esordisce, come ricordato sopra, nel clima della neoavanguardia e del soggetto decentrato degli anni Sessanta; Calvino si forma, invece, negli anni Trenta e Quaranta. La narrazione di Celati è frutto dello "straniamento" teorizzato da Viktor Šklovskij, è «mettere in crisi le letture consolidate del reale: vedere […] il proprio mondo da un altro punto di vista».[8] È la stessa funziona leggibile nel Carnevale di Bachtin, quello stesso Carnevale che per Celati è straniamento, per Calvino azzeramento e ricostruzione dell'ordine. Dopo questo dibattito (è interessante sapere che Calvino conserva tutte le lettere inviategli da Celati, mentre Celati 'perde' le sue), lo scambio epistolare subisce una breve battuta di arresto, fino alla recensione di Celati alle *Città invisibili* del 1972, una «raccolta di elementi disordinati dentro una forma estremamente razionale».[9]

Il confronto continua successivamente in una serie di interventi paralleli che si susseguono all'inizio degli anni Ottanta: tra questi è esemplare la lettura che Calvino e Celati propongono del romanzo di Milan Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere,* nel maggio del 1985.

Calvino si sofferma sul tema della leggerezza (che gli interessa per *Lezioni americane*): per Kundera la leggerezza risiede nell'unicità degli eventi, che passano come se non fossero mai accaduti, opposta alla pesantezza dell'«eterno ritorno»:

> se ogni secondo della nostra vita si ripete un numero infinito di volte, siamo

[7] *Ibidem*.
[8] MARCO BELPOLITI, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, p. 135.
[9] Ivi, p. 136.

> inchiodati all'eternità come Gesù Cristo alla croce. È un'idea terribile. Nel mondo dell'eterno ritorno, su ogni gesto grava il peso di una insostenibile responsabilità. […]
>
> Se l'eterno ritorno è il fardello più pesante, allora le nostre vite su questo sfondo possono apparire in tutta la loro meravigliosa leggerezza. Ma davvero la pesantezza è terribile e la leggerezza meravigliosa? Il fardello più pesante ci opprime, ci piena, ci schiaccia al suolo. […] Al contrario, l'assenza assoluta di un fardello fa sì che l'uomo diventi più leggero dell'aria, prenda il volo verso l'alto, si allontani dalla terra, dall'essere terreno, diventi solo a metà reale e i suoi movimenti siano tanto liberi quanto privi di significato.
>
> Che cosa dobbiamo scegliere, allora? La pesantezza o la leggerezza?[10]

Calvino oppone a questa visione «la sua idea di destino individuale, che è legata da un lato alla ferrea legge deterministica – i vincoli che il sistema impone- e, dall'altro, alla libertà implicita in ogni individualità – la variazione che ogni singola vita comporta»[11]. Il razionalismo di Calvino, quindi, nasce dalla necessità di identificare una regola che spieghi il meccanismo della ripetizione, che permetta di «sottrarsi alla macina del destino».[12]

> […] tutto quello che scegliamo e apprezziamo come leggero non tarda a rivelare il proprio peso insostenibile. Forse solo la vivacità e la mobilità dell'intelligenza sfuggono a questa condanna.[13]

Celati, dal canto suo, non fornisce solo una lettura dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*, ma anche l'esposizione della propria poetica all'alba della pubblicazione di *Narratori delle pianure*, nel giugno 1985. A partire dagli anni Ottanta, infatti, lo sperimentalismo delle prime opere lascia spazio a nuove storie, vissute all'aperto, nella Pianura Padana, nei suoi bar e nelle persone incontrate per caso. Con *Narratori delle Pianure*

---

[10] MILAN KUNDERA, *L'insostenibile leggerezza dell'essere,* trad. it. di Giuseppe Dierna [Antonio Barbato], Milano, Adelphi, 2001 (1984), p. 13.
[11] M. BELPOLITI, *Settanta*, cit., p. 140.
[12] *Ibidem*.
[13] I. CALVINO, quarta di copertina di M. KUNDERA, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, cit.

Celati veste i panni di moderno antropologo, di viaggiatore e di narratore di racconti di viandanza, dall'orizzonte del reale alla carta:

> Io tendo a narrare per piani panoramici, perché è più vicino all'uso quotidiano, ai racconti quotidiani, e permette un gioco di richiami a uno sfondo di voci varie. Nei piani panoramici, come succede nelle novelle, c'è una diversa economia dell'attenzione. Non si parte da una focalizzazione precisa, ma da una vaghezza. Il che però vuol anche dire che lasciano più vagare l'immaginazione, con più margine per gli effetti del linguaggio, e spesso nel corso della narrazione permettono di allargare lo spazio immaginativo con notazioni svelte che fungono da sguardi laterali.[14]

Quello che separa Celati da Calvino è il terreno della descrizione: se in *Palomar* non ci si abbandona mai alla «contemplazione del mondo, ma si cerca sempre di riportarlo a un ordine», in *Narratori delle pianure* e in *Verso la foce* «ci si immerge nel paesaggio».[15]

Massimo Rizzante, nel suo *Il geografo e il viaggiatore. Lettere, dialoghi, saggi e una nota azzurra sull'opera di Italo Calvino e di Gianni Celati*, descrive Calvino come Geografo, come esploratore armato di bussola e mappe; Celati, invece, incarna la figura del Viaggiatore e del *flâneur*. «La distanza che c'è tra i due – il Viaggiatore e il Geografo – è una distanza che non presuppone differenze scalari, gerarchie, perché entrambi si muovono sulla superficie del mondo; ma a differenza del Geografo, il Viaggiatore non è tormentato dalla ricerca di una spiegazione, dall'*hybris* interpretativa del signor Palomar».[16]

In conclusione, la poetica di Calvino risulta dominata «da una passione retorica esclusiva, una passione cui si dedicò con una tacita, ostinata, schiva devozione: la chiarezza. […] Il modello di codesta chiarezza è lo specchio: superficie apparentemente univoca,

---

[14] S. TAMIOZZO GOLDMANN, *Scrittori contemporanei. Tre interviste*, cit., p. 329.
[15] Ivi, p. 144.
[16] Ivi, p. 145.

coerente, ma capace di ospitare una folla di immagini, tutte chiarissime, ansiose di essere nominate e descritte, ma impossibili, irraggiungibili dal tatto: immagini, non cose».[17]

> Tutto è chiaro, ma niente è limpido; tutto è rigoroso, ma niente è immobile; tutto «è lì», ma non lo puoi toccare.[18]

Il secondo Celati, quello delle storie di pianura, sostituisce all'interlocutore Calvino il fotografo e amico Luigi Ghirri (1943-1992).

Nato in provincia di Reggio Emilia, Ghirri vive in campagna fino a diciott'anni, quando si sposta a Modena. Qui lavora mal volentieri per una società immobiliare fino al 1972, quando apre uno studio grafico e si dedica alla fotografia. Massimo Mussini, storico e critico fotografico, nota le fotografie di Ghirri in una delle sue prime mostre modenesi, e con Arturo Carlo Quintavalle organizza in seguito una rassegna del suo lavoro con 700 foto e un catalogo pubblicato da Feltrinelli.

Nel 1981 Luigi Ghirri contatta Gianni Celati dopo aver letto alcuni dei suoi scritti e i due si conoscono. Il fotografo modenese gli propone una collaborazione per rappresentare il nuovo paesaggio italiano delle periferie urbane, delle campagne, delle strade, dei distributori di benzina, delle case abbandonate. Da questo progetto nascono un libro e una mostra: *Viaggio in Italia*, del 1984, è un capitolo chiave della storia della fotografia italiana e insieme l'inizio di una nuova stagione letteraria per Celati.

Con Ghirri si immerge in viaggi d'osservazione, lungo la via Emilia e lungo il corso del Po, da cui nascono novelle e cronache, tutte pubblicate da Feltrinelli (*Narratori delle*

---

[17] G. MANGANELLI, *Postfazione*, in I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2002 (1988), p. 145.
[18] Ivi, p. 146.

pianure, 1985; *Quattro novelle sulle apparenze*, 1987; *Verso la foce*, 1989; *Cinema naturale*, 2001), oltre a tre film documentari.

> Le figure ai nostri occhi appaiono precise anche se in effetti sono incerte, mutevoli, lontane dall'essere definite senza particolari e contorni finiti. […] questo lavoro sul paesaggio italiano vorrei che apparisse un po' come questi disegni mutevoli; anche qui una cartografia imprecisa, senza punti cardinali, che riguarda più la percezione di un luogo che non la sua catalogazione o descrizione, come una geografia sentimentale dove gli itinerari non sono segnati e precisi, ma ubbidiscono agli strani grovigli del vedere.[19]

La collaborazione di Celati con Ghirri mostra «il tentativo di non proporre esclusivamente un punto di vista fotografico, ma di ricercare altri strumenti rappresentativi accanto alla fotografia».[20]

Dal loro sodalizio, dunque, nasce una «geografia sentimentale», una percezione che si distacca dalla pura descrizione razionale abbracciando tutti gli «strani grovigli del vedere»:

> In fondo in ogni visitazione dei luoghi portiamo con noi questo carico di già vissuto e già visto, ma lo sforzo che quotidianamente siamo portati a compiere è quello di ritrovare uno sguardo che cancella e dimentica l'abitudine; non tanto per rivedere con occhi diversi, quanto per la necessità di orientarsi di nuovo nello spazio e nel tempo.[21]

Come spiega Rebecca J. West, studiosa statunitense di letteratura italiana e cinema, lo spazio indagato da Celati e Ghirri non è soltanto illusione ottica e astrazione cartesiana,

---

[19] LUIGI GHIRRI, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 235.
[20] Ivi, p. 284.
[21] Ivi, p. 236.

ma è ciò che circonda il corpo, è leggibile in un'infinita combinazione di punti di vista. Ogni sguardo non può che essere ambiguo, incompleto e instabile:

> Celati explores the issue of perspective, emphasizing the fact that "there is always a way of looking already forseen, or guided, by the thing that one looks at". This concept sounds quasi-mystical at first hearing, yet Celati explains it in terms of elements in the landscape and architecture of the Po valley that Ghirri photographs, which orient the eye to the horizon or to frontal symmetries typical of the area. Celati notes that "all of this part of an ambience, where perspectives spring up like mushrooms".[22]

L'occhio dell'osservatore-viandante è orientato verso l'orizzonte e verso le sue simmetrie frontali, verso le sue «prospettive che spuntano come funghi».

Ghirri fotografa cose a cui nessuno bada: le campagne sconfinate, le strade percorse quotidianamente, i libri in casa, gli atlanti soprattutto; Celati registra l'ordinario, i grandi spazi aperti che Ghirri chiamerebbe «dolci luoghi»[23], i rumori della vita di tutti i giorni, ciò che è con noi e attorno a noi.

La fotografia di Ghirri tende a una visione naturale, non imprigionata in uno spazio di linee chiuse, all'illusione di appartenere a un luogo. Essa risponde alla necessità di assumere valore documentario, oltre che filosofico e vitale, di creare una connessione tra esperienza del pensiero ed esistenza. È guardare e testimoniare la realtà tramite immagini:

> Questo *Paesaggio italiano* potrà apparire non segnato dalle devastazioni della contemporaneità, un tempo sospeso sembra consegnarlo allo schematismo del viaggio ottocentesco, ma ho rivolto a questi luoghi uno sguardo pieno di affetto e amore nel tentativo di percepire un sentimento semplice e stupefatto di appartenenza nella

[22] REBECCA J. WEST, *Gianni Celati. The craft of everyday storytelling*, Università di Toronto, 2000, cap. 3, p. 110.
[23] GIANNI CELATI, *Ricordo di Luigi, fotografia e amicizia*, in L. GHIRRI, *Lezioni di fotografia*, a cura di Giulio Bizzarri e Paolo Barbaro, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 255.

speranza forse ingenua di scongiurare altri disastri e altre mortificazioni.[24]

Il soggetto-attore e fotografo evidenzia la sua prospettiva sul mondo, con l'intento di un esercizio intellettuale, mentale ed emotivo. Ecco allora una fotografia del pensare e dell'agire, viva per l'oggettivazione del reale.

Il tempo raccontato da Celati e fotografato da Ghirri è quello che West definisce «suspended time, like the clouds that float, changing their forms in a strange suspension»: [25] un tempo sospeso, come nuvole che volteggiano e trasformano, in sospensione, la loro forma.

Celati e Ghirri guidano l'interlocutore in un viaggio nell'atemporalità della quotidianità e dell'esperienza vissuta. Uno pensa per immagini, l'altro per fogli di taccuino pieni di appunti, di descrizioni: la realtà prende forma nel momento in cui qualcuno sente il desiderio di contemplarla.

> Per parlare di Gianni Celati devo cominciare dal camminare. Dentro e fuori le storie, storie che camminano. E camminare e raccontare. Insomma, cominciare prima e un po' lontani dalla scrittura, in una visione del mondo in movimento che precede, per chi guarda il mondo muovendosi, qualunque storia.[26]

Le storie di Celati sono «storie che camminano», nate nel mondo aperto, dall'osservazione e dalla comprensione delle cose trasformate in parole, in continua tensione con la realtà che descrivono:

> Nello sforzo di descrivere, con semplicità, adeguarsi alle forme del mondo, a

[24] L. GHIRRI, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*, cit., p. 236.
[25] R.J. WEST, *Gianni Celati. The craft of everyday storytelling*, cit., p. 11.
[26] ENRICO PALANDRI, *Speciale Gianni Celati. Camminare con Celati*, in «Doppiozero», 16 maggio 2013, https://www.doppiozero.com/speciale-gianni-celati-camminare-con-celati (data di ultima consultazione 08/07/2022).

Gianni scappano sempre fuori piccole osservazioni, costruzioni un po' strane, a volte lunghe, a volte brevi, che fanno il suo stile.[27]

Camminare è stare in equilibrio: «mettersi a divorare distanze, come facciamo noi, con una voracità nelle gambe che è la voracità del vedere, del parlare, dello scrivere e del leggere». E trovare paesaggi, «che non sono solo ambientazioni di una storia, ma un mondo davvero guardato, con un rammarico per le violenze fatte alla natura, per ciò che va perduto, con una protesta contro la stupidità e la violenza, le costruzioni imbecilli, le villette geometrili, gli allevamenti di maiali».[28]

Gianni Celati crea un mondo semplice, di cartoline, brevi descrizioni, personaggi tanto ordinari quanto comici: «così nei suoi racconti si ha spesso questo doppio movimento: un'espulsione da una normalità mortifera (infermieri, insegnanti, impiegati ecc.) e un ritornare con un destino che è stato riaperto e ha ancora qualcosa da dire per tutti. […] Un po' leopardianamente, o anche alla Italo Calvino, un sottrarsi da un modo di esserci che è cedimento alla volgarità per riaffermare nel ritorno, nel riproporre un nuovo libro, qualcosa che increspa la superficie apparentemente tranquilla (e spesso un po' terribile) delle cose italiane».[29]

La pianura raccontata da Celati e immortalata da Ghirri raccoglie in sé «l'idea del guardare, che è nello stesso tempo un'idea del narrare: il tentativo di trovare qualcosa che ci leghi agli altri, scoprire in se stessi un elemento comune alle altre persone; […] un elemento che coincide con la coscienza di un vuoto, di una disponibilità all'ascolto».[30]

Un mio amico fotografo, Luigi Ghirri, diceva che la parte più importante d'una

[27] *Ibidem*.
[28] *Ibidem*.
[29] *Ibidem*.
[30] BEPPE SEBASTE, *Visita a Versailles,* in «Leggere», n. 47, 1993, p. 24.

foto è quella che è rimasta sui margini, fuori dall'inquadratura, perché la parte inquadrata è solo un metro di misura per immaginare il resto. Direi che lo stesso vale per i racconti. E quando un racconto ti fa immaginare qualcosa, cioè dà anche soltanto un barbaglio di visione, vuol dire che ti rimanda a un fondo di voci, a catene di richiami ad altri racconti, e racconti di racconti, per cui la testa comincia a vagare dietro quei richiami, che si dispiegano dappertutto in un'esteriorità incalcolabile. Ma in questa esplorazione dell'esteriorità, il racconto scritto rimane solo metro di misura, niente più. E più importante di lui è lo sfondo in cui si proietta: un paesaggio dove piazzare le intuizioni e le voci o i richiami a cui si va dietro.[31]

Il secondo Celati racconta «intuizioni, voci, richiami» che possano mantenere «una sparsa frammentarietà di sintomi»,[32] costruendo racconti che possano permanere vaghi, incompiuti, imperfetti:

Diciamo così: se sei in giro, se scrivi sui tuoi taccuini in un bar, anche solo per far passare il tempo, o per annotare quello che vedi, lì sei un po' in balia del momento. Non sai mai bene cosa stai facendo, e allora non hai voglia di colmare i buchi, di arrotondare tutto come se scrivessi un romanzo. E così mi sembra che scrivere diventi un modo di andar dietro solo alle domande: una forma ipotetica, per forza imperfetta, carente al mio livello giusto, perché le risposte già pronte calzano poco col momento.[33]

[31] S. TAMIOZZO GOLDMANN, *Scrittori contemporanei. Tre interviste*, cit., p. 341.
[32] Ivi, p. 340.
[33] Ivi, p. 344.

CAPITOLO SECONDO

NARRATORI DELLE PIANURE: LUOGHI E PERSONAGGI ORDINARI

II.1. Frammenti di storie lungo il Po

Nel 1984 Calvino presenta *Narratori delle pianure* come «un libro che ha al suo centro la rappresentazione del mondo visibile, e più ancora una accettazione interiore del paesaggio quotidiano in ciò che meno sembrerebbe stimolare l'immaginazione».[1]

Le trenta novelle raccolte nel libro affondano le proprie radici in una geografia ben definita: Gallarate, Bollate, Monza, Codogno, San Daniele Po, Mantova, Ostiglia, Sermide, Ferrara, Porto Tolle, il Po e i suoi affluenti sono i luoghi che contengono e sorreggono queste storie. La raccolta si apre con una carta delle pianure e una dedica: «a quelli che hanno raccontato storie, molte delle quali sono qui trascritte».[2] La mappa costituisce un documento concreto della realtà, strumento del lettore e dell'autore, che si pone come mero trascrittore delle storie ascoltate durante la viandanza:

> Celati con la sua *Carta* coinvolge la dimensione sensoriale della comprensione, in questo caso orientamento, all'interno del testo: una vera geografia sensoriale è quella sottesa all'esibizione preliminare di una carta che, facendo del guardare un sigillo e una chiave di lettura anteposta al libro, assoggetta la capacità di coordinazione dentro la scacchiera alle mosse decisionali di chi la percorre. Ed è da queste mosse che è possibile accedere a un territorio di odori gusti e voci che presuppongono e sostengono la

[1] I. CALVINO, quarta di copertina di G. CELATI, *Narratori delle pianure*, a cura di Nunzia Palmieri, Milano, Feltrinelli, 2018.
[2] G. CELATI, *Narratori delle pianure*, cit.

scrittura.[3]

Le novelle, di conseguenza, si presentano come un corpo eterogeneo di frammenti collezionati a partire dalla viva esperienza lungo il Po. Celati racconta una degradazione ambientale che diventa anche degradazione del narrare e del condividere il vissuto:

> Ho sentito raccontare la storia d'un radioamatore di Gallarate, provincia di Varese, il quale s'era messo in contatto con qualcuno che abitava su un'isola in mezzo all'Atlantico. […] Capiva però che l'altro aveva sempre voglia di descrivergli il luogo in cui abitava e di parlargli delle coste battute dalle onde, del cielo che spesso era sereno benché piovesse, della pioggia che su quell'isola scendeva orizzontalmente per via del vento, e di ciò che vedeva dalla sua finestra. […] L'uomo desiderava solo parlargli dell'isola.[4]

La prima novella dell'*Isola in mezzo all'Atlantico* accoglie il lettore in coordinate spaziali ben precise: il protagonista, un radioamatore, vive a Gallarate e, aiutato dalla fidanzata, si mette in contatto con un secondo misterioso personaggio da un'isola nell'oceano Atlantico. Il centro del racconto è la registrazione fedele della realtà: al corrispondente, che in un secondo momento sappiamo chiamarsi Archie, interessa solo trasmettere i colori della sua isola, i profumi percepiti, ciò che vede dalla finestra del suo cottage, «osservare ciò che gli sta attorno per rendere attenti i propri gesti e pensieri».[5]

«Ho sentito raccontare la storia d'un radioamatore»:[6] l'*incipit* risulta particolarmente interessante ai fini dell'analisi, perché riporta immediatamente il lettore a quell'atmosfera di "sentito dire" tanto preziosa per Celati.

---

[3] GIULIO IACOLI, *Atlante delle derive. Geografie di un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Reggio Emilia, Diabasis, 2002, p. 37.
[4] Ivi, p. 11.
[5] Ivi, p. 14.
[6] Ivi, p. 11.

Ma la novella si trascina oltre la pura descrizione del reale: fin dalle prime righe, infatti, «l'immaginario penetra il reale mettendo in moto i meccanismi del surreale e del fantastico».[7]

> I fidanzati a questo punto erano confusi: chi era Archie? E chi era il loro padrone di casa che sapeva tutta quella storia e si chiamava anche lui Archie?[8]

Il lettore ha la sensazione di trovarsi di fronte a una situazione verosimile e plausibile, ma non del tutto vera, come se la storia trascritta fosse stata caricata di elementi esagerati, surreali, o al limite del possibile.

Questo stesso sfondo circonda la seconda novella, *Bambini pendolari che si sono perduti*. I protagonisti della storia sono presentati all'inizio come due bambini di 13 e 11 anni, rispettivamente una femmina e un maschio, figli di genitori separati; salgono sul treno a Codogno tutti i venerdì, lei per andare in cura da uno psicanalista, lui per passare il finesettimana con la madre. Nota fondamentale: i due sono convinti che tutti i genitori, assieme a tutti gli adulti, sono noiosi, «e più che noiosi, sono cretini: veramente così cretini che non val la pena di badare a ciò che dicono o fanno».[9]

> Attraversavano larghi viali dove non passava nessuno, poi si ritrovavano in aperta campagna, […] stavano attraversando campi gelati, e intorno era tutto bianco: una nebbia così bianca come non l'avevano mai vista, ma anche così fitta che dovevano frugare col piede il terreno davanti a loro prima di fare un passo, perché non vedevano niente oltre il loro naso.
>
> Hanno dovuto fermarsi. Nella nebbia voltandosi vedevano attorno a sé dovunque una grande parete bianca, in cui non riuscivano più a ritrovarsi l'un con l'altro, e

---

[7] ANDREA SIVIERO, *Narratori delle pianure di Gianni Celati*, in «Tre racconti. Storie brevi e voci nuove», 21 giugno 2017, https://treracconti.it/narratori-pianure-gianni-celati/ (data di ultima consultazione 11/07/2022).
[8] G. CELATI, *Narratori delle pianure,* cit., p. 14.
[9] Ivi, p. 21.

> neanche a vedere il proprio corpo, né a percepire bene un richiamo. Avevano freddo e si sentivano soli, ma non potevano andare né avanti né indietro, e dovevano restar lì, in quello stranissimo posto dove s'erano perduti.
>
> Avevano fatto tanta strada venendo da lontano in cerca di qualcosa che non fosse noioso, senza mai trovar niente, e adesso per giunta chissà quanto tempo ancora avrebbero dovuto restare nella nebbia, col freddo e la malinconia, prima di poter tornare a casa dai loro genitori. Allora è venuto loro il sospetto che la vita potesse essere tutta così.[10]

I protagonisti sono giovani «disincantati, pellegrini che vivono vicende qualche volta al limite del possibile, che vagano per il mondo in cerca di risposte, e queste gli si rivelano attraverso delle piccole epifanie».[11]

In questa seconda storia la presenza di una «grande parete bianca» di nebbia è manifesto della solitudine e della malinconia in cui sono immersi i due protagonisti nel loro vagabondaggio. La nebbia assume un significato allegorico, in richiamo forse a ciò che già teorizza lo spagnolo Miguel de Unamuno in *Nebbia* del 1914*:* «noi uomini non siamo soggetti né alle grandi gioie né ai grandi dolori, perché queste gioie e questi dolori ci giungono avvolti in un'immensa nebbia di piccoli eventi. E la vita non è altro che questo, nebbia. La vita è una nebulosa».[12]

> Che cos'è la nebbia? Nient'altro che vapore acqueo. Sale dal terreno o dagli specchi d'acqua. Il suo primo effetto è ridurre la trasparenza dell'aria e la visibilità. Nella nostra lingua ci sono almeno tre termini con cui indicarla: bruma, foschia, caligine. La nebbia, dicono gli studiosi, non è altro che la sospensione nell'aria di minuscole goccioline che si formano per condensazione del vapore acqueo intorno a nuclei di pulviscolo atmosferico; la foschia indica l'aspetto grigiastro che assume. La caligine rende manifesto la presenza nell'aria di particelle che compongono lo smog e la polvere, le quali conferiscono alla nebbia un aspetto opalescente. Lo smog, a sua

[10] Ivi*,* p. 25.
[11] ANDREA SIVIERO, *Narratori delle pianure di Gianni Celati*, cit., (data di ultima consultazione 11/07/2022).
[12] MIGUEL DE UNAMUNO, *Nebbia*, trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, Milano, Rizzoli, 2008 (1914).

volta, è una mescolanza di nebbia, fumo e residui finissimi delle combustioni di fabbriche e automobili.

La nebbia non è però solo un fenomeno naturale, o innaturale, quando è effetto dell'inquinamento, che si manifesta in molti luoghi del mondo e in climi molto diversi. La nebbia assume infatti anche un valore simbolico, è una metafora o meglio un'allegoria di stati della nostra mente.[13]

La nebbia diventa una forma di smarrimento, come un sottile, ma pesante, strato di polvere che ricopre la quotidianità. È l'inquinamento della contemporaneità, il degrado umano e narrativo di cui Celati si fa portavoce.

La stessa disillusione è *fil rouge* di altre novelle, tra cui *Parabola per disincantati*, ambientata tra Parma, Montpellier e altre regioni montuose della Francia, e *La ragazza di Sermide*:

la ragazza di Sermide ha passato l'estate seduta per terra nel grande appartamento nobiliare, tra travi crollate, pavimenti sottosopra, muri ammuffiti e finestre sfondate, leggendo romanzi e mangiando pane e mele. […] Durante il viaggio di ritorno, ha visto i campi già bruciati e le prime nebbie su queste pianure. Ha riabbracciato suo padre e gli ha raccontato tutta la sua storia. Suo padre l'ha ascoltata e poi ha detto pateticamente: "Che Dio perdoni la nostra innocenza."[14]

In *Come un fotografo è sbarcato nel Nuovo Mondo* si intrecciano, ancora una volta, vicende ordinarie a indizi velati di mistero. Protagonista è un fotografo mandato a catturare qualche scatto nella zona di Ca' Venier, lungo il Po di Venezia. «Niente di meno fotografabile di questo paesaggio, per la sua piattezza e uniformità fino alle frange di terra che si spingono nel mare».[15]Annoiato dalla laguna e senza idee, in procinto di rinunciare al

[13] M. BELPOLITI, *Nella nebbia e nel sonno: Celati e Ghirri*, in «Doppiozero», 9 giugno 2018, https://www.doppiozero.com/nella-nebbia-e-nel-sonno-celati-e-ghirri (data di ultima consultazione 11/07/2022).
[14] G. CELATI, *Narratori delle pianure,* cit., p. 85.
[15] Ivi, p. 131.

lavoro e di tornarsene a casa, gli viene chiesto di fotografare le donne che, da quelle parti, vanno al cimitero a parlare con i morti.

> Ritrovatosi solo e senza saper cosa fare, il fotografo sé accorto d'esser osservato a distanza da un uomo magrissimo. Costui, come subito apprendeva, era il sorvegliante di quel cimitero. […] lo informava che lì i morti si confidano solo con le donne, e, dopo aver fumato una sigaretta offertagli dal fotografo, gli raccontava tutta la sua vita e lo invitava a casa sua.[16]

L'uomo magrissimo racconta al fotografo il suo passato, dai trascorsi ravennati ai mesi a Chioggia, quando aveva perso le sue dita cercando di aiutare un bambino a richiudere una bomba a mano della guerra.

> L'indice mancante era attraversato da una corrente; e lui capiva bene come funzioni l'ago d'una bussola, perché la corrente passando attraverso il suo indice puntava sempre da qualche parte come una bussola. Questa facoltà del suo indice di puntare in qualche direzione gli aveva fatto ritrovare molte cose perdute; perché a volte, se lui stava cercando una cosa, l'indice si metteva "a puntare".[17]

Il finale della novella lascia il lettore perplesso: seguendo la direzione indicata dall'indice mancante, i due uomini giungono in «una piccola duna sull'acqua, piena di uccelli che fuggivano al loro arrivo e che il suo accompagnatore chiamava "Nuovo Mondo"».[18] Qui, come solo in pochissimi altri isolotti di sabbia in mezzo al mare, è possibile ascoltare le voci dei morti.

> E qui, dopo aver sollecitato il fotografo a sbarcare in fretta e mettersi ad ascoltare i morti, il pescatore voltava la barca abbandonandolo tra il fango e i giunchi su qualche

[16] Ivi, p. 133.
[17] Ivi, p. 134.
[18] Ivi, p. 135.

> metro quadrato di terra, non senza avergli spiegato- ma già con le spalle voltate, remando e allontanandosi- che il dito mancante l'aveva portato al Nuovo Mondo e lo stesso dito aveva ordinato che ci restasse.[19]

Fantasmi a Borgoforte presenta la piatta esistenza di due donne, impiegate nello stesso ufficio, sconvolta dall'apparizione di una presenza spettrale, con le sembianze di un bambino. La vicenda è ambientata a Borgoforte, nei pressi di Mantova, vicino a dove il fiume Oglio si innesta nel Po. Qui, una sera piovosa di novembre, le due donne al ritorno dal lavoro danno un passaggio ad un ragazzino, mai in visto in zona.

> Nei pochi secondi intercorsi tra l'apparizione del bambino sul ciglio dell'argine e il momento in cui la macchina si fermava per caricarlo, le due donne avevano il tempo di sorprendersi per motivi diversi. Innanzitutto, perché abitavano da quelle parti e conoscevano quasi tutti gli abitanti della zona, ma quel bambino sperduto nella sera non l'avevano mai visto. Poi perché è parso loro strano che il bambino fosse in giro senza impermeabile o cappotto, con addosso soltanto una maglietta a righe di tipo estivo e calzoni corti, sotto la pioggia nel mese di novembre.[20]

Da quella sera il bambino sembra scomparso nel nulla: nemmeno i carabinieri di Cesole, Campitello, Borgoforte e Serraglio ne trovano traccia. Le due donne, così, decidono di consultare il libraio di Mantova e cercare di raccogliere quanti più dati possibili sulla storia di quell'apparizione.

> Il libraio di Mantova ha avuto l'impressione che considerassero la propria esistenza come una cosa poco importante. Gli è parso si considerassero soltanto come "strade o percorsi di immagini" (parole del libraio): punti attraverso cui passavano immagini che spesso non si sapeva cosa fossero, come quelle dei sogni, o come molte immagini quotidiane, o immagini d'altri tempi che chissà perché era capitato loro di

[19] *Ibidem.*
[20] Ivi, p. 61.

vedere, come quella del bambino.

Secondo il libraio quel bambino era apparso loro, stando alle loro parole, quasi fosse un pezzo di tempo che torna, in una spirale di ripetizioni, a cui nessuno fa caso perché riconosce solo le proprie immagini, perché crede ciecamente alla propria esistenza.[21]

La vita delle due protagoniste rappresenta il reale attraverso cui vedere il proprio riflesso; l'apparizione del ragazzino, invece, costituisce l'elemento magico che interferisce con la realtà, il richiamo all'immaginazione sollecitata da Celati nel lettore.

Nella novella *Sul valore delle apparenze,* ancora, Celati indaga sull'illusorietà e sulle *maschere* del reale.

[…] spiegare come sia impossibile descrivere le apparenze le parole sono fatte di una pasta diversa, e ciò che ti dicono le apparenze non c'è modo di dirlo.[22]

La protagonista è una donna che, dopo aver risparmiato una vita per poter regalare un appartamento al figlio prossimo al matrimonio, è truffata dal marito, il "calabrese":

ha scoperto che la sposina altri non è se non la giovane compagna di suo marito, che lo stesso "calabrese" ha presentato al figlio in modo che questi si sposasse ed entrasse in possesso dell'appartamento; inoltre che il suddetto "calabrese" s'è già andato a installare nell'appartamento che lei ha comprato con i suoi risparmi e ha intestato al figlio pochi giorni prima; infine che i tre hanno intenzione di condurre vita in comune e disgraziatamente non c'è azione legale che possa impedire quello scandalo.[23]

Il tutto viene a galla solo al ricevimento del matrimonio, di fronte a tutti gli invitati che, però, non sembrano accorgersi di nulla, tanto sono impegnati nell'ascolto del racconto

[21] Ivi, p. 63.
[22] Ivi, p. 55.
[23] Ivi, p. 44.

di un giovane tennista su un torneo in Australia. La morale della novella è racchiusa nelle battute finali; alla donna poco importa quello che le è appena successo, a patto che nessuno noti nulla: «be', per adesso qui va tutto bene. Se nessuno si accorge di niente, è come se non fosse successo niente».[24] Infine, in *ring composition*, il valore delle apparenze:

> "Una macchina appena comprata vale meno della metà, e appena succede qualcosa è già da buttar via. Prima o poi finiscono tutte da me, in demolizione: tutte in demolizione, perché non hanno durata. Allora cosa serve spomparsi per guadagnare dei soldi e comprar delle macchine? È come buttare i soldi per i marciapiedi."[25]

L'ottava novella, *Tempo che passa*, è tra le più filosofiche e significative della raccolta. Protagonista è come sempre una donna qualunque, con una *routine* assolutamente ordinaria. Ci troviamo a Cremona, andando verso est sulla Padana Inferiore, attraversando Cicognolo, Pieve San Giacomo, San Daniele Po, Casalmaggiore.

> Una donna ogni giorno va a lavorare in macchina, percorrendo una cinquantina di chilometri tra andata e ritorno. Il momento più difficile della sua giornata è quando al ritorno si ritrova sulle strade di casa, e si mette ad ascoltare il tempo che passa.[26]

La Pianura, lo scorrere del tempo, il silenzio: sono questi i tre elementi che sorreggono la storia e fanno piombare il lettore nel vuoto della quotidianità:

> lì intorno si sente bene che il silenzio diffuso non è quello degli spazi aperti, è un silenzio residenziale che circonda i paesi e si spande nelle campagne. […] Come se l'unico loro scopo nella vita fosse di mettersi al riparo da seccature, imbarazzi o complicazioni, gli abitanti vivono nascosti in quelle villette, uscendo allo scoperto solo per andare a lavoro o a fare la spesa in quel supermercato.[27]

---

[24] Ivi, p. 45.
[25] *Ibidem.*
[26] Ivi, p. 46.
[27] Ivi, p 47.

La campagna aperta si presenta come luogo immutabile e immobile. All'interno di questo spazio le persone si muovono come automi, tracciando percorsi ripetibili all'infinito e riparandosi dall'imprevisto. La realtà appare stabile, addirittura statica. E questa staticità comporta una sorta di vuoto di sospensione, per cui anche la quotidianità più programmata si sottrae alla logica della razionalità. Ecco che la novella è intrisa di mistero, di qualcosa che non viene detto, ma viene percepito tra realtà e incanto.

> Dice che in quella trama poco seria il tempo è solo tempo e basta, tempo senza più tempo perché non va da nessuna parte; e gli abitanti, poveretti, presi in quella trappola, sono diventati così confusi che viene loro un *rigor mortis* da attesa al minimo contrattempo. […] Più nessuna voglia di giudicare niente, che passi tutto, che vada dove deve andare; in fondo, dice, è solo tempo che passa.[28]

La parabola dell'*homo faber suae quisque fortunae*, secondo cui ciascuno è artefice del proprio destino, è scardinata: gli abitanti, i «poveretti», sono intrappolati nell'immobilità, quasi in *rigor mortis*, in attesa che il tempo scorra. «In fondo, è solo tempo che passa».

Le caratteristiche della modernità sono messe in luce in una delle novelle finali, *Una sera prima della fine del mondo*. La protagonista è una signora di Taglio di Po, «una bella donna con un grosso seno, calze sempre nere, vestiti attillati».[29] Dopo aver perso il marito, e dopo che il figlio si è trasferito oltreoceano per lavoro, la donna vive sola, fino a quando stringe amicizia con un'insegnante di mezza età. Con questa apprende la notizia di una catastrofe imminente, dovuta all'accumulo di anidride carbonica nell'atmosfera a causa delle emissioni urbane di tutto il mondo. E, di conseguenza, l'aumento della temperatura sul pianeta, lo scioglimento dei ghiacci polari, la sommersione di parte dei continenti. Le uniche zone al sicuro dalla catastrofe sarebbero quelle più elevate vicino al polo.

[28] Ivi, p. 49.
[29] Ivi, p. 126.

In attesa del tempo giusto per trasferirsi nelle montagne più alte della Norvegia, la protagonista diventa vegetariana, si compra un estrattore per fare spremute di ogni genere, consuma legumi, lenticchie, fave, soia, e mangia biscotti di mais. Pratica yoga, studia inglese la sera, legge libri di dietetica, sulla naturopatia e sull'inquinamento atmosferico.

La signora in questione incarna alla perfezione la società in cui viviamo: non ci percepiamo più come collettività, ma come singoli, come tanti "io" risultati di una realtà sempre più narcisistica. I valori dell'oggi sono il consumo alternativo, l'autenticità, la sostenibilità, il *vegan*, lo *slow*, il rispetto per l'ambiente, tutti valori che amplificano l'"io" a scapito del "noi". Questa tendenza degli ultimi anni ha invertito il paradigma delle origini di quello che Carla Benedetti chiama «orizzonte di specie».[30] Facciamo riferimento all'*Iliade* e all'episodio di Glauco e Diomede[31] (VI, 119-236): sul campo di battaglia si preparano a combattere Diomede, uno dei più valorosi eroi greci, e Glauco, un guerriero licio alleato dei Troiani. Nel dialogo tra i due emerge il valore del vincolo dell'ospitalità, che lega le rispettive famiglie: il dovere rituale di rispettare questo sacro vincolo si tramanda di generazione in generazione, oltre la durata della vita di ciascun singolo. Quest'idea della continuità della vita è espressa da Glauco da una celebre similitudine:

> Gli rispose il glorioso figlio d'Ippoloco: «Grande figlio di Tideo, perché mi domandi chi sono? Le generazioni degli uomini sono come le foglie: il vento le fa cadere a terra ma altre ne spuntano sugli alberi in fiore quando viene la primavera. Così le stirpi degli uomini, una nasce, l'altra svanisce.

Non ha senso, per Diomede, chiedere a Glauco di definirsi come persona, perché tutti gli uomini sono uguali, come le foglie.

---

[30] Cfr. CARLA BENEDETTI, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021, pp. 90-94.
[31] La presente analisi prende l'abbrivio dalle lezioni del corso di Letteratura Comparata tenute dal docente prof. Alessandro Cinquegrani.

> Non ci si dimentica mai, nel seguire le storie, che gli uomini sono come le foglie. Omero ci fa percepire come la vita di ogni uomo, anche quella degli eroi, sia una piccola cosa, effimera, di breve momento. […] E proprio qui sta la grandezza di queste piccole esistenze, che Omero ci fa percepire: durano quanto le foglie in una stagione, sballottate da fortune alterne, eppure cercano la gloria e l'onore in battaglia. Poco dopo, nell'episodio omerico, Glauco e Diomede si riconoscono come discendenti di antenati che in passato hanno avuto rapporti di reciproca ospitalità. Quindi si abbracciano, si scambiano le armature. Ecco così comparire, l'una accanto all'altra, entrambe le rappresentazioni della vita umana, quella sociale della stirpe e quella biologica dell'essere come foglie.[32]

Gianni Celati descrive proprio quest'orizzonte di specie che l'uomo non riesce più a cogliere: lo smarrimento dei *Bambini pendolari che si sono perduti* è lo stesso della protagonista nel *Tempo che passa* e di quella in *Una sera prima della fine del mondo.* L'elemento-chiave è comune a tutte le storie: la Pianura sconfinata, con i suoi silenzi innaturali, le villette in serie, la parete bianca di nebbia, rappresenta lo spazio e il «tempo profondo»[33] e astratto in cui siamo immersi, come in una bolla insonorizzata. Ciascuno vive per sé, nessuno osserva più nulla, si lascia che la vita proceda a passi pesanti. Ancora, la paura per una catastrofe imminente descritta con ironia da Celati viene, invece, collocata in un quadro di spiegazioni ben più ampio sempre da Carla Benedetti.

> Riconoscersi come terrestri muta radicalmente le fondamenta della nostra comprensione del mondo e del nostro agire in esso. È il seme per far crescere una struttura di pensiero e di sensibilità adeguata all'enormità del pericolo planetario. Un

[32] C. BENEDETTI, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, cit., pp. 91-92.
[33] Ivi, p. 38: «Pur possedendo conoscenze scientifiche molto più avanzate degli antichi sulla storia della Terra e sul formarsi dell'universo, la cultura moderna occidentale fa di solito astrazione da quello spaesante tempo profondo: quando studia la storia dell'uomo, le sue culture, i suoi comportamenti, la sua psicologia, la sua arte, la sua letteratura, la sua filosofia, tiene quei tempi, che pure conosce, ma di cui ha delegato la competenza alle scienze naturali, fuori dal suo orizzonte cognitivo. E questa astrazione si riproduce talvolta anche nei modi narrativi del romanzo occidentale moderno, oltre che nel racconto della Storia».

primo passo verso la metamorfosi che ci aspetta.[34]

L'autrice indaga sul perché gli uomini del nostro tempo, avvertiti dell'imminente catastrofe che si prospetta, fanno così poco per evitarla. Lo scenario catastrofico a cui l'uomo sembra essere destinato, spiega l'autrice, è già stato disegnato da scienziati, climatologi, biologi, epidemiologi: l'aumento della temperatura terrestre, lo scioglimento di ghiacciai e dei ghiacci polari, la deforestazione e la cementificazione, le migrazioni dalle proporzioni bibliche, le guerre e la povertà stanno conducendo l'essere umano alla «sesta estinzione di massa»,[35] mettendo a rischio tutti gli esseri terrestri.

La comunicazione scientifica sulla crisi ambientale non riesce a suscitare un senso di emergenza planetaria tale da far agire l'uomo, per salvare se stesso e l'intero pianeta. Carla Benedetti spiega che all'origine della paralisi che caratterizza l'uomo di oggi, e che descrive anche Celati, sono strutture politiche, di potere, economiche, ma soprattutto di pensiero.

> Dove falliscono la politica, l'economia, il diritto e altri sapere specializzati, può forse riuscire la parola poetica inseparata, il pensiero incarnato, l'arte? È possibile.[36]

Benedetti utilizza il termine "metamorfosi", una mutazione profonda nel modo di pensare e di sentire. La soluzione alla catastrofe più grande e impensabile causata dall'uomo è da ritrovare nell'uomo stesso, nella sua grammatica di comprensione del mondo. E se le scienze oggettive non hanno più spazio di manovra, è la «parola suscitatrice»[37] a dare forma a un nuovo modo di pensare e di agire.

> […] abbiamo bisogno di venir catapultati fuori dai nostri soliti punti di

[34] Ivi, p. 136.
[35] Ivi, p. 133.
[36] Ivi, p. 18.
[37] Ivi, p. 37.

> riferimento spaziotemporali per poter pensare intensamente, cioè non solo attraverso le nozioni della scienza ma anche con il sentimento empatico, al futuro deserto d'agonia a cui andranno incontro i nostri successori.
>
> Ogni parola suscitatrice non può fare a meno di richiamare quel tempo profondo e di farlo irrompere come un'esplosione vulcanica dentro al recinto antropocentrico eretto in Occidente in questi ultimi secoli.[38]

La letteratura, quindi, svolge un ruolo cruciale nella nostra vita. Essa rimane il punto di contatto più profondo tra gli esseri umani, anche a distanza nello spazio e nel tempo. La letteratura trasporta non solo conoscenze, ma anche sentimenti ed emozioni, creando zone mentali di sogno e prefigurazione: la stessa prefigurazione di cui necessita l'uomo oggi per attuare quella metamorfosi che può salvarlo dall'estinzione.

> Cosa infatti può maggiormente educare e sviluppare l'empatia se non la letteratura, la filosofia, la storia?[39]

Carla Benedetti spiega come la letteratura, oltre alla filosofia, alla storia e a tutte le discipline del pensiero, possa educare all'empatia. Proprio il sentimento empatico, a sua volta, è deputato a risvegliare le «forze dormienti» occidentali, intese come «profondi mutamenti nelle strutture psichiche degli uomini del nostro tempo».[40]

Aggiungendo un tassello all'analisi, è possibile interpretare questa stessa mancanza di empatia come quella degradazione del narrare e del condividere il vissuto citata sopra.

In *Traversata delle pianure* l'autore torna a raccontare vicende familiari di 70 anni prima, verso il 1910, quando sua madre «ha attraversato le pianure su un carretto, assieme ai fratelli, il mobilio, i genitori».[41] Il viaggio verso la città doveva essere durato circa un

---

[38] Ivi, p. 39.
[39] Ivi, p. 7.
[40] Ivi, p. 9.
[41] G. CELATI, *Narratori delle pianure*, cit., p. 89.

giorno e mezzo, attraverso paludi, maceri di canapa e risaie, viottoli tra i campi, gelsi, olmi e qualche pioppo tra farnie e lecci. La pianura rimanda alla "vita naturale":

> ma perché venite a stare qui? In campagna si sta meglio, si vive beati. Non lo sapete che in città l'aria è cattiva, c'è sempre chiasso, e il sole non riesce mai ad andar giù dall'orizzonte?[42]

La città, chiusa nelle sue mura e controllata dai doganieri, rappresenta la fine della vita beata: si respira aria cattiva, non si vede più il tramonto all'orizzonte, non c'è mai silenzio. La città descritta in quest'epoca è ancora luogo di incontri, di persone, di commerci e scambi. Quella tratteggiata da Celati, nel suo tempo, è invece la città del silenzio lento e residenziale. In questo senso viene disegnata una linea che unisce queste vicende storico-familiari, ambientate in una sorta di età dell'oro, alla contemporaneità degradata e isolata, «come in una trappola complicatissima per tenere lontane le incertezze e le vergogne, eliminando ogni serietà dai fatti della vita».[43]

Il concetto di vita naturale viene ripreso in una delle novelle finali, *La vita naturale, cosa sarebbe*, una storia che si svolge ad Argenta, in provincia di Ferrara. Protagonista è il figlio di un agricoltore, studente di medicina, che affitta durante gli studi una stanzetta in città, e qui si intrattiene col figlio della proprietaria, spiegandogli la sua filosofia:

> la filosofia del figlio dell'agricoltore diceva che, se uno non è naturale e non fa le cose naturalmente come le bestie, è meglio che si spari; a lui non piaceva la gente con troppe cerimonie perché non è gente naturale, gli piaceva invece molto la chimica perché è una cosa naturale.
>
> […]
>
> La vera vita naturale sarebbe questa: di vivere al buio e anche sordi, perché tutto

[42] Ivi, p. 90.
[43] Ivi, p. 48.

è falso e tutto è imbroglio.[44]

Se in *Traversata delle pianure* la vita naturale è quella passata in campagna, dove il sole tramonta ancora, lontano dalle città, in questa novella la vera vita è racchiusa nel buio della cecità e nel silenzio della sordità. Gli intrecci sociali portano a disillusione e sconforto, come spiega il protagonista, tanto da desiderare la solitudine più assoluta, il ritorno a una sorta di condizione di larva primordiale.

Infine, l'*explicit* del racconto fa riferimento ancora una volta a quel tessuto di relazioni d'un tempo, quando gli uomini erano legati da esperienze comuni, vissute assieme:

> in quelle scodelle c'è un filo che lo collega a chissà quanti vasai e persone nel tempo dei tempi. Gli sembra strano che gli occhi non vedano niente di tutto questo, vedano solo un oggetto.[45]

Un filo, dunque, che collega le persone oltre il tempo, contrapposto alla stoltezza di vedere "solo un oggetto" fine a se stesso.

A mano a mano che si procede nella lettura della raccolta le prime avvisaglie di surreale assumono sempre più «il sapore del fantastico quotidiano».[46] Il lettore segue il viaggio di Celati lungo le vie del Po segnate sulla cartina iniziale, ma «lo spostamento verso i confini estremi della pianura coincide con lo spostamento verso i limiti stessi del reale». Il superamento della cartina geografica coincide con l'ultima novella, *Giovani umani in fuga.* Mancano i nomi dei luoghi citati, la pianura diventa un grande spazio aperto, che confonde e rimane vago, immerso in un tempo generico. Nemmeno il Po viene più nominato. Tutto attorno strade, fabbriche, condomini in mezzo a terreni devastati, macchine a copertura del

[44] Ivi, pp. 99-101.
[45] *Ibidem.*
[46] A. SIVIERO, *Narratori delle pianure di Gianni Celati*, cit., (data di ultima consultazione 11/07/2022).

piazzale vicino. Protagonisti sono quattro ragazzi che, dopo aver assistito alla morte di un amico, si mettono in fuga dall'arresto:

> si sono diretti a nord verso il grande fiume, perdendosi per strade secondarie a scacchiera che portano da tutte le parti. All'alba si sono ritrovati in una zona completamente deserta, sotto un cielo che minacciava pioggia, non lontani da una fabbrica di rifugi antiatomici che esiste tutt'ora e di cui avevano sentito parlare.[47]

La pianura desertica è popolata da «stranieri senza casa, jugoslavi, africani, zingari»,[48] tutti stranieri senza documenti e di cui non viene specificata l'identità. Il viaggio dei quattro fuggitivi prosegue sotto un violento temporale, attraverso il fiume e luoghi abbandonati.

> Le campagne qui erano tutte più o meno disabitate; cartelli stradali indicavano località inesistenti, ossia posti dove le case erano state abbandonate o abbattute, e le nuove costruzioni in cemento erano vuote di gente. Ai margini d'un campo di granoturco hanno visto spaventapasseri fatti con bottiglie di plastica infilate su bastoni e sacchetti di nylon che sventolano.[49]

E ancora strade di campagna, ciminiere lungo l'argine, passaggi a livello, rifiuti sul grande fiume di acqua nera a bolle bianche. Intorno villette squadrate e il passaggio di tanto in tanto di qualche figura umana, un arrotino col sidecar, un vecchio in mutande, un tale soprannominato "Mazinga" che vende panini e bibite su una roulotte.

> Borbottava [Mazinga] tra sé frasi del genere: che li avrebbero presi, come tutti; che sarebbero stati con loro più carogne del solito, perché erano innocenti; che li avrebbero stroncati o trasformati in bestie violente come loro; che così succede in questo

[47] G. CELATI, *Narratori delle pianure*, cit., p. 140.
[48] Ivi, p. 141.
[49] Ivi, p. 142.

> mondo e non ce n'è un altro, non può esserci altro, non c'è da sperare altro. […] Guardando la televisione ha detto che l'unico modo di salvarsi era di andare nella sacca dei morti. "Solo nella sacca dei morti si è in salvo", ha detto. Poi ha spiegato dov'era quel posto, ha spento la televisione e senza guardarli è andato a letto.[50]

La realtà viene meno man mano che i quattro amici proseguono il loro cammino: la pianura si fa sempre più straniante, i luoghi non hanno più un nome, le persone vagano nel nulla delle paludi verso il mare. Mazinga consiglia di trovare rifugio nella "Sacca dei morti", ma a differenza degli altri luoghi indicati nel corso delle novelle, questo non sembra avere esistenza o chiari riferimenti geografici. La pianura degrada verso la foce, nel mare, e lì si conclude la storia:

> su quella barca sono andati in alto mare, e hanno lasciato scivolare in acqua il loro amico morto. Dopo non sapevano risolversi a tornare indietro e hanno continuato a remare; avevano l'idea che, continuando a remare, sarebbero arrivati da qualche parte.[51]

II.2. La novella celatiana

Narratori delle pianure si muove lontano dal romanzo classico: con questa raccolta di «raccontini sentiti raccontare»[52] Celati prende le distanze dall'artificio letterario, abbracciando una lingua uniforme, semplice, immediata. Ciascuna novella costituisce per sé «un romanzo a cui è stato tolto tutto il gas romanzesco, anzi, tutta l'acqua che lo diluisce, resta qualcosa di asciutto, esemplarità memorabile da referto, e rispetto all'epoca prima è

[50] Ivi, p. 144.
[51] Ivi, p. 146.
[52] ERMANNO CAVAZZONI, *Un Meridiano "parallelo". In fuga dalla letteratura*, in «Doppiozero», 17 febbraio 2016, https://www.doppiozero.com/in-fuga-dalla-letteratura (data di ultima consultazione 11/07/2022).

quasi un atto di contrizione, o meglio una fuga per non somigliare a se stesso e restarci preso»:[53]

> Sono sempre stato molto attirato dalle raccolte di novelle tradizionali, dal *Novellino* fino al Cinquecento, perché sono come dei bazar di roba messa insieme. Ogni volta che torno a leggere il *Decamerone,* mi fa l'effetto di entrare in uno di quei vecchi souk arabi, dove trovavi profumi, gioielli, spezie, stoffe leggendarie che venivano da tutte le parti, e ogni merce portava con sé il ricordo delle linee di circolazione del commercio del nord Africa. Anche con le novelle è così, vengono da tutte le parti. Sono storie raccontate o sentite raccontare dai pellegrini, dai viaggiatori, o dai commercianti fiorentini che viaggiavano dappertutto. La varietà e sparsità delle storie che trovi in questi zibaldoni che sono raccolte novellistiche da Boccaccio fino a Bandello, dipende dal fatto che la novella tradizionale è legata a un modo di vita nomade.[54]

Il lettore segue Celati lungo gli argini del Po, aiutato dalla cartina riportata in apertura al libro, e si lascia lentamente abbandonare nella Pianura sconfinata, verso il mare. Tutto intorno solo il "sentito dire", le voci delle esistenze incontrate per caso, ritagli di vite consuete e malinconiche. La novella celatiana si presenta come «celebrazione d'un sentito dire, che non spunta dal vuoto, ma dichiaratamente da un passaggio di parole di bocca in bocca, […] meraviglie del sentito dire».[55] L'attenzione si focalizza sulle «insignificanti routine della vita», non per additarle come qualcosa di effimero, ma per enfatizzare ciò che di meraviglioso esiste ancora. Una letteratura che si spoglia di se stessa, dunque, e riscopre il gusto del racconto come percorso spontaneo, senza alcuno scopo prefissato. Riportare l'orecchio all'ascolto delle parole in circolo, nell'aria di certi posti, sentite camminando o viaggiando. E da ciascuna storia nascono altri racconti, altre vicende intrecciate, che sono quelle della vera vita, senza il peso delle fantasie legate al lavoro di scrivere:

---

[53] *Ibidem*.
[54] S. TAMIOZZO GOLDMANN, *Scrittori contemporanei. Tre interviste*, cit., pp. 320-321.
[55] Ivi, p. 330.

> Quando stai a scrivere a casa tua, con tutto a portata di mano, il dizionario e altri libri, sei già nelle generalità, e tutto prende un aspetto di completezza nel pensiero. Se scrivi di qualcosa che hai visto, si fa avanti una teoria sulle cose che hai visto, e una teoria tende sempre a colmare i buchi, a sostituire delle domande con delle risposte. […] In realtà la vera questione è di riuscire a scrivere senza nessuna teoria.[56]

La parola-chiave di *Narratori delle pianure* è "apparenze": «noi viviamo nelle apparenze, che non significa, come si ritiene nelle filosofie realiste un mondo-che-non-c'è. Celati ricorda, come parte del pensiero filosofico della seconda metà del Novecento, che noi viviamo nelle apparenze, ovvero in ciò che appare».[57] Il mondo delle apparenze è ciò che il linguaggio crea tra il corpo, la percezione dei sensi e la realtà che sta attorno. E attraverso le apparenze ci orientiamo nello spazio, esse reggono e supportano la rappresentazione esterna.

> Noi crediamo sia possibile ricucire le apparenze disperse negli spazi vuoti, attraverso un racconto che organizzi l'esperienza, e che perciò dia sollievo, come quello di Ghirri.[58]

Celati ragiona sull'azione di "ricucire le apparenze": una voce verbale che sintetizza la sua produzione letteraria a partire dal 1984, con *Narratori delle pianure*, in poi, e che «indica la volontà di rimettere insieme teoria e pratica, di non separare più pensiero filosofico, narrazione e anche attività fotografica, e artistica in genere».[59] E così il racconto di Celati e la fotografia di Ghirri hanno il compito di sollevare, di confortare gli stati di malinconia di cui siamo testimoni, attraverso novelle di esistenze condivisibili: «le

---

[56] Ivi, p. 344.
[57] M. BELPOLITI, *Nella nebbia e nelle apparenze. Celati e Ghirri*, pp. 113-121, in «OpenEdition. Journals», https://journals.openedition.org/cher/721?lang=en (data di ultima consultazione 11/07/2022).
[58] *Ibidem*.
[59] *Ibidem.*

apparenze aiutano a vivere, i racconti danno sollievo».[60] Celati raccoglie storie ascoltate nei suoi viaggi attraverso la Pianura, come scrive nella dedica di apertura al libro, talvolta inventandone lui stesso.

Le apparenze sono il centro della narrazione di Celati e sono ciò su cui si concentrano le immagini di Ghirri: «ad ogni apertura d'occhi, e di macchina fotografia che inquadra, le apparenze cambiano, mutano. Lo scopo di entrambi, dello scrittore e del fotografo, è di fare sempre nuovi racconti. In che modo? Usando quel pensare-immaginare che consideri il mondo intorno a sé degno di sguardo».[61]

> Forse alla fine i luoghi, gli oggetti, le cose o i volti incontrati per caso, aspettando semplicemente che qualcuno li guardi, li riconosca, e non li disprezzi relegandoli negli scaffali dello sterminato *supermarket dell'esterno*. Forse questi luoghi appartengono più al nostro esistente che alla modernità e non solo ai *deserti* o alle *terre desolate*. Aspettano forse nuove parole o nuove figure, perché quelle che conosciamo sono da troppo usurate, e perché molti non sono stati solo mutamenti del paesaggio, quanto cambiamenti del vivere. In tutto questo mi sembra di leggere, soprattutto, una sorta di stato di necessità affinché il paesaggio di cui parliamo, luogo del presente, si trasformi e non rimanga luogo di nessuna storia e di nessuna geografia.[62]

Il testo che Luigi Ghirri dedica a *Narratori delle pianure*, intitolato *Una carezza al mondo*, si apre con la citazione dell'ultima novella della raccolta: «Avevano l'idea che, continuando a remare, sarebbero arrivati da qualche parte».[63] Ghirri spiega che è proprio questa chiusura a raccogliere l'intero significato del libro. Quella di Celati è una scrittura in cammino, in movimento, è un andare, un remare che causa uno spostamento. Potremmo

---

[60] *Ibidem.*
[61] *Ibidem.*
[62] L. GHIRRI, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste,* Macerata, Quodlibet, 2021, p. 138.
[63] G. CELATI, *Narratori delle pianure*, cit., p. 146.

definire *Narratori delle pianure* un'opera fotografica: una scrittura per immagini, di frammenti di vita esteriore, di ciò che l'occhio cattura.

> Si tratta nel suo caso di una singolarissima sintesi tra vedere e sentire, in una narrazione autonoma che non deve nulla agli altri linguaggi. Vedere e sentire sono due verbi che riguardano anche Ghirri; sia lui che Celati sono infatti autori di «atmosfere», che è il termine che coniuga insieme i due verbi. L'atmosfera è ciò che si coglie immediatamente negli scatti di Ghirri, prodotta attraverso un'attenzione al dettaglio come all'insieme, al particolare come al generale. Le sue fotografie sono immagini atmosferiche ottenute attraverso una precisa strategia dello sguardo che non è frutto di approssimazioni, bensì l'esito quasi intuitivo di un posizionamento nello spazio. Anche Celati è uno scrittore d'atmosfere prodotte attraverso una strategia narrativa che si fonda principalmente sui deittici e sull'uso cadenzato dei tempi verbali.[64]

Ciò che si legge appare facilmente davanti agli occhi del lettore, come in un racconto a immagini. Assieme ai dettagli coloristici e alle descrizioni di paesaggio è un uso puntuale e ritmato dei verbi a trasportare chi legge lungo gli argini del Po, nella grande Pianura.

A concorrere alla cadenza del racconto, inoltre, sono i deittici, tanto apprezzati da Celati: «mi sembra che tutto cambi se riesco a partire dalla parola "qui", qui in questo momento. Mio grande amore per i deittici: li ficcherei dappertutto. Io sono questo tizio piantato qui, nell'esteriorità incalcolabile, e questo tizio in questo momento sta scrivendo, non si sa neanche di preciso il perché. Cioè, lui non lo sa, e non lo sa nessuno. Allora mi sembra che fluisca qualcosa, perché è tutto vero, tutto lì, e la testa può andare a fare giri di esplorazione e magari sentire o aver l'allucinazione di sentire le voci, che sono poi sempre come l'aldilà di Dante, oppure come un manicomio personale che ti porti dietro».[65]

---

[64] M. BELPOLITI, *Nella nebbia e nelle apparenze. Celati e Ghirri*, cit., pp. 113-121.
[65] S. TAMIOZZO GOLDMANN, *Scrittori contemporanei. Tre interviste*, cit., p. 345.

Il mondo disegnato da Celati muta insieme ai personaggi che si muovono all'interno del suo spazio, assume nuove prospettive a mano a mano che lo sguardo vi si posa sopra; i luoghi delle trenta novelle sono allo stesso tempo reali e trasfigurati in qualcosa di magico e misterioso:

> Siamo tutti smarriti e perplessi, con incerte identità personali. Ci siamo persi nella nebbia, come i bambini pendolari, ci suggerisce Celati. Ma è solo perdendoci che potremo ritrovarci. Così ci suggeriscono le parabole per perplessi scritte da Gianni Celati e le immagini del mondo esteriore scattate da Luigi Ghirri. Solo in questo modo possiamo forse sperare di capire il mondo.[66]

II.3. *Narratori delle pianure* e *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*

La raccolta di *Narratori delle pianure* assimila alcuni elementi stilistici già presenti in *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* di Calvino (1963). Si tratta di una raccolta di venti novelle dedicate alle quattro stagioni, in modo che il loro ciclo si ripeta nel libro per cinque volte, seguendo pressappoco lo stesso schema. Protagonista di tutte le novelle è Marcovaldo, manovale alla ditta Sbav, padre di famiglia numerosa, particolarmente insofferente all'atmosfera della città. Durante le sue giornate Marcovaldo incontra vari personaggi dall'aria fiabesca: spazzini, guardie notturne, magazzinieri, disoccupati, personaggi che «portano nomi altisonanti, medievali, quasi da eroi di poema cavalleresco».[67] La città di ambientazione non viene nominata: sappiamo che è attraversata da un fiume e attorniata da colline e potrebbe essere Milano o Torino (dove Calvino trascorre buona parte della sua vita). Questa indeterminatezza permette di identificare la città non come una città qualsiasi,

[66] M. BELPOLITI, *Nella nebbia e nelle apparenze. Celati e Ghirri*, cit., pp. 113-121.
[67] DARIA CARENZI, CARLO MINOIA, *Prefazione* a ITALO CALVINO, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, Milano, Einaudi, 2002 (1993), p. VII.

ma come la città per eccellenza, una metropoli industriale, grigia e astratta. Lo stesso ragionamento si applica alla ditta dove lavora Marcovaldo, la Sbav, di cui non viene esplicitato cosa si fabbrichi, cosa si venda, o che cosa contengano le casse che quotidianamente il protagonista carica e scarica. È la fabbrica del nostro tempo, simbolo di tutte le ditte e le aziende.

A fare da *fil rouge* a tutte le novelle è il tono ironico e melanconico con cui vengono raccontate le vicende di Marcovaldo: il protagonista incarna l'uomo contemporaneo che ha perso l'armonia tra sé e l'ambiente in cui vive e si mostra, nonostante questa disarmonia, ostinato a voler cogliere ancora quegli aspetti magici che caratterizzano la Natura.

> Aveva questo Marcovaldo un occhio poco adatto alla vita di città: cartelli, semafori, vetrine, insegne luminose, manifesti, per studiati che fossero a colpire l'attenzione, mai fermavano il suo sguardo che pareva scorrere sulle sabbie del deserto. Invece, una foglia che ingiallisse su un ramo, una piuma che si impigliasse ad una tegola, non gli sfuggivano mai: non c'era tafano sul dorso d'un cavallo, pertugio di tarlo in una tavola, buccia di fico spiaccicata sul marciapiede che Marcovaldo non notasse, o non facesse oggetto di ragionamento, scoprendo i mutamenti della stagione, i desideri del suo animo, e le miserie della sua esistenza.[68]

Marcovaldo si sente spaesato nella sua città e scruta la realtà con occhi diversi rispetto agli altri: se prendiamo ad esempio la prima novella primaverile, *Funghi in città*, notiamo lo stupore di Marcovaldo nell'osservare che, sulla striscia di terra sul viale alberato, sono spuntati dei funghi. Emozionato per questo miracolo della natura, trascorre tutta la giornata al lavoro a pensare a ciò che ha visto il mattino e decide poi di organizzare una gran frittura di funghi per la sua famiglia.

[68] I. CALVINO, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, cit., pp. 3-4.

La sera, dopo aver raccolto funghi in abbondanza e aver coinvolto anche altre persone della città, Marcovaldo è ricoverato in ospedale per avvelenamento e viene salvato da una lavanda gastrica. I tentativi di Marcovaldo di riconquistare quell'antico rapporto idilliaco con la Natura si rivelano pure illusioni e il protagonista si vede sempre costretto a tornare alla sua solita *routine*.

Le venti novelle, inoltre, trattano di alcuni dei problemi che affliggono la società contemporanea, tra cui l'invasione di cartelloni pubblicitari lungo le strade, il consumismo, gli esperimenti scientifici sugli animali, la speculazione edilizia ecc.

Nella novella *Il bosco dell'autostrada* Marcovaldo è alle prese con il freddo invernale e con la famiglia guarda le ultime braci impallidire nella stufa. Così, decide di procurarsi legna nuova; il piccolo Michelino, leggendo un libro di fiabe, si imbatte nella storia d'un taglialegna e, desideroso di vedere un bosco e di rimediare anche lui della legna, s'incammina coi fratelli.

> Ai lati dell'autostrada, i bambini videro il bosco: una folta vegetazione di strani alberi copriva la vista della pianura. Avevano tronchi fini fini, dritti o obliqui; e chiome piatte e estese, dalle più strane forme e dai più strani colori, quando un'auto passando le illuminava coi fanali. Rami a forma di dentifricio, di faccia, di formaggio, di mano, di rasoio, di bottiglia, di mucca, di pneumatico, costellate da un fogliame di lettere dell'alfabeto.[69]

La famiglia di Marcovaldo si trova davanti a un bosco di cartelloni pubblicitari, ma non avendo mai visto un bosco vero, crede che quelli siano gli alberi da cui poter tagliare la legna. La disillusione di Marcovaldo è raccontata in modo leggero e ironico e alla fine di ciascuna novella il protagonista è costretto a riporre le sue speranze in avventure successive.

[69] Ivi, p. 47.

In *Marcovaldo al supermarket* viene descritta la parabola consumistica della realtà contemporanea:

> alle sei di sera la città cadeva in mano dei consumatori. Per tutta la giornata il gran daffare della popolazione produttiva era il produrre: producevano beni di consumo. A una cert'ora, come per lo scatto d'un interruttore, smettevano la produzione e, via!, si buttavano tutti a consumare.[70]

Marcovaldo sperimenta il piacere delle spese solo di riflesso, osservando tutti gli altri acquistare beni in gran quantità e dirigersi alle casse con il bottino. Con lui si aggrega tutta la famiglia, la moglie Domitilla e i figli, insieme dentro al supermercato a fingere di poter sfoggiare anche loro i carrelli pieni. Alla fine della novella Marcovaldo, la moglie e i piccoli si dirigono con la spesa oltre il cantiere del supermercato, ignorando il richiamo dei cassieri in orario di chiusura.

> Marcovaldo inclinò il carrello, rovesciò la merce nelle fauci di ferro, passò avanti. Domitilla fece lo stesso. I bambini imitarono i genitori. La gru richiuse le fauci con dentro tutto il bottino del supermarket e con un gracchiante carrucolare tirò indietro il collo, allontanandosi. Sotto s'accendevano e ruotavano scritte luminose multicolori che invitavano a comprare i prodotti in vendita nel grande supermarket.[71]

Ancora, nella novella *Dov'è più azzurro il fiume* Marcovaldo decide di pescare nel fiume della città, a monte, dove l'acqua scorre più discosta dalla strada asfaltata e assume i toni dell'azzurro dei laghetti di montagna. Riempite le reti, con la sporta già piena di tinche, Marcovaldo viene fermato da una guardia, che lo avvisa che il fiume è inquinato da una fabbrica di vernici poco distante, che getta nell'acqua una nube densa di turchese e violetto.

[70] Ivi, p. 106.
[71] Ivi, p. 113.

Di conseguenza, l'acqua risulta molto più blu del normale e i pesci sono avvelenati. Amareggiato dalla sua disavventura, Marcovaldo apre la sporta e libera i pesci. «Qualcuna delle tinche doveva essere ancora viva, perché guizzò via tutta contenta».[72]

Il riferimento a Calvino nell'opera di Celati è chiaro in diversi aspetti: lo si riscontra nella struttura delle novelle, nei temi affrontati, in alcuni dettagli descrittivi sulla realtà contemporanea (si pensi, per esempio, ai cartelloni pubblicitari). I personaggi di *Narratori delle pianure* riprendono quell'elemento misterioso e fiabesco già presente in *Marcovaldo*; differisce, invece, lo stile narrativo: se in Calvino riscontriamo toni ironici e una prosa studiata nei minimi particolari, in Celati gustiamo una lingua orale, immediata, limpida. Ritroviamo nei due quelle stesse differenze messe in luce dal carteggio degli anni Settanta riportato all'inizio dell'analisi celatiana; ma, sebbene le differenze tra Calvino e Celati si facciano sempre più profonde nel tempo, l'influenza del primo sul secondo è innegabile, anche nelle opere di viandanza che compaiono a partire dagli anni Ottanta.

[72] Ivi, p. 88.

CAPITOLO TERZO

VERSO LA FOCE

III.1. Camminare, pensare, scrivere[1]

Dal dialogo con Luigi Ghirri nasce *Verso la Foce* (1989), raccolta di quattro racconti d'osservazione e diario di viaggio lungo il corso del fiume Po. All'inizio degli anni Ottanta, quando Celati è reclutato dallo stesso Ghirri per seguire un gruppo di fotografi con l'idea di documentare, come già anticipato, il nuovo paesaggio italiano, inizia la seconda stagione letteraria celatiana. Per alcuni anni Celati viaggia in treno, in corriera e a piedi, a volte accompagnando Ghirri nei giri di esplorazione fotografica, a volte scegliendo a suo gusto i luoghi da attraversare. Così, racconta Nunzia Palmieri, viaggiando e scrivendo, assemblando gli appunti e riscrivendo, nasce il diario d'osservazione che Celati compone seguendo il proprio flusso di pensieri, camminando:[2]

> Mi piace passare le giornate camminando. Ho bisogno di camminare due ore al giorno. Credo che non ci sia altro motivo se non che si va a vanvera, non c'è nessuna meta, nessuno scopo, non c'è nemmeno un problema di muscoli.
>
> Camminare è tutto. Camminare è ideale della vita, invece di vivere seduti.[3]

---

[1] L'analisi di *Verso la foce* riprende e approfondisce le considerazioni della tesi di Laurea di chi scrive *"Ho camminato tre giorni per osservare qualcosa". Gianni Celati, Verso la foce e il viaggio nell'ordinario. Un'analisi*, Tesi discussa alla Facoltà di Lettere, Università Ca' Foscari, rel. Prof.ssa Tamiozzo Goldmann, Venezia, A.A. 2019-20.

[2] N. PALMIERI, *Speciale Gianni Celati, Verso la foce*, «Doppiozero», 5 marzo 2013, https://www.doppiozero.com/speciale-gianni-celati-verso-la-foce (data di ultima consultazione: 15/07/2022).

[3] M. BELPOLITI, *Ideale vita*, videointervista a Gianni Celati, «Doppiozero», 23 gennaio 2012, https://www.doppiozero.com/videointervista-gianni-celati (data di ultima consultazione 15/07/2022).

Le pagine di *Verso la foce* sono piene di annotazioni prese sui margini bianchi. Quelle di Celati sono «pagine che camminano»;[4] la passeggiata è qui meccanismo interiorizzato, «per immergersi in un'attività senza utilità immediata, esterna a sé stessa».[5]

In *La dignità di un mondo buffo*, Giulio Iacoli analizza così le forme che il camminare assume nella scrittura di Celati:

> Il passeggiatore letterario non tenta mai di far saltare le barriere dello spazio chiuso, anzi gode dei suoi limiti. […]
>
> Notevole appare la linea di "equilibrio" tracciata tra l'interiorità dello scrittore, i suoi tic, le sue osservazioni brevi, e lo sguardo che egli stesso deposita su di un mondo forestiero di dissimmetrie, di una "tensione" o "disagio" costante. Tale ricerca di equilibrio viene espressa e risolta nella funzione consolatrice e produttiva della camminata come accordo con lo spazio circostante, occasione di confronto, negoziazione con le forme interlocutorie dell'esterno.[6]

Come leggiamo dalle pagine di Celati, l'io narrante di *Verso la foce* si confronta con il paesaggio man mano che lo percorre, sfoga in esso la propria ricerca di equilibrio e risolve nel moto della passeggiata i propri conflitti interiori, accordandoli alle sollecitazioni dell'esterno.

> Anche l'intimità che ciascuno porta con sé fa parte del paesaggio, il suo tono è dato dallo spazio che si apre là fuori a ogni occhiata; e anche i pensieri sono fenomeni esterni in cui ci si imbatte, come un taglio di luce su un muro, o l'ombra delle nuvole.[7]

---

[4] E. PALANDRI, *Camminare con Gianni Celati*, in id., *La deriva romantica*, Novara, Interlinea, 2002, p. 51.
[5] G. IACOLI, *La dignità di un mondo buffo,* Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 120-122.
[6] *Ibidem*.
[7] G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 93.

Così come scrittura e fotografia, anche cammino e racconto sono intrecciati indissolubilmente, come spiegano le parole dello stesso Gianni Celati, in riferimento alla propria esperienza e al proprio metodo di narrare:

> Il modo migliore per scrivere è stancarsi tanto, dopo stanchissimi scrivere, ma scrivere solo per mezz'ora e poi basta. Camminavo la mattina dalle nove, facevo il giro di tutti i colli bolognesi, tornavo a casa alle cinque che ero stanco morto, e mi davo mezz'ora per scrivere senza riguardare.
>
> Questo credo che sia un metodo come un altro per non essere consapevoli, o voler essere consapevoli, o voler fingere della consapevolezza e lasciare che le parole vadano avanti per conto loro.[8]

In *Verso la foce*, in particolare, il narratore compie un viaggio senza mappe, incapace di descrivere un moto rettilineo, lontano dal solco tracciato; un viaggio che è, soprattutto, di osservazione.

> Le cose sono là che navigano nella luce, escono dal vuoto per avere luogo ai nostri occhi. Noi siamo implicati nel loro apparire e scomparire, quasi che fossimo qui proprio per questo. Il mondo esterno ha bisogno che lo osserviamo e raccontiamo, per avere esistenza.[9]

Il narratore viandante assimila stile della scrittura a stile di pensiero: le anafore, il ritmo regolare delle forme verbali all'infinito e l'uso quasi sistematico dell'asindeto rimandano al moto *in itinere* che accompagna l'osservatore:

> Ricordare quel riccio schiacciato sulla strada, con le mandibole aperte. Ricordare quel cartello stradale dove c'era scritto: STRADA SMARRITA. Ricordare quella signora in una latteria che mi ha salutato dicendo: "Buongiorno quel giovane" e quando

[8] M. BELPOLITI, *Scrivere camminare*, videointervista a Gianni Celati, in «Doppiozero», 23 gennaio 2012, https://www.doppiozero.com/videointervista-gianni-celati (data di ultima consultazione 15/07/2022).
[9] G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 126.

> le ho fatto notare che non sono giovane mi ha risposto: "Sa, si fa sempre tanto per dire". […]
>
> Diceva che lui avrebbe fatto domanda in municipio, per essere chiamato solo col numero del suo codice fiscale. Diceva che adesso tutti vogliono comperarsi dei nomi, nomi di macchine, nomi di posti dove andare in vacanza, nomi di vestiti firmati, nomi di cibi o di presentatori TV.[10]

L'accostamento di immagini, frammenti fotografici e dettagliate descrizioni di odori e suoni, inoltre, permette al lettore di seguire il ritmo incalzante e dinamico dei passi dell'autore: l'esperienza vissuta da Celati diviene, così, esperienza universale e concreta a tutti.

> Nel canneto oltre l'argine, il canto d'un cuculo e gracidii di rane in amore. Sceso nell'erba tra le canne, l'acqua del canale era lentissima, e ho visto un battello che passava nella nebbiolina del mattino; sul battello due uomini discutevano sul modo di rimpiazzare un asse a perno.[11]

III.2. Quattro racconti verso la foce

Il primo racconto di *Verso la Foce* segue gli otto giorni trascorsi con Marco Sironi (con cui Celati deve scrivere la sceneggiatura di un film su Fausto Coppi) nelle campagne cremonesi, dal 9 al 17 maggio del 1986. Celati descrive i giorni subito successivi al disastro di Černobyl' e il pellegrinaggio è preceduto dalla visita alla sede della principale centrale nucleare italiana, a Caorso, partendo dall'Albergo della Posta a Fornovo, in provincia di Parma; il senso di pericolo diffuso dai telegiornali è raccontato con ironia, in un clima di ignoranza e apatia che rendono grottesche le prime pagine del racconto.

[10] Ivi, pp 103-109.
[11] Ivi, p. 117.

> Una sera qualcuno enuncia questa idea: quando una centrale nucleare scoppia e si forma il fungo atomico nel cielo, l'unico posto al sicuro dalle ceneri radioattive che il vento sparpaglia sarebbe proprio sotto il fungo, che funzionerebbe da ombrello.[12]

Le notizie sono percepite come annunci apocalittici e trasformate in superstizioni popolari nelle strade, nei bar e nei mercati.

> Nei negozietti di Capalbio Scalo c'è un'atmosfera che ricorda il tempo di guerra; si parla delle misure di sicurezza, i clienti restano lì dubbiosi a ripetere le frasi dei giornali, e intanto i prezzi delle verdure in scatola, latte condensato, cibi surgelati, patate e verdure non in foglia, persino il prezzo dell'acqua minerale, ondeggiano secondo le notizie diffuse.[13]

Inizia la peregrinazione: prima in macchina via Orbetello-La Spezia-Pontremoli-Fornovo-Parma, poi a piedi, tagliando per la Padana Inferiore e inoltrandosi nella campagna cremonese in direzione del Po, attraversando Cicognolo, San Daniele Po, Pieve San Giacomo e così via, paesini senza storia piantati tra capannoni, cascine e campi: «cirri biancastri a grande altezza, filamenti di nubi ferme per assenza di vento».[14]

È un incedere piatto, come il panorama della pianura.

Celati sembra amplificare la malinconia di quel paesaggio con il proprio senso di desolazione, man mano che avanza e descrive con occhio fotografico l'inoltrarsi nel ventre della Pianura Padana:

> adesso sta piovendo e sono tornato sull'argine, la luce è rifratta in toni rossastri e l'acqua del fiume sembra uno specchio immobile. Dall'asfalto salgono folate di vapore,

[12] Ivi, p. 16.
[13] Ivi, p. 15.
[14] Ivi, p. 27.

e ad un tratto la pioggia è finita, passa un ragazzo in motorino.[15]

Il 17 maggio 1986 Celati e Sironi raggiungono Brescello, dopo una corsa in macchina a Tortona, Castellania, Dosolo e Guastalla. Nei bar e nelle piazze si continua ad ascoltare commenti e dibattiti sullo scoppio di Černobyl'. L'aria è grigia, il mondo reale non si distingue bene da un miraggio.

> Ho camminato tre giorni per osservare qualcosa, ma già confuso quello che ho osservato, incerto di quello che pensavo, solo incertezza per quello che verrà.[16]

Fuori Bologna, il percorso sugli argini cerca strade secondarie verso il Po, dal 20 al 23 maggio 1983. Dopo Casalmaggiore campi, cave di ghiaia, campanili, quartieri tutti uguali e strade a scacchiera accompagnano Celati e il fotografo Luciano Capelli fino a Mantova, Sermide, Ostiglia e infine a San Benedetto.

> In questi viali d'ingresso secondario ai paesi viene l'impressione di poter percepire, grazie al silenzio diffuso, una simultaneità di gesti abituali ripetuti dagli abitanti del luogo; come entrare in casa d'altri e sentire un andamento benefico delle abitudini.[17]

Sono storie di fiume, che riportano alla mente le storie americane del Mississippi, quelle di Mark Twain di *Vita sul Mississippi*, e i racconti di Celati e Benati in *Storie di solitari americani*: storie di terre 'aride' ma sempre accompagnate dall'argine, dall'acqua, onnipresente. Gli argini ricordano le storie dei barcaioli, dei braccianti, degli uomini di fiume

[15] Ivi, p. 35.
[16] Ivi, p. 49.
[17] Ivi, p. 56.

e di bosco. Il Po è grosso e grigio, il cielo è plumbeo. I pensieri corrono veloci, pesanti come l'aria delle campagne così vuote e diroccate.

> Vorrebbe dire che noi non siamo padroni dei nostri pensieri, semmai sono loro che accampano dei diritti su di noi secondo le situazioni in cui sorgono; e poi diventano anche presuntuosi.[18]

Celati osserva il vivere della gente comune: è gente che abita il piccolo spazio, che non sente il bisogno di spostarsi, che possiede un luogo d'appartenenza. Si muove agile per strada, sicura, come se intorno non percepisse il terreno vago, la terra abbandonata a se stessa come una specie di brughiera. Sono luoghi che respirano a fatica, sempre uguali. I due viaggiatori perdono di vista gli argini e arrivano a Sermide, dove sono ospitati da Maria, un'amica di Luciano. Vedova, vive con il figlio di nove anni.

> E le ultime battute da ridere prima di lasciarsi, il fresco della notte, l'immagine della donna con il figlio.[19]

Il cammino riprende in cerca della strada degli argini, verso Castelmassa, poi Calto, nel Polesine, Occhiobello, Francolino, in direzione Ferrara. Attraversano "città morte", piazze vuote, terre bruciate. Cisterne, ciminiere, torri di raffinerie, interi paeselli industriali:

> In distanza fabbriche di mattoni anneriti, hanno tutti i vetri rotti e dentro c'è solo buio. Nell'epoca in cui tutti i muri cominciavano ad annerire, quelle fabbriche dovevano essere divinità del luogo.[20]

[18] Ivi, p. 61.
[19] Ivi, p. 69.
[20] Ivi, p. 80.

Tutto è immobile: cartelli stradali recano il nome di località inesistenti; non luoghi, ma solo nomi che amplificano la solitudine e la desolazione del narratore. Se alla ricerca di nomi corrisponde il tentativo di attribuire un significato al mondo, in Celati la funzione geografica affidata alle insegne viene meno: mancano «i fondamentali indicatori di senso che umanizzano il percorso e tolgono il mondo dal caos in cui è immerso»,[21] e chi viaggia rimane solo, immerso nel silenzio straniante della Pianura.

> Poi l'impressione che in tutte queste strade e stradine devianti, la numerazione delle case e la nominazione municipale delle strade debbano essere arrivate come idee incomprensibili, in un luogo che va tenuto a mente in altro modo: con l'immaginazione del corpo che si muove in uno spazio d'affezione.[22]

Dal 9 all'11 giugno 1984, l'itinerario nella zona della grande bonifica è scandito da pernottamenti in piccole pensioni e insignificanti bar-alloggio, dove il passaggio di turisti è evidentemente fatto inusuale:

> La padrona del bar-alloggio mi ha chiesto se ho dormito bene, con un sorriso che ho interpretato come una smorfia di solitudine. Dopo servendomi il caffè ha fatto lo stesso sorriso, e così mi è venuta voglia di darle la mano andandomene; lei s'è pulita la mano nel grembiule, e me l'ha data con un gesto impacciato, dicendo: "Scusi".[23]

Dalle campagne ferraresi Celati si sposta in corriera, passando per Tresigallo, Jolanda di Savoia, Codigoro, Le Contane, Migliarino, Massa Fiscaglia, Portomaggiore e Molinella, paesini in cui tutto sembra attutito, ovattato. Rettangoli verdi e gialli di grano si alternano solcati da rigagnoli d'acqua, linee rette che convergono verso lo stesso punto d'orizzonte.

---

[21] DAVID LE BRETON, *Il mondo a piedi. Elogio della marcia*, trad. it. di Ester Dornetti, Milano, Feltrinelli, 2003 (2001), p. 47.
[22] G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 39.
[23] Ivi, p. 93.

La campagna è vuota, ai piedi di un larghissimo cielo sopra distese di appezzamenti geometrici, tagliati da fossi e carreggiate. A perdita d'occhio casette a colori sgargianti appaiono come visioni sfuocate. Sopra le risaie gabbiani che strillano e aironi nell'aria limpida. Qua e là stabilimenti industriali abbandonati, distributori di benzina, mucchietti di rifiuti. Il ritmo rallenta, il tramonto porta con sé la calma astratta della Pianura deserta come il Texas.

> Si sente un rallentamento di ritmi, anche nelle grida degli uccelli, nelle macchine che passano sullo stradone, in un cane che abbaia in distanza.[24]

Si ha la sensazione «d'essere tra popolazioni che vivono nelle riserve d'un continente, in una qualche provincia esterna».[25]

> Ogni volta è una sorpresa, scopri di non saper niente di preciso sul mondo esterno.[26]

L'ultimo racconto segue il viaggio alle foci del Po, in cerca del "limite delle terre" e di un gruppo di etologi tedeschi, dal 31 maggio al 4 giugno 1983, passando per Ostellato, Porto Garibaldi, Ariano Polesine, Porto Tolle, Porto Levante, Rosolina ecc. Celati è accompagnato da Reinhard Dellit, cameraman e regista in visita sul Po per un documentario per la televisione tedesca. Orizzonti lontani sono tagliati da barriere di pioppi, lo spazio è attraversato da linee drittissime di pali della luce. Distese di terra fangosa trafitte da strisce di asfalto si alternano a oasi lagunari. È forte l'odore delle alghe e dei canneti. Attorno, i villaggi agricoli sono operosi sotto il sole brillante, che annuncia la stagione estiva. Case

[24] Ivi, p. 98.
[25] Ivi, p. 88.
[26] Ivi, p. 104.

coloniche, orti, campi coltivati a grano e frutteti si susseguono instancabili. Il mare si avvicina, anticipato dagli ultimi lembi di terra fangosi. Osservazione e descrizione accompagnano inevitabilmente il lettore a predisporre un discorso sociologico sul paesaggio. I bar desolati, isolati e sonnolenti della Pianura creano un'atmosfera placida, come un tempo rallentato o addirittura sospeso, che richiama il corso dell'acqua. I quattro viaggi, come anticipa Celati nella *Notizia* in apertura a *Verso la foce*, narrano dell'attraversamento di un «deserto di solitudine, che è però anche la vita normale di tutti i giorni».[27] È un viaggio nell'ordinario, nella quotidianità, nell'osservazione degli altri per abbracciare la propria interiorità.

> Si è disposti all'osservazione quando si ha voglia di mostrare ad altri quello che si vede. È il legame con gli altri che dà colori alle cose, le quali altrimenti appaiono smorte. C'è sempre il vuoto centrale dell'anima da arginare, per quello si seguono immagini viste o sognate, per raccontarle ad altri e respirare un po' meglio.[28]

E infine, non manca la meraviglia del grande fiume, della ragnatela dei canali della pianura prima del tuffo in mare.

III.3. L'indagine urbanistica e antropologica in *Verso la foce*

Analizzando la produzione letteraria del "secondo Celati", ci si interroga su quale ruolo abbiano gli elementi spaziali nel discorso narrativo e su quali rapporti esistano tra geografia e letteratura. «Quale senso rivestono i paesaggi attraversati? A quale deriva vanno incontro fatti urbani ed esistenze dei personaggi? L'indagine territoriale, e con essa la

[27] Ivi, p. 9.
[28] Ivi, p. 115.

narrazione di un'epica popolare, resta fine a se stessa, mera *flânerie*, oppure assumerà i modi di una verifica impegnata di storture e dissesti?»[29]

Come sintetizza Giulio Iacoli nel suo *Atlante delle derive*, in *Verso la foce* il paesaggio mostra una «duplice natura»: esso è sfondo di proiezione delle ossessioni umane e contemporaneamente oggetto principale della narrazione, sostituto del personaggio umano svuotato della sua anima espressiva.[30] Quella di Celati è una spazialità tutta nuova, libera dalle leggi prospettiche e cartesiane, che risponde al desiderio instancabile del viandante di calpestare la terra e «congedarsi momentaneamente dalle cure che ingombrano l'esistenza inquieta e frettolosa»[31] della città:

> Nelle metropoli tutti si aggrappano gli uni agli altri in amori soffocanti, per non sentirsi persi in quell'ordine vuoto che si ripete senza motivo. Qui c'è piuttosto il senso che le cose stiano così e basta, e non ci sia poi una gran differenza tra quella ripetizione perpetua e lo spuntar di arbusti a caso lungo una strada.[32]

Nello spazio celatiano converge una pluralità di elementi: il carattere "morale" dei luoghi visitati, gli aspetti botanici della pianura e del fiume, i bar di paese, le mode, l'analisi della costruzione umana sul territorio. Leggendo l'opera di Celati si è investiti dalla carica oppressiva della periferia della metropoli, dei palazzi, delle fabbriche, dei caseggiati rurali, degli spazi desolati e abbandonati sullo sfondo dei quali sopravvive la *routine* quotidiana. Giulio Iacoli spiega:

> l'infinità di tratti spaziali che il narratore si trova a descrivere domina l'uomo con le proprie dimensioni di estenuante orizzontalità e asprezza formale, spigolosità, il tutto

[29] G. IACOLI, *Atlante delle derive. Geografie di un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 63.
[30] *Ibidem.*
[31] D. LE BRETON, *Il mondo a piedi. Elogio della marcia*, cit., p. 16.
[32] G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 95.

ribadito dalla vittoriosa comparsa del cemento a sopravanzare i campi.[33]

Il «fatto urbano»,[34] con le sue architetture moderne, è centrale. Il viandante si trova spaesato, come se camminasse in un deserto lunare. Si profila, così, un mondo di distanza e di solitudine, ampliato dalla desolazione che copre anche le architetture private, spogliate della dignità di casa e rimaste semplici e geometrici cassoni. Lo straniamento sprigionato dalla resa linguistica di Celati è amplificato dal plurilinguismo ossessivo delle insegne, dei cartelli pubblicitari e delle indicazioni stradali:

> Uscita da Casalmaggiore, AUTOMERCATO PEUGEOT TALBOT, pieno di bandierine.
>
> […] In autobus verso Colorno, nove chilometri da Casalmaggiore. Cartelli sulla strada: SALOTTI MERLI COLORNO, VENDITA PESCEGATTO, PUBBLICITÁ ASTREA, RISTORANTE STENDHAL.[35]

Altre volte appare chiaro «il contrasto tra la dimensione orizzontale, poetica delle nuvole, e la verticalità sfrontata dei pannelli pubblicitari, che parlano una lingua involontariamente comica»:[36]

> Cirri biancastri a grande altezza, filamenti di nubi ferme per assenza di vento. Sullo stradone camion e camion che mi sventagliano con folate violente, e moltissimi cartelli pubblicitari: BRIO RUBINETTI, ABC CUCINA, IL PORCELLINO CARNE FRESCA DI MAIALE, CASITALIA PREFABBRICATI, ALFIERI DANIELE CAMINETTI E RIVESTIMENTI.[37]

---

[33] G. IACOLI, *Atlante delle derive. Geografie di un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 66.
[34] *Ibidem.*
[35] G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 39.
[36] G. IACOLI, *Atlante delle derive. Geografie di un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 71.
[37] G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 27.

Lo stampatello esaspera il contrasto bidimensionale tra i cartelli e la pianura, contrasto che riporta alla memoria le fotografie di Luigi Ghirri. Diversa, invece, la considerazione sui nomi dei luoghi incontrati, i quali comunicano frontalmente con chi viaggia attraverso le insegne, consentendo da un lato un'informazione diretta e turistica, e dall'altro una preziosa testimonianza di un passato audace, a confronto con la miseria della contemporaneità:

> Jolanda di Savoia è questa stradona con due controviali, attorno a cui si vedono ammassi di villette geometrili dovunque. Stanziamento agricolo cresciuto in epoca fascista sotto gli auspici di Italo Balbo, credo, quando mia madre era bambina non esisteva ancora e qui c'erano le paludi.[38]

Celati «ripensa alla propria scrittura alla luce della sinteticità dei toponimi incontrati nel cammino: […] le pagine si fanno più tenui, di una misura più dolente, scritte negli interstizi tra il difendersi e il lasciarsi sopraffare dalla nostalgia per il mondo. […] In questa inquadratura *a lato,* attenta ai margini come ai dettagli, l'uomo risulta ancora più decentrato, l'omino rapito nel mistero delle pianure, la *persona* irretita dalle apparenze, il viandante sorpreso nella solitudine delle cose».[39] In *Verso la foce*, così come in *Narratori delle pianure*, le storie e le descrizioni sono disegnate dalle apparenze, che creano vicende umane fuori dal seminato, talvolta inconcludenti, in modo che sia chi indaga a ricercarne un senso.

> La misurabilità di ogni vita diventa il filo e il tema conduttore della serie, con quel tanto di strazio e di inespressa domanda che è sotteso alla rappresentazione del non senso naturale.[40]

---

[38] Ivi, p. 89.
[39] G. IACOLI, *Atlante delle derive. Geografie di un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, cit., pp. 73-74.
[40] Ivi, p. 76.

«La deviazione si fa principio costruttivo del narrare, a raffigurare i centri e le persone incontrati per così dire di taglio, per tratti sfuggenti e interrogativi, instabili, in maniera conforme alla misura breve, talora miniale, degli stessi racconti».[41] Così sia *Narratori delle pianure* che *Verso la foce* raccontano un cammino centrifugo, che si allontana dai grandi centri città, per seguire la via del Po. Questo costituisce una forza imprevedibile, repressiva, che sommerge, cancella, senza lasciare orme in superficie. Lo stesso Po, inoltre, si fa indice di quel degrado ambientale denunciato da Celati, scorrendo «verso il mare pieno di bolle e chiazze viscose. […] Si sente ininterrottamente il ronzio d'una centrale elettrica in riva al fiume. Dall'altra parte dell'argine c'è una chiusa con binari di scorrimento sospesi sopra le vasche, ghiere e argani arrugginiti su uno sfondo nuvoloso».[42] Come spiega Iacoli, inoltre, «l'immobilità di certi scenari attraversati dalla *flânerie* di *Verso la foce*, la solitudine promanata dal paesaggio, conducono l'occhio a vagare tra l'indistinto. […] Se le campagne circostanti, e con esse gli "orizzonti bassi", rispondono a un ordine artificialmente voluto, l'approssimarsi del grande fiume esacerba il desiderio "geometrico" dell'uomo, la risposta dell'uomo all'invocazione da parte dello spirito del luogo, qui diventa vorticosa passione, delirio del *cursus* che non segue un percorso in precedenza tracciato: una forza in grado di creare, in ragione del suo trascendere la località, intorno a sé solitudine […]».[43]

Verso la foce conclude la traversata delle pianure enunciata da *Narratori delle pianure*: se in *Giovani umani in fuga* «l'apocalisse implosa può essere avvertita dal lettore seguendo le depressioni, le campagne che si susseguono tutte uguali, contrappuntate dai

[41] G. IACOLI, *Atlante delle derive. Geografie di un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 126.
[42] G. CELATI, *Verso la foce,* cit., pp. 79-80.
[43] G. IACOLI, *Atlante delle derive. Geografie di un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, cit., pp. 78-79.

luoghi delle storie», fino alla *sacca dei morti* come una sorta di *no man's land*, nei diari di viaggio di *Verso la foce* il decentramento e la desolazione dell'uomo vengono ancor più esasperati. L'intero viaggio si colloca all'interno di una sorta di parentesi esistenziale: attraverso la doppia dimensione del camminare e del contemplare, Celati guarda dentro l'anima, la propria e quella delle persone incontrate. E, così, «consente al lettore di saggiare con mano le evoluzioni delle vite e delle storie, soffermarsi nelle plaghe, nelle anse descritte dal "grande fiume" […] e dalle vicende dei personaggi, che deviano, camminano morti ed esilio».[44]

> The observed world is not that which appears through the point of view of a sole individual. It is that which, before him, is already common to various observations and representations, because it belongs to a form of life.[45]

[44] Ivi, p. 38.
[45] R.J. WEST, *The craft of everyday storytelling*, cit., p. 112.

CAPITOLO QUARTO

GEORGES SIMENON: UN CASO BELGA

IV.1. Cenni biografici

Sono due i testi che, nell'immensa produzione del genio letterario di Georges Simenon, possiedono le caratteristiche del *reportage* di viaggio, *A margine dei meridiani* e *Il Mediterraneo in barca*. Le parole di Andrea Camilleri riassumono bene i tratti più peculiari della figura dell'autore:

> Con Simenon si deve iniziare canonicamente, partendo dalla sua vita. Simenon contraddice il detto pirandelliano secondo cui la vita si vive o si scrive: egli la vive scrivendola, e la scrive vivendola.[1]

Georges Simenon nasce in Belgio, a Liegi, nel 1903. Figlio di un contabile e di una casalinga, è un bambino gracile e di salute cagionevole e questa sua gracilità sarà spesso fonte di discussione tra la famiglia materna e quella paterna. Comincia a studiare presso le scuole dei gesuiti, poi si iscrive al Liceo e, curiosamente, sceglie l'indirizzo scientifico. Sono questi gli anni in cui scopre la biblioteca della città e diventa lettore voracissimo di Stendhal e Conrad, scoprendo così la vocazione alla scrittura. Appena sedicenne collabora alla «Gazzetta di Liegi», occupandosi di cronaca nera; contemporaneamente tiene una rubrica di storie di cani randagi infelici e diseredati, storie che commuovono molto i lettori. A diciotto anni dà alle stampe *Al ponte degli archi*, primo romanzo. Camilleri definisce Simenon "una

[1] MICHELE CALVANO, *Andrea Camilleri: tutto su Simenon*, in «Rai cultura», https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2019/09/Andrea-Camilleri-tutto-su-Simenon-64d50624-41b6-4e4d-9b8f-808b753e6618.html (data di ultima consultazione 18/07/22).

macchina per scrivere in fattezze umane", già dagli anni della giovinezza. Alla morte del padre avvenuta nel 1922, Georges si trasferisce a Parigi: dotato di una velocità di scrittura strabiliante, comincia a collaborare con riviste e settimanali destinati a un largo pubblico popolare, adoperando pseudonimi come Georges Sim, utilizzato per il primo romanzo. Nell'arco di tre anni elabora e pubblica più di settecento racconti. Dalla sua attività guadagna parecchio, così da poter realizzare uno dei suoi sogni nel cassetto: acquistare una chiatta e andarci a vivere con la prima moglie Regine, da cui avrà un figlio, Marc. Comprerà poi un cutter e solcherà tutti i canali navigabili della Francia, vivendo in quello stesso paesaggio fluviale descritto nei racconti. Dopo altri tre anni passa al romanzo: il primo è *Il romanzo di una dattilografa*, del 1928, pubblicato ancora con lo pseudonimo di Georges Sim. Il ritmo di scrittura è di circa ottanta cartelle al giorno: Simenon è in grado di iniziare la stesura di un romanzo e di consegnarlo all'editore in dieci giorni. In questo periodo le varie case editrici intuiscono la potenza creatrice di Simenon, tanto da renderlo una sorta di fenomeno da baraccone: gli viene costruita una stanza di vetro sulla pubblica strada, dove poter scrivere a vista dei passanti; ogni pagina è incollata al vetro e resa leggibile in presa diretta. Nel 1931 esce *Pietro il lettone*, romanzo poliziesco: è il primo in cui compare il commissario Maigret, ed è il primo firmato con nome e cognome. Il successo del commissario Maigret è travolgente, richiesto e tradotto anche all'estero. Dopo i primi diciannove romanzi Simenon interrompe la serie: inizia a scrivere quelli che lui stesso definisce "romanzi romanzi", non di genere, più raffinati e destinati a un pubblico di alta cultura. L'editore francese Gallimard gli chiede di pubblicare sotto il marchio della casa editrice: Simenon, così, abbandona il commissario Maigret, ma sarà un breve esilio. Dagli anni Trenta, inoltre, le storie di Simenon, comprese quelle del commissario Maigret, cominciano a essere trasposte in film e serie, amatissime anche in Italia.

Durante l'occupazione tedesca della Francia, Simenon è incaricato dal governo Vichy di occuparsi dei profughi belgi in Francia; svolge l'incarico con scrupolo, ma alla fine della guerra teme di essere accusato di collaborazionismo. Ha, inoltre, una situazione familiare poco gradevole: il fratello è stato, infatti, collaborazionista del governo tedesco ed è ricercato. Simenon, così, scappa negli Stati Uniti, dove tenta di rinascere, di ricostruirsi una nuova vita. Si innamora di Denise, quindi divorzia da Regine, la sposa e da lei avrà tre figli. Nel frattempo, rompe i rapporti con Gallimard e firma nuovi contratti con l'editore Presses de la Cité. Inizia a scrivere romanzi americani: negli anni Cinquanta, sciolto da ogni accusa, Simenon torna in Francia e si ritira in Costa Azzurra, in attesa che la sua villa a Losanna sia completata. Denise, nel frattempo, mostra segni di squilibrio e viene internata.

Simenon in questi anni si avvicina a una donna di origini friulane, Teresa, che rimarrà la sua fedele compagna fino alla morte. La vita di Simenon, comunque, è costellata da una serie di relazioni sentimentali sessuali: celebre è la lettera all'amico Fellini in cui lo stesso Simenon confessa di avere avuto migliaia di donne, certamente più dei romanzi scritti. La storia più famosa interessa Joséphine Baker, danzatrice e cantante celebre per le sue esibizioni vestita solo di un gonnellino di banane.

Nel 1972, in seguito a una malattia, le forze si affievoliscono: Simenon dichiara pubblicamente di non scrivere più; non resistendo all'impulso di raccontare, però, continua la sua produzione letteraria dettando al registratore (i romanzi firmati a nome Georges Simenon si aggirano intorno ai quattrocentocinquanta; cinquecento milioni le copie vendute in tutto il mondo). Nel 1978 sua figlia Mary Jo si suicida: Simenon è devastato dal dolore, tanto da riprendere in mano la penna e scrivere l'ultimo suo libro dedicato a lei, *Memorie intime*.

Sabato, 27 maggio 1978

Mia piccola, cara Marie-Jo,

la giornata di sabato scorso è stata la più drammatica della mia vita. Anche l'intera settimana è stata terribile, ed era come se non riuscissi a respirare.

Oggi, tu sei qui da noi, sei in casa tua, nel nostro piccolo giardino, non lontano dal cedro che ben conosci e da un lillà tutto in fiore. Ieri, il tuo corpo di grande bambina è stato cremato, e oggi, sotto un sole radioso, abbiamo sparso le tue ceneri nell'erba del nostro piccolo giardino, secondo le tue volontà.

Ti vediamo dalla grande portafinestra. Possiamo parlarti. Sappiamo che sei finalmente in pace, senza più angoscia, e senza il timore di ritrovarti in un posto «chiuso», come dicevi.

Il sole ti riscalda. Tutti gli uccelli ti accolgono cinguettando allegri e io non mi sento più addolorato ma quasi lieto di sentirti finalmente, e per sempre, vicino a me.

Sarà probabilmente una lettera molto lunga quella che ti scriverò, ma lo farò a poco a poco nei giorni che verranno.

Oggi volevo solo dirti la mia gioia, ma sì, la mia gioia, perché so che anche tu sei felice, felice di essere arrivata finalmente in fondo.

Buongiorno, bambina mia. D'ora innanzi farai parte della nostra vita, la condividerai con noi.

Sei nell'aria che respiro, nella luce che ci inonda, nel fremito del cosmo, e così penetri in noi da tutte le parti.

Buongiorno, bella Marie-Jo.[2]

IV.2. Georges Simenon: genio letterario

L'arma vincente di Simenon risiede nella sua scrittura, che è semplice, lineare e diretta; arriva immediatamente al lettore, perché non c'è nessuna ricercatezza letteraria, non c'è nessuna ricerca di effetto stilistico. Questa semplicità è ottenuta attraverso una scelta

[2] GEORGES SIMENON, *Memorie intime*, trad. it. di Laura Frausin Guarino, Milano, Adelphi, 2003 (Paris 1981), p. 1016.

accuratissima della parola: la parola che Simenon sceglie è proprio l'unica adatta in quel momento per esprimere quello che vuole esprimere, è una parola quasi dotata di peso poetico. Sono parole quotidiane, ma giustapposte in modo da creare un effetto comunicativo raffinatissimo. Gli aggettivi sono scarsi, ma non sono mai un riempitivo, anzi servono a definire meglio la parola. Questa linearità stilistica si riflette anche nella trama, sia dei romanzi e dei racconti gialli, che nei "romanzi romanzi": la complessità delle vicende non risiede nel plot narrativo, ma nell'animo dei personaggi. Altrettanto vivide sono le descrizioni della natura e dei paesaggi:

> raramente mi è capitato di leggere uno scrittore che in tre righe o quattro righe riesca a descriverti la natura; in genere le descrizioni della natura nei romanzi sono un po' noiose; quelle di Simenon non hanno il pregio di essere brevissime, ma hanno la capacità, credetemi, che se voi lo leggete d'estate e il romanzo di Simenon e è ambientato d'inverno, credetemi, il sole attorno a voi si oscura, il cielo ingrigisce.
>
> L'operazione inversa avviene se lo leggete d'inverno e lui sta parlando della primavera e dell'estate. Il mondo di Simenon ti attira dentro la pagina e dalla pagina ti trasporta misteriosamente, magicamente all'interno della vicenda.[3]

Dentro la sua linearità stilistica Simenon inserisce una crepa, un sussulto, un ingorgo, qualcosa che mette in guardia il lettore e da lì a poco questo mondo così tranquillo viene completamente capovolto.

Simenon trascorre diversi anni della sua vita a Parigi e nella capitale francese ambienta buona parte delle sue opere. Vi giunge appena diciannovenne, in cerca di fortuna, e rimane affascinato dall'atmosfera della città, la stessa che saprà far rivivere nei suoi romanzi. Anche col passare del tempo in essa ricorrono alcuni luoghi cari all'autore, come i grandi locali affollati di Montmartre, il bagnasciuga del mare, il suggestivo paesaggio dei

[3] M. CALVANO, *Andrea Camilleri: tutto su Simenon*, cit., (data di ultima consultazione 18/07/22).

grandi canali navigabili. Anche quando Simenon si allontana dalla città, Parigi continuerà a fare da sfondo alle sue opere e vivrà per sempre nella sua memoria.

Tra il 1931 e il 1972 Simenon scrive settantasei romanzi con protagonista il commissario Maigret, e ventotto consistenti racconti. Simenon narra di aver notato, un giorno seduto al Caffè, un signore con cappotto, bombetta e pipa, che passeggiava avanti e indietro. Ne rimase interessato e da quest'uomo creò il personaggio di Jules Maigret. Simenon, invece di pensare alla storia prima di darle vita, si lascia ispirare da un uomo in carne e ossa. Per mesi e mesi Simenon frequenta gli uffici della polizia giudiziaria e stringe amicizia con ispettori e commissari, delineando così molto bene il suo Maigret. Maigret è un borghese affezionato alle sue abitudini, alle quali non sa rinunciare. È felicemente sposato, ha perso una figlia, ha pochi amici. È affezionatissimo alla moglie, fedele custode del marito e amante della buona cucina. Non impugna mai la pistola, è molto riflessivo e analitico.

Simenon sposta la domanda classica del giallo dal "chi è stato?" al "perché è stato?";[4] il metodo di indagine di Maigret è straordinario: per prima cosa, si mette dalla parte del morto. Guarda l'ambiente nel quale è maturato il delitto dal punto di vista della vittima, e si inzuppa come una spugna dell'atmosfera dello stesso delitto. È un procedimento narrativamente lento e anche in questo aspetto Simenon si distacca dal poliziesco americano, più rapido e meno meditativo. Romanzo dopo romanzo, da un grado all'altro della sua carriera, Maigret diventa sempre più umano e reale, partecipando alla doppia esistenza di personaggio fantastico e di personaggio reale, come in alcune storie di Unamuno e Pirandello: la vita del commissario Maigret diventa autonoma rispetto al suo autore e

[4] Per una panoramica più approfondita sul genere giallo cfr. ILARIA CROTTI, *La «detection» della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, Padova, Antenore, 1982, pp. 3-74.

creatore.[5] Georges Simenon crea la figura di un investigatore universalmente amato e contemporaneamente un vero e proprio monumento alla buona cucina. Maigret è il buongustaio francese per eccellenza, amante dei cibi tradizionali preparati dalle capaci mani della moglie o nelle cucine dei Bistrot parigini. Simenon, che condivide con Maigret la passione per la cucina tradizionale, trae da essa una costante fonte di ispirazione letteraria. Il tema gastronomico ricorre spesso nei romanzi dell'autore, che a volte si sofferma per pagine intere sulle abitudini culinarie del commissario. Decine di piatti prelibati entrano nella trama, scandendo la *routine* del protagonista o i tempi di un'indagine. Le vicende narrate diventano mezzo per condurre il lettore alla scoperta di gusti e tradizioni a lui cari. Questo legame culinario è così noto, da permettere al gastronomo Robert Courtine di rintracciare le pietanze che compaiono nei romanzi dell'autore e di raccoglierle in un volume intitolato *A cena con Simenon e il commissario Maigret*. Courtine ripropone le pietanze tradizionali, sia casalinghe che elaborate, per riproporre la cucina francese più antica.

Per quanto riguarda i cosiddetti "romanzi romanzi", è utile seguire uno schema tematico: distinguiamo i grandi romanzi dedicati alla provincia francese, in cui la protagonista è la borghesia avida e avara, attenta unicamente alla conservazione dei propri interessi; i romanzi d'amore, quelli autobiografici, quelli americani e quelli psicologici. Questi "romanzi romanzi" hanno compiuto un grosso miracolo, mettendo insieme grandissimi scrittori francesi di tendenze diametralmente opposte, se non avverse. Tra gli ammiratori di Simenon troviamo Louis-Ferdinand Céline, innamorato di alcuni romanzi di Simenon, ma troviamo anche André Gide, la più lucida intelligenza della letteratura francese del Novecento, completamente opposto al primo.

[5] Cfr. LEONARDO SCIASCIA, *Il metodo Maigret e altri scritti sul giallo*, a cura di Paolo Squillacioti, Milano, Adelphi, 2018, pp. 91-98.

I “romanzi romanzi” brevi racchiudono il miglior respiro narrativo di Simenon. Ai fini di una panoramica, seppur sintetica, della produzione letteraria dell’autore, ricordiamo *I Pitard* (1934), romanzo amatissimo da Céline, ambientato ossessivamente in una piccola nave da carico nel suo primo viaggio; *La camera azzurra* (1964), secondo Mario Fortunato uno dei romanzi migliori di Simenon che si sia mai letto, quasi insopportabile per quanto è raffinato; *Betty* (1974), in cui l’ambiguità femminile raggiunge profondità abissali; *L’uomo di Londra* (1934), la storia di un operaio addetto agli scambi ferroviari che assiste a un omicidio, e da testimone diventa complice della vicenda.

Tra i grandi romanzi della provincia francese i più amati sono *Il testamento Donadieu* (1937), la storia di una famiglia di pubbliche virtù e altrettanti vizi privati; *Il primogenito dei Ferchaux* (1951), a metà strada tra il romanzo di provincia e quello coloniale; *Il borgomastro di Furnes* (1939), che si svolge in un paese fiammingo.

Nominiamo poi due grandi romanzi psicologici, concentrati attorno a un unico personaggio: *Il presidente* (1958), la storia di un vecchio uomo politico, che ha sfiorato la presidenza della Repubblica ed è sorvegliato a vista alla ricerca dei documenti segreti della politica; *Le campane di Bicêtre* (1963), che racconta le vicende di un direttore di un giornale di opinione pubblica nell’ospedale di Bicêtre. Qui farà un inesorabile bilancio della sua vita.

Passiamo poi ai romanzi americani, singolarissimi: *Luci nella notte* (1953), un noir americano filtrato dagli occhi di un europeo, quale è Simenon; *Il ranch della Giumenta perduta* (1947), un romanzo western tra i più innovativi degli ultimi anni, per ricchezza psicologica dei personaggi; *L’orologiaio di Everton* (1954), storia di un orologiaio che scopre che il figlio è un assassino.

Io avrei finito. So di non essere riuscito a darvi che un piccolo dettaglio del grande panorama che Simenon rappresenta.

Ho citato i libri che più a me sono piaciuti; voi potete benissimo non essere d'accordo con me e sceglierne degli altri; tanto, con un autore come Simenon, non c'è che l'imbarazzo della scelta.[6]

[6] M. CALVANO, *Andrea Camilleri: tutto su Simenon*, cit.

CAPITOLO QUINTO

AI MARGINI DEI MERIDIANI: TRA RICERCA E ISPIRAZIONE NARRATIVA

Negli anni Trenta Simenon intraprende una serie di viaggi per il mondo, in Europa e in America, viaggi che lui stesso definisce "apprendistati", e che si rivelano un'ottima occasione per curiosare in una realtà diversa da quella abituale e per ricercare nuovi ambienti e nuove storie.

Tre, soprattutto, sono i *reportage* divenuti particolarmente celebri: *Mediterraneo in barca, Europa 33, A margine dei meridiani*. Il terzo di questi raccoglie scritti e articoli di viaggio redatti fra il 1933 e il 1939: *Il paese del freddo, Il misterioso dramma delle Galapagos, Panama ultimo crocevia del mondo, A margine dei meridiani, Tahiti o I gangster nell'arcipelago degli amori*.

V.1. *Il paese del freddo*

> Ormai ci ho fatto l'abitudine, a questa commedia. Prima di partire per l'Africa, mi sono premurato di andare all'ambasciata egiziana, e poi in una grande agenzia di viaggi. Era giugno. Ho chiesto se in quella stagione ci fossero battelli che risalivano il Nilo.
>
> «Crediamo di no» mi hanno detto all'ambasciata.
>
> […] Io sono partito ugualmente e ho trovato tutti i battelli che volevo.
>
> […] Questo dimostra che non bisogna mai informarsi in anticipo circa la fattibilità di un viaggio. Sul posto si trova *sempre* ciò che occorre.[1]

[1] G. SIMENON, *Ai margini dei meridiani*, trad. it. di Giuseppe Girimonti Greco e Francesca Scala, Milano, Adelphi, 2021 (Paris 1935-1939), pp. 11-12.

Il viaggio raccontato nel *Paese del freddo* risale al 1933, quando Simenon decide di fare un giro nel Mar Glaciale Artico e in Lapponia. All'inizio del resoconto Simenon si rivolge al lettore facendo riferimento a una carta geografica: si segue la costa frastagliata, fino a Trondheim, si gira verso Capo Nord e si raggiunge Kirkenes, al confine. Tra quei paesaggi è diretto l'autore, incuriosito dagli stereotipi del Sud Europa, secondo cui il freddo mondo nordico incatena un mare di ghiaccio e tristezza.

> Ma dov'è la proverbiale tristezza nordica? Sono tutti quanti allegri. La mattina, nonostante l'oscurità, gli uffici aprono come in ogni altro posto al mondo, con l'unica differenza che qui si lavora con la luce elettrica. C'è una miriade di uffici. Ci sono delle banche. Non solo. C'è un teatro con uno spettacolo di rivista in cartellone.[2]

Una realtà normale, dunque, solo immersa in una lunga, lunghissima notte. E, contro il tramonto semestrale, tutto intorno è «fiabesco, bianco, illuminato».[3]

Ovunque si trovano città e un mondo estremamente civilizzato: telegrafo, telefono, luce elettrica anche sull'isoletta più remota. Tutti hanno una barca a motore, sostituta della bicicletta del Sud. Interi quartieri di legno, miniere, fabbriche, case operaie e cooperative. Sebbene nessuno capisca la sua lingua, Simenon trova «ovunque la stessa ospitalità, molto semplice e rigorosamente disinteressata».[4] Per esempio, l'alcol nel Nord della Norvegia è proibito: lo si può avere solo su prescrizione medica, e il whisky si compra in farmacia. Di conseguenza, una bottiglia di acquavite si rivela un bene infinitamente prezioso. Eppure, una sera, la guida estrae dalla tasca una bottiglia piatta di whisky, ne versa qualche goccia a Simenon e si bagna le labbra.

---

[2] Ivi, p. 15.
[3] *Ibidem*.
[4] Ivi, p. 21.

> Non voleva essere in debito. E mi regalava quel liquore che Dio solo sa come si era procurato e che per molto tempo non avrebbe potuto procacciarsi di nuovo.[5]

Dopo un lungo inverno i lapponi fremono per l'arrivo della primavera, quando per la prima volta il sole si leva sopra la linea dell'orizzonte. Le renne si reggono finalmente sulle quattro zampe, mangeranno erba fresca, spunteranno i fiori, inizierà la grande pesca del merluzzo. Il sole rende mite l'aria, arrivano barche da tutta la Norvegia: la pesca ha inizio.

> Che cosa direbbero i nostri pescatori se assistessero in questo spettacolo? Questa non è più pesca. È una fatica improba e un lavoro di precisione, una serie di gesti come quelli degli operai della catena di montaggio. All'estremità della lenza c'è, poniamo, un peso da cinque chili. E questa lenza bagnata, tesa, taglia le mani. Il pesce è pesante. Non c'è un minuto, non un secondo da perdere. Si punta alla quantità.[6]

Di nuovo la carta geografica: se guardiamo gli stretti canali che separano un'isola dall'altra, possiamo facilmente immaginare come lì si incontrino due correnti opposte, riversate dalle maree.

L'acqua, lanciata a più di quindici miglia all'ora, ribolle e crea un vortice, il cosiddetto "Maelstrom". Nessuna barca sopravvive al Maelstrom. E oltre a questo fenomeno, di cui si parla con deferenza e terrore allo stesso tempo, Simenon racconta di un'altra storia, che lo ha colpito ancora di più: ogni anno due o tre cacciatori di foche si imbarcano verso Spitsbergen, ormeggiano la barca alla banchisa e si incamminano; tornano solo dopo aver colmato l'imbarcazione di pelli, altrimenti rimangono là fino all'anno successivo. Ma, non tutti tornano indietro: alcuni si ammalano di scorbuto, altri rimangono senza viveri freschi per mesi e il corpo si indebolisce, fino alla morte:

---

[5] Ivi, p. 22.
[6] Ivi, p. 24.

È stato allora che ho cominciato a capire la vita del Nord. Ho cominciato a capire anche l'ospitalità norvegese, e il rispetto che ciascuno nutre per il suo prossimo. La vita è troppo dura. Non c'è tempo per bisticciare. Anche perché una libbra di pane o un'arancia possono a volte salvare la vita di un uomo. […]

Non hanno neppure la curiosità di andare a vedere. Non vi capiterà mai di incontrarli in qualche città. Solo una volta all'anno si spingono fino alla costa, per comprare i prodotti di cui hanno bisogno e vendere i loro manufatti.

Pensate che siano incolti, anzi ignoranti? Tutt'altro. A molti di loro hanno insegnato a leggere e scrivere senza che per questo la loro vita sia minimamente cambiata.

E ho visto, visto con i miei occhi, in alcune capanne di pelle di renna, degli apparecchi radiofonici.

Ma perché vivere diversamente, vivere altrove? Il ritmo dell'esistenza è semplice e potente come quello delle stagioni. Il gran maestro, il maestro di tutti è il sole, che regola ogni rito della vita. E il sole splende per tutti…[7]

V.2. *Il misterioso dramma delle Galapagos*

Nota della redazione di «Paris-Soir»

Ecco l'antefatto: a novembre dell'anno scorso alcuni naviganti rinvennero su una spiaggia dell'isola deserta di Marchena- nell'arcipelago delle Galapagos- i corpi di due uomini, verosimilmente morti di fame, sete e fatica. I cadaveri furono identificati come quelli del norvegese Nuggerud e del tedesco Lorentz, amante di una strana donna, la baronessa de Wagner, che pare avesse fondato una specie di regno naturista alle Galapagos.

All'indomani del ritrovamento, degli investigatori americani si recarono a Floreana, regno della baronessa de Wagner. Ma lei era scomparsa…

Quale dramma si era consumato su quegli scogli battuti dal vento dove un pugno di europei aveva cercato di ricreare il paradiso terrestre?

Furono fatte molte supposizioni e, sulla base di quanto riferito da alcuni

[7] Ivi, p. 36.

viaggiatori, vennero formulate le ipotesi più disparate.

A un certo punto fu annunciato l'imminente ritorno in Francia- da dove era partita alla ventura- della baronessa de Wagner.

In quel periodo abbiamo pubblicato interessanti documenti sulla sventurata protagonista del più misterioso fatto di cronaca del mondo.

Speravamo che il suo ritorno avrebbe finalmente permesso di far luce sull'enigma delle Galapagos. Ma la baronessa non ha mai più dato segni di vita.

«Paris- Soir» ha quindi inviato sul posto Georges Simenon, suo eccellente collaboratore, affinché i lettori possano conoscere- attraverso informazioni di prima mano raccolte sul luogo in cui si è consumata la tragedia e grazie a testimoni oculari- la vera storia di quegli uomini e di quelle donne che fuggirono dal mondo civilizzato per trovare la felicità e che furono puniti in maniera tanto crudele per aver concepito un disegno così ambizioso.

A partire da domani «Paris- Soir» pubblicherà il racconto sensazionale che Georges Simenon ci ha trasmesso- per telegramma- da quelle remote e insidiose isole del Pacifico.[8]

Si riporta interamente la nota della redazione di «Paris-Soir» per introdurre tutti gli elementi del secondo articolo dei *Margini dei meridiani*: nel 1935 Simenon è chiamato a scrivere una serie di pezzi su un caso di cronaca nera ancora irrisolto; la cronaca nera è particolarmente apprezzata negli anni Trenta e ci si aspetta che il caso rimanga in sospeso a lungo, in modo da intrattenere a tempo indeterminato i lettori. Fedele all'incarico, Simenon si imbarca per i Tropici e indaga su quelle vicende misteriose.

Come se stesse per scrivere uno dei gialli del commissario Maigret, Simenon presenta tutti i protagonisti della storia: Allan Handcock, enigmatico milionario americano che ha rinvenuto i due cadaveri; Dora Körwin, compagna del dottor Ritter, di cui Simenon assiste alla partenza a bordo del Cali, una piccola nave cabotiera tedesca; il dottor Ritter, medico chirurgo berlinese appassionato di filosofia; la baronessa de Wagner-Bousquet, che a Parigi

[8] Ivi, pp. 40-41.

gestiva una strana gioielleria, prima di partire per le Galapagos; il barone de Wagner, di cui Simenon possiede una fotografia assieme a Philippson, il primo amante di lei; e Lorentz, il secondo giovane amante tedesco.

I primi a pensare a una fuga alle Galapagos sono i Ritter, soprannominati "i moderni Robinson Crusoe"; vengono fotografati più volte seminudi sulla loro isoletta, Floreana. Qui sono arrivati anche altri coloni tedeschi, i Wittmer, attirati dalla presenza dei Ritter. I Wittmer hanno un figlio adolescente malato di tubercolosi, spacciato secondo i medici.

La cartina[9] che Simenon inserisce nel testo illustra lo stato civile dell'isola Floreana da quel momento: troviamo un primo gruppo, costituito dai Wittmer, un secondo gruppo, formato dai Ritter, e un terzo gruppo, quello della baronessa e dei suoi due amanti. Questa stessa carta geografica è riportata su «Paris-Soir» nel 1935. Lo scenario è descritto puntigliosamente: «la spiaggia bassa, poi quasi subito il terreno che si innalza, roccioso, coperto in parte di vegetazione, soprattutto limoni. Una specie di sentiero conduce in un'ora o due di cammino alla casa di Ritter e della sua compagna. Più o meno altre due ore di strada e, non lontano dalle rocce vulcaniche e dalle grotte, si scorge la casa di legno dei Wittmer. Infine, un po' più in là, a pochi minuti soltanto, l'Albergo del Paradiso»,[10] un grand hotel fatto costruire dalla baronessa per portare alle isole prosperità, ricchezza e lussuosissimi yacht. Le tre abitazioni sono unite dal passaggio dell'unico ruscello di acqua dolce disponibile, che passa prima dalla baronessa e i suoi amanti.

Il mistero si infittisce a partire dal gennaio 1934: non si hanno più notizie né della baronessa, né di Philippson, né di Lorentz. Solo nel dicembre successivo il corpo di quest'ultimo e quello del pescatore che lo imbarca verranno ritrovati da un peschereccio

[9] Cfr. G. SIMENON, *A margine dei meridiani*, cit., p. 49.
[10] Ivi, p. 58.

spagnolo. Nel frattempo, Ritter muore per una congestione. La compagna è caricata da Hancock, che la porta a Guayaquil, vicino Floreana.

> Persino in un romanzo poliziesco sembrerebbe impossibile mettere insieme così tanti enigmi.[11]

Si formano varie ipotesi sulla risoluzione del caso, tutte domande a cui Simenon dichiara di non voler rispondere. Riporta, per completezza di informazione, ciò che afferma Ritter sulla baronessa e i suoi amanti, e in particolare sulle manie di lei.

> Da romanziere, arrossisco per l'andamento caotico dei miei articoli. Se avessi inventato una vicenda simile, infatti, il ritratto di ogni personaggio comparirebbe al momento opportuno e gli effetti narrativi sarebbero dosati in maniera pi o meno armoniosa.
>
> Ma, da romanziere, la storia delle Galapagos non l'avrei inventata, per paura di far sorridere i miei lettori.[12]

Simenon passa in rassegna le spiegazioni più plausibili circa l'effettivo accaduto sulle Galapagos. Ma, ci tiene a precisare, non sposerà nessuna di queste tesi, non prenderà le difese di alcuna posizione, tanto è sufficiente l'aver raccontato il dramma umano di quelle isole, lo «squilibrio mentale generalizzato».[13]

> Gli animali sono morti, Ritter anche. La baronessa de Wagner, a cui certe notti di Berlino e Parigi fecero perdere la testa, è scomparsa insieme al suo amante Philipsson, e le ossa di Lorentz sono sepolte accanto a quelle del pescatore Nuggerud, su un isolotto deserto.
>
> Dora Körwin, malata, invecchiata di dieci anni, naviga alla volta della Germania e talora, la sera, quando sul ponte non c'è più anima viva, passeggia a piccoli passi,

[11] Ivi, p. 67.
[12] Ivi, p. 81.
[13] Ivi, p. 92.

appoggiandosi a un bastone, come una convalescente.

Sono bastati pochi anni per spazzare via tutto. Soltanto i Wittmer sono ancora lì, eroici, ferocemente ostinati nel prendersi cura di un figlio mezzo matto.

È davvero importante sapere che fine ha fatto la baronessa? La storia in sé, senza altro epilogo, non è già abbastanza densa di senso?[14]

Simenon chiude cinquantacinque pagine di indagini sul misterioso caso delle Galapagos con un nulla di fatto. Non ha importanza sapere dove sia finita la baronessa; gli altri protagonisti sono stati cancellati dal tempo, alcuni sopravvivono, altri credono ancora nella fortuna ai Tropici. Quello che avrebbe dovuto essere un giallo scritto secondo il metodo Maigret, spostato nel Pacifico, si rivela una trattazione antropologica su otto perfetti sconosciuti, le cui vite si intrecciano indissolubilmente su un'isola fino ad allora disabitata. La maschera di *reporter* non si addice a Simenon: se la indossa per qualche giorno per accontentare le richieste del «Paris-Soir», se ne sbarazza subito dopo per tornare a incarnare ciò che è: uno scrittore alla ricerca di ambienti, storie e personaggi.

V.3. *Panama, ultimo crocevia del mondo*: *a margine dei meridiani*

In un articolo del 1939 Simenon descrive il Canale di Panama, definito «una stretta trincea marittima che permetterebbe agli Stati Uniti, in caso di guerra, di concentrare nel giro di poche ore tutta la flotta o nell'Oceano Atlantico o nel Pacifico».[15] Simenon spiega come Panama costituisca uno dei più pittoreschi crocevia della terra che, come altri luoghi in Africa, Asia o America, ha subito lo stesso processo di colonizzazione:

Un bel giorno, per misteriose ragioni che appariranno chiare soltanto molto tempo

[14] Ivi, pp. 93-94.
[15] Ivi, p. 95.

> dopo, ecco arrivare uomini di cui non è facile intuire i reali interessi, bianchi che gli stessi bianchi conoscono appena, prospettori o ingegneri al servizio di grandi compagnie, agenti più o meno segreti di trust internazionali o di qualche governo.[16]

Così a Panama si incrociano lingue, culture, donne diverse, si accumulano e dilapidano patrimoni, si beve, si balla, si gioca d'azzardo. Spuntano nuovi negozi, sorgono società sulle spalle dei "negri", compaiono nomi europei sulle insegne. Tutte le razze si mescolano, si scontrano i vari interessi.

> Non sarà così un domani in qualche isola dell'Atlantico, oggi sconosciuta o negletta, e che, trasformata in un gigantesco aerodromo, diventerà il grande crocevia dell'Atlantico?
>
> Nel frattempo, i passeggeri sbarcano come Alice nel Paese delle meraviglie, e sembra che tutte le curiosità, tutte le ricchezze della terra siano state radunate qui per loro.
>
> Allora la Panama di oggi entrerà a sua volta nella leggenda, e le dedicheranno film pieni di poesia sui tempi andati, sui tempi in cui si stava tanto bene.
>
> Infatti, se da un lato i crocevia del mondo si ingrandiscono a una velocità prodigiosa, dall'altro non conservano a lungo la loro innocenza.[17]

L'articolo successivo, *A margine dei meridiani*, è datato 1935. Tra uno scalo e l'altro Simenon registra fedelmente qualche nota, «semplici cartoline senza pretese».[18] Ciò che sta più a cuore allo scrittore è riportare un'esperienza vissuta, senza filtri, senza giudizio, senza neppure cercare di ricavarne una morale. Nei suoi viaggi in Ecuador, Venezuela, Colombia, Perù e Panama, Simenon vede con i propri occhi ciò che aveva potuto solo leggere nei libri d'infanzia: anaconde, indios, caimani e puma, scorpioni e insetti vari, personaggi esotici di ogni specie. E accanto a una natura tra le più selvagge, gentiluomini accomodati nel lusso,

[16] Ivi, p. 96.
[17] Ivi, pp. 106-107.
[18] Ivi, p. 108.

nobili e *nonchalant*, a spasso per le Americhe in attesa che l'albero di caco sia cresciuto abbastanza. Dall'altra parte il popolo colonizzato, «una razza stanca sulla quale si sono abbattuti tutti i mali del mondo».[19]

> Vivono così, tranquillamente, senza comfort e senza bisogni, solo che gli si stringe il cuore davanti alle case moderne e alle macchine di quegli spilungoni degli yankee che vengono a portare scompiglio.
>
> Quella è gente che non ha capito, gente che nutre lo stesso disprezzo per negri, indios e spagnoli, e fiduciosa ne aspetta il completo annientamento. Forse allora metteranno in gabbia gli ultimi esemplari così come hanno rinchiuso nelle «riserve» gli ultimi Mohicani.[20]

A contrasto con queste descrizioni Simenon si sofferma a raccontare 'drammi' e passatempi europei. A bordo della nave, una sera, il commissario si avvicina a due passeggeri di seconda classe che avevano preso posto in prima.

Uno *steward* a bordo consegna una lista di diciassette oggetti a ciascuno dei passeggeri; il loro compito risiede nello scovare gli oggetti a bordo dell'imbarcazione entro un tempo stabilito. Fuori, sulla terra ferma, la realtà è quella degli indigeni sfrattati, delle punture di "Neosalvarsan" contro la sifilide, di interi quartieri di legno costruiti a fianco di sfarzosi hotel in stile parigino. Sulla nave, invece, come dentro una bolla spazio-temporale, giochi, aperitivi, l'ozio borghese:

> Pazienza…Ma non è colpa mia se non riesco a parlarvi di cose più elevate, sebbene navighiamo da stamattina in mezzo ai famosi *atolli*, o isole coralline, tanto sfruttate dai poeti.
>
> Piove a dirotto. Il cielo è grigio. Il mare è grigio. Fa caldo e fa freddo. La nave ondeggia, e sul volto di quasi tutti i passeggeri è dipinta una smorfia che lascia presagire

[19] Ivi, p. 124.
[20] Ivi, p. 125.

che stasera saranno in pochi a venire a cena.

Ho appena fatto il mio dovere quotidiano al tavolo del bridge e non mi resta che aspettare l'ora dell'aperitivo, poi della cena, poi del secondo bridge, dell'ultimo sbadiglio e del sonno.[21]

La denuncia sociale di Simenon procede in climax ascendente, assumendo i toni di un'invettiva sarcastica contro l'uomo europeo e la sua vita agiata. Il *reportage* di Simenon, così, si spoglia della mera intenzione di fotografare l'esotico e va alla ricerca dell'essenza dell'uomo com'è veramente, «dietro al pittoresco che lo nasconde».[22]

Sono stanco morto, ho i nervi a fior di pelle e avrei voglia di spaccare la faccia a tutta questa gente che se ne va in giro con la macchina fotografica, compra souvenir e spedisce cartoline. C'è addirittura, ve lo giuro, qualcuno che a bordo legge romanzi di viaggio! […]

Ma per me, vedete, il giro del mondo non è un viaggio nello spazio. Lo spazio, i fiori di loto, i banani, i coccodrilli, le latitudini e le longitudini, tutto questo non conta!

Andando in giro in questo modo si fa invece, senza volerlo, un terribile, spossante, deprimente viaggio nel tempo. In Sudamerica ho visto bestiacce terrificanti come l'Apocalisse, che vi riportano ai tempi del diluvio universale. […]

Ho visto degli uomini! Tutti gli uomini da Adamo fino ai giorni nostri. […] Gli uomini che ho visto erano uomini veri, uomini sanguigni, che combattono, che crepano senza ragione e che… […]

Noi invece ce ne andiamo a spasso per il mondo con i nostri bei completi, i caschi, i coltellini, i giornali e la radio. Troviamo bizzarra quella gente e scattiamo fotografie per i nostri album…Facciamo finta di crederci più forti, i più furbi. […]

Quanto a me, d'ora in poi cercherò solo una cosa: un cinema in cui diano cartoni animati![23]

---

[21] Ivi, pp. 136-137.

[22] SIMONE PALIAGA, *I reportage coloniali di Simenon, arruolato nella Guerra di civiltà contro i negri e i beduini*, in «Materialismo storico», 6 giugno 2016, http://materialismostorico.blogspot.com/2016/06/i-reportage-coloniali-di-simenon.html (data di ultima consultazione 22/07/22).

[23] G. SIMENON, *A margine dei meridiani*, cit., pp. 161-163.

V.4. *Tahiti o i gangster nell'arcipelago degli amori*

> Viaggiare significa sempre rimanere scottati; si distruggono le proprie illusioni. Senza esagerare, forse potremmo dire che si viaggia per compilare l'elenco dei paesi in cui non si avrà più voglia di mettere piede.[24]

Con questa premessa Simenon dà inizio all'ultimo resoconto di viaggio, quello a Tahiti nel 1935:

> Un altro po' di geografia, ora che ho fatto il giro dell'isola. Immaginate una specie di pan di zucchero roccioso, ma di zucchero ricoperto di alberi e di vegetazione. È la montagna dell'isola ed è totalmente disabitata, totalmente inaccessibile.
>
> Ai piedi del pan di zucchero, un centinaio di metri di terra, tutt'intorno, tra la montagna e il mare. Su questa striscia di terra circolare, palme da cocco, villaggi ogni quattro o cinque chilometri: nient'altro. Oltre la striscia di terra ci sono solo la laguna e l'oceano. Una sola strada, quindi, che attraversa alcuni fiumi, a volte passandoci sopra, grazie a dei ponti di legno, a volte passandoci dentro, grazie a un massetto.[25]

Questa è Tahiti, secondo l'autore: centocinquanta chilometri di perimetro, un'unica città, quella di Papeete, e tutto attorno case di legno e lamiera ondulata. I bar, i magazzini e tutti gli esercizi, spiega con tono pungente Simenon, sono gestiti da stranieri, soprattutto americani, cinesi e francesi:

> e io che ero venuto per vedere se veramente le tahitiane erano il non plus ultra in amore!
>
> Ma, a proposito, dove sono le tahitiane? Finora ho visto soltanto bianchi che bisticciano, che bisbigliano agli angoli delle strade, che si danno misteriosi appuntamenti e comunicano in codice.[26]

---

[24] Ivi, p. 165.
[25] Ivi, pp. 174-175.
[26] Ivi, p. 181.

Simenon dedica successivamente qualche pagina alla riflessione sulla categoria umana dei tahitiani indigeni. Ovunque si vedono solo stranieri, uomini d'affari, colonizzatori e vacanzieri. Le donne tahitiane sono poche, vestite solo di un pareo, felici di mostrare il bel seno alla luce del sole, soddisfacendo gli occhi e le mani dei passanti. «Perché, se i bianchi fanno politica, i tahitiani ancora pensano a fare l'amore…».[27]

> Di che colore sono gli indigeni?
>
> Vi rispondo che non hanno nessun colore, o meglio che li hanno tutti. Potrei anche dirvi che non ci sono indigeni, tanto il sangue si è mescolato da due secoli a questa parte. Pensate che qui sono venuti francesi, e poi inglesi, spagnoli, cileni e peruviani, senza contare i cinesi.[28]

Il ritmo della vita a Tahiti è lento, placido come il corso delle acque in cui le tahitiane si immergono al riparo dal caldo. Intorno un'unica periferia con il mare, casette recintate, prati chiusi da filo spinato, e poi mucche, conigli, pollai. L'occupazione principale degli abitanti è stare seduti, sulla soglia di casa, e osservare la gente che passa.

> Ora esagererò un po', lo confesso, ma non molto, e voi capirete molto meglio. Insomma, ecco più o meno come si può suddividere la popolazione di Tahiti:
>
> Gli indigeni, che non fanno niente;
>
> I cinesi, che fanno affari;
>
> I francesi, che fanno politica;
>
> Gli stranieri, che fanno nudismo.
>
> Su questo non ci si può sbagliare! Gli americani, così pudichi a casa loro, appena mettono piede in un paese dove c'è il sole e la polizia è bonaria, che sia Saint-Tropez o Tahiti, *si spogliano*![29]

[27] Ivi, p. 182.
[28] Ivi, p. 183.
[29] Ivi, p. 191.

Simenon tenta di dare un ritratto quanto più fedele della Tahiti che percepisce con il suo sguardo, raccontando aneddoti, incontri e avventure vissute. «È facile», spiega, «raccontare storie […], è più difficile dare un'idea del fascino»[30] della realtà tahitiana.

> Ebbene, i tahitiani, loro sì che non fanno assolutamente nulla, e sono mille volte più adorabili. Forse proprio perché non fanno nulla, perché non desiderano nulla, perché il loro sole e le loro noci di cocco gli bastano.
>
> Hanno cercato di trasmettere loro il gusto del cinema ma il cinema ha fallito. Non sarà forse perché, dalla soglia di casa loro, preferiscono guardare il film senza fine che i bianchi, quelli che fanno nudismo come quelli che fanno politica, quelli che fanno affari come quelli che si fanno causa in tribunale, sciorinano continuamente sotto i loro occhi?
>
> Forse- ma non lo so- è questo che li consola del fatto di vedere la loro razza morire a poco a poco?[31]

Attraverso «una scrittura asciutta, contemporaneamente evocativa e visiva»,[32] attraverso parole che arrivano al lettore direttamente come immagini a fuoco, Simenon offre uno spaccato tagliente del proprio tempo: confronta la società a lui contemporanea con i suoi stereotipi, con un mondo diverso dal proprio, affacciandosi a una cultura assolutamente semplice, radicata e preziosa. Denuncia i bianchi e le loro ricche abitudini, insieme alla scomparsa di una razza, quella indigena, che svanisce inesorabilmente.

Il *reportage* de *A margine dei meridiani* si conclude con il *post-scriptum* che Simenon dedica ai tahitiani, in vista della sua partenza per il ritorno in Europa:

> Post scriptum per i miei amici di laggiù.

---

[30] Ivi, p. 214.
[31] *Ibidem*.
[32] ROBERTO ELLERO, *Simenon al cinema*, CircuitoCinema, Venezia 1990, in «Il cinema ritrovato», https://distribuzione.ilcinemaritrovato.it/per-conoscere-i-film/panique/simenon-al-cinema/ (data di ultima consultazione 12/08/2022).

Mi leggerete tra un mese, quando arriverà il postale inglese, alla partenza del quale mi avete salutato in modo così commovente. Non vi ho reso giustizia.

Sapete bene quanto me che è impossibile, a meno di non essere il più fine dei poeti, descrivere il fascino delle vostre isole.

E allora come potevo, in poche pagine di giornale, raccontare la pesca delle Tuamotu, la feroce solitudine delle Marchesi, lo splendore dei vostri tramonti? Come potevo parlare di quel patto con gli squali che non si possono uccidere perché sono dell'Isola, e che non attaccheranno mai i suoi abitanti pur divorando quelli degli atolli vicini? Sapete bene che cosa voglio dire.

Avrei dovuto o fare della poesia a tutti i costi (come i cineasti americani) o accumulare una ricca documentazione sui maori e sui loro costumi (come è stato fatto in tante opere) … Oppure tracciare un quadro della vita che ho trascorso con voi. Ho cercato di farlo scherzando… E voi sapete perché! Che cosa avrebbero aggiunto le nostre amarezze e le nostre collere?[33]

[33] G. SIMENON, *A margine dei meridiani*, cit., p. 215.

CAPITOLO SESTO

IL MEDITERRANEO IN BARCA: CROCIERA SUL *MARE NOSTRUM*

La prima delle tre raccolte di *reportage* indicate nel capitolo precedente si focalizza sul paesaggio mediterraneo e, in particolare, italiano. *Il Mediterraneo in barca* raduna articoli apparsi per la prima volta sul settimanale «Marianne» fra giugno e settembre 1934, resoconto di una crociera di sei mesi compiuta nel Mediterraneo a bordo di una goletta. Simenon intraprende questo viaggio con l'intenzione di dare una definizione del Mediterraneo, dipinto come «una distesa d'acqua di un azzurro color liscivia, con tante piccole onde, un pullulare confuso di vele bianche e, a volte, la scia grigia di un piroscafo».[1] Le prime pagine prendono avvio con lo stesso *incipit*, «Il Mediterraneo è…», che rimane incompleto e in sospeso; l'autore, infatti, si scontra immediatamente con l'impossibilità di dare una definizione univoca di che cosa sia il Mediterraneo:

> per la maggior parte delle persone, il mare è questo: bagnanti in costume sulla spiaggia, giocatori nei casinò, pescatori nei porti, uomini in berretto bianco sugli yacht, e in lontananza, sula linea dell'orizzonte, una nave che passa. […] Ma il Mediterraneo non è niente di tutto questo. Il Mediterraneo è…[2]

Simenon inizia dalla descrizione più elementare del Mediterraneo, aggiungendo tappa dopo tappa un tassello: il Mediterraneo è definito un corso, come la strada principale di una città in provincia. È un mare talmente piccolo che tutti i naviganti si riconoscono tra

[1] G. SIMENON, *Il Mediterraneo in barca*, trad. it. di Giuseppe Girimonti Greco e Maria Laura Vanorio, Milano, Adelphi, 2019 (Paris 1934), p. 11.
[2] Ivi, p. 12.

loro e gli abitanti della prima città portuale, Porquerolles, riconoscono ogni singola nave in avvicinamento, identificandone anche equipaggiamento e merce trasportata.

Il Mediterraneo è crocevia di migrazioni:

> perché esistono persone che vengono fatte rimbalzare da una frontiera all'altra come palline da ping-pong. Non si sa di preciso quale sia la loro nazionalità. Eppure non sono loro a essere cambiati, ma i loro paesi! Ci sono greci che sono diventati turchi senza saperlo, e turchi che sono diventati greci.
>
> Viaggiano come pacchi ingombranti, materassi, pentolame, un canarino in gabbia e nidiate di marmocchi.[3]

Il Mediterraneo è un bacino di culture in movimento, è acqua trasparente, «è anche migliaia, milioni di pesci stravaganti, rossi e verdi, gialli e blu, picchiettati, a righe, zebrati, iridati, sempre in agguato, pesci che strisciano sui fondali come serpenti, che schizzano via come frecce, oppure se ne stanno immobili come buoi all'ingrasso, ma il cui solo scopo, la cui sola ragione di vita è divorare gli altri pesci».[4] Simenon si imbarca su una goletta arrivata dall'Isola d'Elba, un massiccio veliero italiano che fino a quel momento ha trasportato soltanto marmo di Carrara. L'equipaggio è formato da quattro marinai e il capitano, un giovanotto italiano di appena trent'anni. Simenon comunica soprattutto con uno dei marinai, Angelino. Come gli altri, non parla francese; Simenon capisce poco l'italiano e così i due si intendono a gesti. È Angelino a cucinare, è lui che gestisce le vele della barca, è lui che prepara le reti e tutto il resto. Sulla goletta Simenon ispeziona il Mediterraneo: se lo scopo iniziale era quello di descriverlo puntigliosamente e di darne una definizione, ben presto il viaggio si trasforma nell'ennesimo sopralluogo da romanziere:

---

[3] Ivi, pp. 18-19.
[4] *Ibidem*.

> […] vi prometto che d'ora in poi non mi dimenticherò mai più che il mio mestiere, come diceva Stevenson, è quello di «raccontatore di storie».[5]

La maggior parte del tempo, spiega Simenon, scorre a bordo della barca. Da lì si osserva ciò che accade sulla terraferma, quando ci si avvicina, e così si conoscono storie da raccontare. A ogni fermata al porto viene la tentazione di scendere, ma «per scendere a terra ci sono soltanto quattro buoni motivi, ovvero quattro luoghi da visitare:

1. La capitaneria di porto […];
2. La dogana […];
3. Il fermo porta […];
4. Il bordello, per ritrovare le vostre abitudini, un ambiente familiare, qualche ragazza che parli la vostra lingua, alcolici d'ogni genere e, potete starne certi, per lasciare anche lì un altro po' di soldi.»[6]

Completate le quattro tappe, non conviene fare altro che salpare al più presto. La prima tappa è Porquerolles-Genova, raggiunta non con poca fatica per l'assenza di vento da ponente:

> calma piatta. La brezza è caduta e onde lunghe agitano la barca, facendo sbattere le vele. Il mare è deserto. Ci siamo spostati al largo in cerca di vento, ma il vento, al largo, non c'è. Solo un addensarsi di bruma ci suggerisce che l'Estérel si trova laggiù, a nord, con le sue rocce rosse e le sue ville, Saint-Raphael da una parte, Cannes dall'altra.[7]

[5] Ivi, p. 60.
[6] Ivi, pp. 26-27.
[7] Ivi, p. 36.

Per giorni e giorni Simenon e l'equipaggio aspettano il vento, fino all'arrivo di una tempesta che in poche ore porta la goletta a Genova. Non scendono dalla barca: mangiano sul ponte, scambiandosi cibo e vino bianco. Qualcuno suona una chitarra, qualcuno risponde intonando un canto, altre voci si uniscono in coro:

> la città? È là dietro. La sentiamo. La percepiamo. Ma che mai ci andremmo a fare?[8]

Il viaggio segue verso l'Isola d'Elba, dove la barca è ormeggiata in un porticciolo di fronte a una collina e a un villaggio di poche persone. Qui Simenon confronta la vita del Nord con la vita del Mediterraneo, ricorrendo a riferimenti biblici per spiegare ciò che vede:

> nel Mediterraneo, invece, della crisi nessuno si lamenta. Non si ribellano. Non accusano la malasorte. Sono senza speranza e senza disperazione. Vuol dire forse che soffrono di meno? Saremmo tentati dal crederlo, vedendo come il sole, in poche settimane, faccia crescere le messi, maturare l'uva, moltiplicando ovunque la vita. Ma credo che questa sia un'idea da uomini del Nord. Quanto a me, preferisco rileggere la Bibbia. […]
>
> Ebbene, qui siamo nella Bibbia, nel Vangelo. Centinaia di italiani, greci, turchi, siriani attraversano ogni giorno il Giordano in cerca della Terra promessa. Vanno dappertutto, in questo grande bacino, e non si sentono mai spaesati perché dappertutto è la stessa cosa. […]
>
> Rassegnazione? Non credo. Direi piuttosto saggezza, una saggezza involontaria, ereditata da remoti progenitori. […] Questi uomini hanno ricominciato a fare la vita di una volta, tutto qui. La vita di una volta, con alti e bassi, vacche grasse e vacche magre, proprio come la natura.[9]

[8] Ivi, p. 43.
[9] Ivi, pp. 50-58.

Simenon identifica, quindi, il Mediterraneo con la "vita naturale": i ritmi dell'uomo rispecchiano e rispettano quelli della natura, le coltivazioni germogliano sotto un sole caldo, la sera si gioca a pallone in piazza; si ha l'abitudine sia all'abbondanza che alla penuria, intese come normali fasi cicliche della natura.

Tra gli episodi su cui Simenon si sofferma, la "storia dei cugini" è particolarmente rilevante. Quando la barca è ormeggiata in un porto, la prima preoccupazione del capitano è quella di appendere un cartello con scritto «Vietato salire a bordo», per impedire a bambini e curiosi di avvicinarsi troppo alla goletta. Arrivati al porto di Cavo, sull'Isola d'Elba, Simenon sorprende numerosi sconosciuti a bordo della barca, nonostante il cartello, e viene a sapere dal suo equipaggiamento che si tratta di un gruppo di cugini del capitano e del mozzo. I cugini lavorano sulla barca, la verniciano, mangiano assieme, cantano e suonano la chitarra fino a notta fonda.

> Ecco qua! È semplicissimo. Biblico, addirittura. Hanno cugini ovunque. Danno una mano al cugino e il cugino gli cede metà del suo piatto di pasta.[10]

Simenon descrive l'accoglienza degli italiani, «un'accoglienza semplicissima, senza sentimentalismi. Non si tratta di carità, né di affetto traboccante. Si è originari dello stesso villaggio, si appartiene alla stessa famiglia. Ci si scambiano piccoli favori. Non è neppure una questione di riconoscenza. *Hodie mihi, cras tibi…*».[11]

La navigazione prosegue verso "l'ombelico" del Mediterraneo, Malta. Malta è uno scoglio nel mezzo del Mediterraneo, spiega Simenon, e appartiene agli inglesi:

> oggi, nel bel mezzo del Mediterraneo, c'è un'isola dove si parla una lingua che non affonda le radici nelle sue coste, dove si gioca a giochi sconosciuti che si chiamano

[10] Ivi, p. 75.
[11] Ivi, p. 78.

golf e bridge, e dove si mangia scatolame venuto dal Nord.[12]

La critica a Malta prosegue con toni sarcastici e pungenti, diretta soprattutto alla colonizzazione inglese sull'isola e al fatto che ormai «i maltesi hanno dimenticato il loro passato»[13] e si sono abbruttiti. Tutto quello che Simenon racconta di aver fatto a Malta ruota attorno alle donne:

> Io mi vergogno un po' a confessare quello che ho fatto.
>
> Io…io ho passato le mie notti a correre dietro alle donne come un qualsiasi gatto randagio se ne va in giro per le strade deserte di una città. Vi interessa lo stesso?[14]

E così il resoconto di Simenon si sofferma sui bordelli visitati da Narbona a Nizza, ad Atene, Istanbul, Porto Said, Alessandria, Il Cairo, fino a tornare a Malta. Qui, però, «non si fa l'amore come lungo le sponde del Mediterraneo», sotto il sole. Lo si fa «come a Londra e nei porti nebbiosi»,[15] come in gabbia. A Malta i bordelli si chiamano "music-hall", teatri di varietà, e portano nomi inglesi. Le donne sono lì per consumare alcol nel fumo e nel chiasso e quando il cliente se ne va, ne trovano un altro per bere ancora qualche bicchiere. «C'è sempre un policeman là fuori, a testimoniare che tutto avviene con il massimo decoro».[16] Uscito dal bar, il cliente viene avvicinato da una carrozza trainata da cavalli, e lì dentro, ad attenderlo, troverà una signorina.

> A Genova, a Napoli, ad Atene, a Porto Said si accontentavano di gelati, limonata e caffè turco. Ma potevano fare l'amore senza doversi nascondere in una stretta carrozza![17]

---

[12] Ivi, p. 109.
[13] *Ibidem*.
[14] Ivi, p. 110.
[15] Ivi, p. 114.
[16] Ivi, p. 116.
[17] Ivi, p. 119.

Raccontando le avventure a Tunisi, Simenon esordisce con un episodio che vede la moglie protagonista. Ormeggiata la barca al molo, la signora punta la macchina fotografica a un gruppo di arabi poco lontani, quando dalla folla uno scaricatore di porto slaccia il panno annodato attorno ai fianchi e si mostra nudo all'obiettivo.

> Qui niente nebbia! Proprio no! C'è un sole splendente che vi entra nel midollo e ci sono persone, migliaia di persone, che vanno e vengono, si sdraiano per terra, si addormentano, si siedono nell'acqua, mangiano quello che trovano, bevono nel cavo della mano, saltano sul tram senza pagare, vi chiedono due monete e ve ne rubano dieci, vi chiedono qualunque cosa e si fanno beffe di voi nella loro lingua; uomini che arrivano nel deserto per cambiare aria o che vi tornano per vedere se lì fa meno caldo, che si accoppiano con le puttane europee o con le figlie di Maometto, con i ragazzini o con le capre, senza distinzione, solo per sentirsi vivi, che sollevano l'abito per pisciare- e intanto vi guardano con aria di sfida-, o per fare le abluzioni rituali con una gravità da pontefici, uomini che hanno il diritto di entrare nelle nostre chiede e ingravidare le donne bianche, ma che vi sgozzerebbero come maiali se solo vi azzardaste a insozzare la loro moschea o a stringere fra le braccia una figlia dell'Islam…[18]

Simenon mostra forte biasimo nei confronti della cultura nordafricana e islamica in generale, contrapponendo le libertà dei nativi alle rigide regole che i turisti, lui compreso, devono seguire. Se in *A margine dei meridiani* l'autore cerca di superare il pregiudizio europeo sulle popolazioni oltreoceano, qui non fa altro che alimentarlo:

> perché, come ho già detto, se i nativi sono liberi di andare a letto con le nostre donne, a noi è severamente proibito toccare le loro. Ma che dico toccare! Per strada non possiamo nemmeno guardare il loro viso, dato che è nascosto da un velo nero.[19]

[18] Ivi, p. 122.
[19] Ivi, p. 132.

Nelle pagine finali de *Il Mediterraneo in barca* l'autore torna sulla tentata definizione iniziale del Mediterraneo. Simenon conclude spiegando che, a tre mesi dall'inizio del viaggio, la miglior definizione che possa dare è quella di un "campo di golfi":

> è l'espressione più precisa della verità così come mi appare mentre scrivo queste righe, nudo, in una cabina in cui regna un dolce tepore di quaranta gradi e la zanzariera non impedisce alle mosche di annegare nel mio sudore.
>
> Di golfi ce ne sono ovunque, sulle coste del Mediterraneo, e io comincio a conoscerli intimamente, dopo averli a lungo considerati, come chiunque altro, semplici entità geografiche.[20]

In seguito a una lunga analisi delle terre su cui la goletta è approdata, delle genti conosciute, degli usi delle culture mediterranee, Simenon conclude il suo *reportage* rimandando, banalmente, a una scarna definizione: la crociera si rivela, forse, l'ennesima occasione per l'autore di affrontare se stesso, di presentarsi sotto spoglie diverse rispetto a quelle dell'ideatore del commissario Maigret, di mettere a nudo i propri preconcetti e di chiarirsi, nel solito stile fresco e asciutto, con lettori lontani.

> Ci sono persone che vivono senza sapere di avere dei polmoni, che coltivano i loro campi senza conoscere le borse di Londra o di New York, che comprano asini senza preoccuparsi del loro rendimento in cavalli-vapore, che fabbricano vasi come al tempo dei Greci, senza sospettare di star creando dei capolavori, e che mettono al mondo figli senza chiedere al governo se non sia il caso di farli sterilizzare. Tutte queste cose forse un giorno gliele insegneremo.[21]

[20] Ivi, p. 166.
[21] Ivi, p. 180.

CAPITOLO SETTIMO

FRAMMENTI DI VIAGGIO: LE FOTOGRAFIE DI GHIRRI E SIMENON

VII.1. *Cinema all'aperto: tre documentari e un libro*[1]

Le fotografie e i documentari che hanno accompagnato i viaggi dei due autori indagati finora, Gianni Celati e Georges Simenon, presentano alcune evidenti somiglianze stilistiche.

Come già anticipato nei primi capitoli, la carriera letteraria di Gianni Celati è segnata dalle due fasi di collaborazione e amicizia con Italo Calvino, prima, e Luigi Ghirri, poi. Il 1991 costituisce una tappa fondamentale nella carriera di Celati: è, infatti, l'anno in cui l'autore inizia a dedicarsi al film documentario. Quello di Celati è un documentario privo di velleità di espressione; esso nasce più per l'esigenza di fissare sul nastro e rendere incorruttibili alcuni momenti vissuti con un piccolo gruppo di amici. L'intesa con uno di questi, Luigi Ghirri, alla base degli scritti di *Verso la foce*, si interrompe duramente nel 1992, quando il fotografo è colto all'improvviso da un infarto, a soli 49 anni. Pochi anni dopo è lo stesso Ghirri il destinatario e dedicatario di uno dei primi documentari di Celati, *Il mondo di Luigi Ghirri*, il secondo dei tre di *Cinema all'aperto: tre documentari e un libro* (*Strada provinciale delle anime, Il mondo di Luigi Ghirri, Case sparse. Visioni di case che crollano*). Il titolo provvisorio di lavorazione è *Ricordo di Luigi, fotografia e amicizia*. "Amicizia", infatti, è la parola chiave delle immagini che si susseguono nel documentario, girato nei tre

[1] L'analisi di *Cinema all'aperto. Tre documentari e un libro* riprende e approfondisce le considerazioni della tesi di Laurea di chi scrive *"Ho camminato tre giorni per osservare qualcosa". Gianni Celati, Verso la foce e il viaggio nell'ordinario. Un'analisi*, cit.

giorni dal 29 al 31 maggio del 1998 nei luoghi preferiti del fotografo, attorno alla provincia modenese. Celati, con l'intervento e l'aiuto di alcuni collaboratori e amici tra i quali Alberto Sironi, Ermanno Cavazzoni, Marianne Schneider, Ilaria Ghirri (figlia di Luigi Ghirri) e Luca Carboni, ripercorre nel documentario le tappe principali della vita dell'amico, ricordandone il lavoro di fotografo con il primo libro, *Kodachrome* del 1978, le passioni e le abitudini:

> Luigi Ghirri è nato a Scandiano, in provincia di Reggio Emilia, nel 1943, ed è morto a Roncocesi, nel 1992, all'età di 49 anni…Era nato in campagna e ha vissuto in campagna fino a diciott'anni…Di quell'epoca ricordava i film proiettati alla sera contro un muro, da un camion che girava per i cortili. Ricordava i quadri d'un suo zio pittore, che una volta lo aveva ritratto come un angelo. Ricordava una nonna dalle lunghe sottane, con cui andava a raccogliere argilla per fare mattoni con lo stampino. Ricordava un grande caseggiato settecentesco, dove s'erano rifugiate altre famiglie di sfollati, come la sua. Ricordava i libri illustrati, la sua fascinazione a guardare immagini di luoghi lontani…[2]

Il ritratto di Luigi Ghirri è delineato attraverso citazioni e immagini: vengono ricordate le sue fotografie, che costituiscono uno strumento di conoscenza della realtà, di osservazione del mondo. Ogni sua fotografia è un concetto, uno scatto di pensiero filosofico e metafisico. Ghirri viene definito «profeta della dimensione invisibile che sta davanti ai nostri occhi, un ritrattista del pensiero».[3] La fotografia di Ghirri si spoglia delle intenzioni cronachistiche: ciò che lo interessa è l'atto stesso del guardare e del fotografare. Il soggetto delle sue inquadrature è molto elementare, quasi amatoriale: il fotografo si concentra su soggetti a cui nessuno bada, cose a portata di mano, quasi cartoline anonime e marginali.

> Fotografava le strade che percorreva per andare a lavoro. Oppure fotografava

[2] G. CELATI, *Ricordo di Luigi, fotografia e amicizia*, in L. GHIRRI, *Lezioni di fotografia*, cit., p. 251.
[3] *Luigi Ghirri: pensare per immagini*, in «MuseoMAXXI», https://www.youtube.com/watch?v=8ABvKYgA7Bc (data di ultima consultazione 17/08/22).

> quello che aveva in casa, i propri libri, gli atlanti, le cose più a portata di mano. Per lui la foto doveva ridare dignità alle cose…doveva sottrarle agli schemi, ai giudizi sbrigativi di chi non guarda mai niente.[4]

Lo spettatore è accompagnato in quelli che Ghirri definisce "dolci luoghi", luoghi in cui il fotografo amava tornare: uno di questi è la vecchia camera oscura nella piazza di Fontanellato, che ricorda un'enorme macchina fotografica, dove il mondo è riprodotto in un'immagina vaga e rovesciata, proiettata sulla parete.

> Tutti i marchingegni per ridurre e fissare la visione non potevano che sorgere in una civiltà urbana… È la civiltà urbana che ha bisogno di vedere un mondo alla rovescia, come il doppio del mondo visto… Nella civiltà contadina nessuno sentiva il bisogno di creare un mondo alla rovescia, perché in campagna tutti lo vedevano ovunque…lo vedevano nei fossi, nei pozzi, negli stagni, nelle ombre.[5]

Ghirri riconduce il proprio lavoro alle sue origini e all'infanzia, trascorsa nelle campagne in provincia di Reggio Emilia, tessendo un legame indissolubile tra fotografia e passato:

> Diceva che il mondo alla rovescia- cioè quel riflesso ribaltato che noi vediamo dentro l'obiettivo fotografico- era parte del comune modo di vedere nella vita di campagna. Era come la luna riflessa in un pozzo, come una figura che vediamo nelle nuvole…Cioè era l'altro mondo, che è sempre con noi e attorno a noi, nelle ombre e nelle visioni della mente.[6]

---

[4] G. CELATI, *Ricordo di Luigi, fotografia e amicizia*, cit., p. 252.
[5] Ivi, p. 253.
[6] *Ibidem*.

La concezione di fotografia di Ghirri rimanda a quella di scrittura di Celati analizzata in *Verso la foce*, nei suoi diari di viaggio solitari e malinconici, nelle passeggiate lungo gli argini del Po e nelle ombre e visioni della mente.

Dal 1972 al 1975 Ghirri si dedica allo studio minuzioso di arte, architettura, urbanistica e poesia, dando sfogo alla propria passione per la fotografia dei giardini pubblici, spesso soggetto delle sue inquadrature. Viene ricordato, poi, il 1982, anno in cui nasce l'idea del libro fotografico sull'Italia, intitolato *Viaggio in Italia*, pubblicato nel 1984 in collaborazione con lo stesso Gianni Celati. Come sottolinea quest'ultimo, Ghirri rappresenta l'idea di immagine che ne richiami un'altra, perché ogni immagine porta il seme di qualcos'altro, di altre foto, visioni, "apparenze":

> Ghirri parlava d'un modo di abitare il mondo diverso da quello urbano. Il mondo urbano è frettoloso, disattento alle cose… Le sue prime fotografie mostravano un'attenzione alle cose che è quella di un abitante delle campagne. Ritagli di cieli, oleografie casalinghe, altri oggetti senza importanza…ma in quelle foto spuntava un modo di guardare che era, per noi e per molti, una rivelazione.[7]

La fotografia di Ghirri assume lo stesso valore della scrittura per Celati: una funzione consolatrice, di equilibrio con il mondo, di risoluzione dei propri conflitti interiori.

Il documentario si chiude con l'immagine di un lenzuolo steso al vento, su cui Celati proietta alcune diapositive in memoria di uno dei maggiori fotografi italiani, oltre che di un carissimo amico.

Per quanto concerne il primo film documentario di Celati, esso è prodotto nel 1991 in collaborazione con Gruppo Pierrot e la Rosa per Rai Tre e si intitola *Strada provinciale*

[7] *Ibidem*.

delle anime;[8] prende ispirazione dai quaderni di viaggio di *Verso la foce* e registra parole e giri in libertà di una corriera azzurra su cui Celati ha invitato altre persone, fra cui uno zio muratore di 85 anni e uno zio sarto di 81 anni, altri parenti e amici. Anche Luigi Ghirri segue il pellegrinaggio.

In una breve prefazione al documentario, Celati dichiara di aver percorso le stesse strade da Ferrara a Comacchio due volte, rispettivamente nei mesi invernali e in quelli estivi. Il punto di partenza è la "Strada provinciale delle anime", una strada che, come molte altre nella pianura, è chiusa alla fine da un muricciolo; da Piazza San Giorgio a Ferrara, sotto un cielo nuvoloso, incomincia un viaggio alla ricerca della componente affettiva e umana dei luoghi, di cui talvolta non rimangono che le rovine:

> cosa siamo venuti a vedere qui? Perché certuni vanno in viaggio e guardano solo quello che gli hanno detto di guardare. E se non gli hanno detto cosa guardare si sentono persi. Ma io mi chiedo: è meglio sentirsi persi o guardare solo quello che ti hanno detto di guardare?[9]

A Comacchio, la sera, si passeggia tra i muri scrostati, dove Celati cerca traccia di incontri autentici con le persone. Tutto attorno si stagliano le ombre di case vuote, dentro cui rimbomba il suono delle campane a festa. Ad Argine Agosta, nei pressi di Comacchio, distese verdi e specchi d'acqua si sdraiano all'orizzonte sotto verticali pali della luce.

> Se un paesaggio ti piace, vien voglia di trovare un posto definitivo dove riposarsi. Ma sai io cosa penso? Che noi siamo invisibili. In questi giorni spesso avevo l'idea che siamo invisibili e ci sono pochissimi che riescono a vederci un po'. Nessuno sa cosa siamo e non sapremo mai come vivono gli altri.

---

[8] *Strada provinciale delle anime*, in «Provincia capitale 2019. Delta del Po», Rai Play, Provincia capitale 2019 - Delta del Po - Strada provinciale delle anime - Video - RaiPlay (data di ultima consultazione 17/08/22).
[9] Le citazioni riportate sono recitate nel documentario da voci fuori campo.

La pianura, così piatta e illimitata, dà la sensazione di dover raggiungere un punto sopraelevato per cercare di osservarla tutta, in un'infinita visione circolare. A Gorino, al confine estremo del delta veneto, alcuni pescatori immergono silenziosi le proprie reti in acqua, sotto la pioggia.

> Ci siamo bagnati dalla testa ai piedi, ma un po' come quando viene la neve o c'è un pericolo. Con la pioggia a volte ci si sente meno lontani. Voglio dire, non riconciliati con gli altri, perché non è possibile, ma meno lontani.

Il chiaro di luna serale richiama alla mente *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* di Leopardi. Una villa si staglia ancora elegante sulla pianura, abbandonata dopo che ai tempi della guerra aveva ospitato un comando tedesco.

> Le cose abbandonate danno l'idea di un deserto che avanza. Noi siamo in mezzo al deserto, e un giorno l'orizzonte si chiuderà su di noi.

Luigi Ghirri scompare improvvisamente in un'alba d'inverno del 1992, lasciando in sospeso un ultimo lavoro sulle case abbandonate in campagna, *Case sparse*: il progetto viene completato da Celati nel 2003, con un documentario intitolato *Case sparse. Visioni di case che crollano.*[10] Si tratta del terzo film documentario dei tre di *Cinema all'aperto*, forse quello di più difficile interpretazione. Con l'intervento e la partecipazione di John Berger, dell'attrice Bianca Maria D'Amato e di Alberto Sironi, Celati riflette sulla modernità: le costruzioni rurali abbandonate non sono da interpretare come malinconici resti del passato,

[10] *Case sparse. Visioni di case che crollano*, regia di Gianni Celati, Stefilm International, Pierrot e la Rosa, ZDF, Arte Cinema, Infinito; in collaborazione con YLE Teema, Finnish Broadcasting Corporation, Leena Pasanen, Tele +, 2003.

ma come simboli-chiave della contemporaneità. Il documentario si apre con le parole di John Berger:

> Sitting on the borders here of the Po, light falling failing. Last birds flying up the river. This film is about derelict rural buildings, in the valley of the Po. About abandoned farms and houses that are falling down, largely due to changes in agricolture and the local people who are living for more urban areas. We can find lots of historical interpretations of the tremendous changes that took place in the plains of the Po valley here. But these interpretations don't help us much when we get close to these collapsed houses, because when we approach their ruins we don't really know exactly what to think. And somehow we sense that we need new concepts, new ways of thinking to match what we are perceiving.

Berger riflette insieme allo spettatore sulle costruzioni rurali nella valle del fiume, caseggiati e fattorie abbandonate in procinto di crollare. La civiltà moderna non riesce a far pace con i ruderi del proprio passato, relitti alle porte del nuovo mondo urbano. Qui governa il restauro totale del visibile, quasi a cancellare le tracce del tempo. Tutte le possibili soluzioni alla ricerca di dare un senso a questi ruderi si rivelano inutili, come spiega Berger nel suo monologo: quando ci si avvicina a queste case in rovina, il pensiero si arresta. Si cercano nuove "visioni della mente" per dare nuova concezione a ciò che si vede:

> Most of the time we don't see what is there, we don't answer. But then we have visions, and these visions should keep it almost as it is. It must not be made up or have cosmetics.

Case sparse si rivela una profonda riflessione sulla percezione umana dello spazio: le "visioni della mente", ossia visioni che non dovrebbero alterare la realtà, sopraggiungono a interpretarla e ad accettarla, rinunciando alla sua estetica.

Insieme, i tre documentari di *Cinema all'aperto* costituiscono un approfondimento visivo di ciò che si legge tra le pagine di *Narratori delle pianure* e di *Verso la foce*: la riflessione e l'analisi antropologica, la riconsiderazione del rapporto umano con lo spazio, il ridimensionamento della civiltà urbana, la riscoperta del silenzio naturale. E, in aggiunta, «l'ambizione di usare il cinema per mostrare quello che il cinema, di finzione o documentario poco importa, non sa più mostrare: la poesia delle cose e delle persone».[11]

Gianni Celati disegna una parabola sulla contemporaneità: attraverso un'osservazione discreta e delicata invita a pensare all'intorno, a un'esistenza 'altra' immersa in un tempo in continua espansione: un tempo sì compresso dalla modernità, ma che, come ci mostra lo stesso autore, non smette mai di scorrere.

VII.2. Georges Simenon: gli album di viaggio

È possibile analizzare e interpretare gli scatti riportati a chiusura di *A margine dei meridiani* e nel *Mediterraneo in barca* attraverso gli stessi studi di John Berger e Luigi Ghirri. Nel primo *reportage* si tratta di fotografie che raffigurano soprattutto Guayaquil, Cristóbal, Panama, India e Tahiti, mentre alcune parti del viaggio, come le Galapagos o la Guinea, non sembrano documentate. Nella seconda raccolta, invece, gli articoli di viaggio sono intervallati da fotografie dell'autore che rendono visibili le puntigliose descrizioni delle sponde del Mediterraneo.

Fin dalla prima adolescenza, Simenon insegue le notizie di cronaca, generalmente nera, sempre accompagnato dalla sua macchina fotografica. Gli scatti, «le delizie della

[11] Cfr. ALBERTO SEBASTIANI, *Cinema all'aperto. Polifonia e straniamento in Gianni Celati narratore (anche) per immagini*, in «I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo», Roma, Adi editore, 2016, p. 8.

camera oscura, le virtù della carta Kodak»[12] e gli aspetti manuali del lavoro gli provocano quasi piacere fisico. Nel 1931, a Parigi, l'editore Haumont propone a Simenon la realizzazione di alcuni fotoromanzi a partire dai suoi titoli; Simenon accetta, ma delega il lavoro fotografico all'amica Germaine Krull, fotografa tra le più estrose dell'epoca. L'album, diretto a un pubblico popolare, non ha successo, e rimane un fallimento isolato. Nell'estate dello stesso anno la rivista «Voilà» propone a Simenon la stesura di un *reportage* sulla Francia dei canali: è in questa occasione che prende vita la collaborazione con il fotografo Hans Oplatka. Ma, «ogni volta che il disgraziato [Oplatka] si incantava davanti a una pietra romantica, studiando come restituirla nel bianco e nero della casa, l'altro lo tirava (non metaforicamente) per la giacca, invitandolo a puntare l'obiettivo su oggetti, se permetteva, un po' più interessanti: le chiatte, le chiuse, i bistrot lungo i canali. E, naturalmente, sulla varia umanità che frequentava quegli angoli dimenticati dell'immensa campagna francese».[13] Nonostante Simenon fosse affascinato da tutti gli aspetti della fotografia, era attratto soprattutto dai suoi usi pratici, che si rivelavano sempre sopralluoghi per i racconti e i romanzi ancora da scrivere.

Le fotografie dei *reportage* trattati in questa tesi segnano un cambio di rotta nello scrupoloso studio della tecnica, dei suoi fondamenti, della luce e dell'inquadratura. Se fino a qualche tempo prima Simenon avrebbe voluto diventare un tutt'uno con la sua macchina fotografica, per assorbirne il funzionamento ed essere lui stesso il prosieguo dell'occhio meccanico, «ora sembra volersene disfare, abbracciando senza riserve l'estetica dell'istantanea»:[14]

> two attitudes underlie this presumption that anything in the world is material for

[12] MATTEO CODIGNOLA, *Gli album di Simenon*, in G. SIMENON, *Il Mediterraneo in barca*, cit., p. 183.
[13] Ivi, p. 186.
[14] M. CODIGNOLA, *Simenon nudo*, in G. SIMENON, *A margine dei meridiani*, cit., p. 220.

> the camera. One finds that there is beauty or at least interest in everything, seen with an acute enough eye. (And the aestheticizing of reality that makes everything, anything, available to the camera is what also permits the co-opting of any photograph, even one of an utterly practical sort, as art). […] According to one attitudide, there is nothing that should not be *seen* ; according to the other, there is nothing that should not be recorded.[15]

Simenon sembra dare pratica a ciò che Susan Sontag teorizza sulla fotografia: tutto ciò su cui l'occhio si posa è potenziale materiale fotografico; nella realtà estetizzata tutto merita di essere guardato, tutto dev'essere registrato. Così, ogni scatto diventa parte di un grande sopralluogo letterario per i romanzi successivi, ancora da inventare.

Dal momento dell'arrivo a Guayaquil, infatti, Simenon abbraccia appieno il suo ruolo di scrittore a caccia di ambienti, personaggi e storie. Fotografa tutte e tre le componenti: smette di inquadrare scene di strada e ampi panorami, per dedicarsi a interni ed esterni di locali, ritratti nel drammatico contrasto del bianco e nero, scene di vita quotidiana.

> Il grande formato, per intenderci quello della lastra, quello nel quale si vede tutto, anche i dettagli che dopo si devono ritoccare, non lo uso proprio perché, secondo me, causa un eccesso di rivelazione. Il fascino dell'immagine sta anche nel trovare un equilibrio tra quello che si deve vedere e quello che non si deve vedere. Non deve essere una fotocopia della realtà. […] Io preferisco questa interrogazione continua su quello che si deve vedere e quello che non si deve vedere. Mostrare come ci sia sempre nella realtà una zona di mistero, una zona insondabile che secondo me determina anche l'interesse dell'immagine fotografica.[16]

Non una fotocopia della realtà, non con intento cronachistico: Ghirri e Simenon seguono la medesima direzione, e lo stesso Berger spiega che «una foto non è una

[15] SUSAN SONTAG, *On photography*, Penguin Modern Classics, 2008 (1977), p. 176.
[16] L. GHIRRI, *Lezioni di fotografia*, cit., pp. 195-196.

riproduzione, un'imitazione o un'interpretazione del soggetto, ma una sua traccia».[17] Ciò che l'occhio fotografa, attraverso la macchina, prende vita propria. Il fotografo si pensa «come "registratore" che documenta gli eventi a favore di chi ne è protagonista».[18] Lo stesso avviene anche sulla pagina: Simenon non racconta vicende storico-politiche, ma insegue chiunque gli si riveli attraente: «trafficanti di tutto quanto non si potrebbe trafficare, ragazze perdute, truffatori d'alto bordo, più i soliti relitti occidentali che affollavano, già allora, quelle latitudini».[19]

A Tahiti Simenon si dedica indubbiamente molto alle tahitiane, che costituiscono il soggetto preferito delle sue fotografie. Compaiono sole o in gruppo, adornate del solo pareo di cui Simenon racconta nei suoi articoli, sedute o danzanti, tra le palme della spiaggia. Ciò che balza immediatamente all'occhio è l'alternanza della luce bianchissima delle spiagge e quella nera degli interni o dei giardini delle case, da cui si stagliano figure enigmatiche, talvolta inquietanti, ritratte al limite del buio. Quello di Simenon sembra uno *storyboard* da sfogliare, con immagini che si susseguono quasi a far intuire un dialogo, una storia da leggere. Rimane, però, un non detto di sottofondo, un vuoto tra immagine e immagine che è compito dello spettatore colmare:

> nessuna storia è come un veicolo a ruote il cui contatto con la strada è continuo. Le storie camminano, come gli animali e gli uomini. E i loro passi non sono solo tra gli eventi narrati, ma tra ogni frase, a volte tra ogni parola. Ogni passo è una falcata oltre qualcosa di non detto.[20]

---

[17] JOHN BERGER, *Capire una fotografia*, a cura di Geoff Dyer, trad. it. di Maria Nadotti, Roma, Contrasto, 2014 (2013), p. 73.
[18] Ivi, p. 81.
[19] M. CODIGNOLA, *Simenon nudo*, in G. SIMENON, *A margine dei meridiani*, cit., p. 221.
[20] J. BERGER, *Capire una fotografia*, cit., p. 131.

Le storie camminano, dunque: le parole di Berger costituiscono l'anello di congiunzione tra la poetica di Celati, la fotografia di Ghirri e l'opera di Simenon. Celati vela al di sotto di novelle talvolta grottesche e appunti di viaggio una denuncia alla contemporaneità; Ghirri dà forma e colore agli scritti di *Verso la foce*; Simenon documenta viaggi "ai margini" del pianeta Terra, rivelando con la fotografia ciò che nella parola poteva rimanere solo apparenza. Fotografa donne tahitiane, indigeni per strada, sconosciuti incontrati sul ciglio della strada o nei locali della città. E, disposte in sequenza, «le fotografie sono restituite a un contesto vivente: ovviamente non all'originale contesto temporale da cui sono state prese- sarebbe impossibile- ma a un contesto di esperienza. E, lì, la loro ambiguità diventa finalmente vera. Consente al pensiero di appropriarsi di ciò che mostrano. Bloccato, il mondo che essere rivelano diventa malleabile. Le informazioni che esse contengono diventano permeabili al sentimento. Le apparenze diventano il linguaggio di una vita vissuta».[21]

> Il viaggio- nel mondo e sulla carta- è di per sé un continuo preambolo, un preludio a qualcosa che deve sempre ancora venire e sta sempre ancora dietro l'angolo; partire, fermarsi, tornare indietro, fare e disfare le valigie, annotare sul taccuino il paesaggio che, mentre lo si attraversa, sfugge, si sfalda e si ricompone come una sequenza cinematografica, con le sue dissolvenze e riassestamenti, o come un volto che muta nel tempo. […] Così accade con la scrittura; qualcosa che, mentre si viaggiava e si viveva, pareva fondamentale è svanito, sulla carta non c'è più, mentre prende imperiosamente forma e si impone come essenziale qualcosa che nella vita- nel viaggio della vita- avevamo appena notato.[22]

Celati e Simenon scrivono per rivelare la loro curiosità, per indagare il mondo, cercare di capirlo e raccontarlo, dare nuovi significati a paesaggi abituali. E, attraverso

[21] Ivi, p. 135.
[22] CLAUDIO MAGRIS, *Infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2005, p. VII.

l'analisi antropologica e sociale, essi giungono, forse, anche a una profonda lettura di se stessi, come in un *bildungsroman*.

> Nelle «mie» foto i soggetti sono quelli di tutti i giorni, appartengono al nostro campo visivo abituale: sono immagini insomma di cui siamo abituati a fruire passivamente; isolate dal contesto abituale della realtà circostante, riproposte fotograficamente in un discorso diverso, queste immagini si rivelano cariche di un significato nuovo.
>
> Ne possiamo allora fruire attivamente, cioè ne possiamo iniziare una lettura critica.
>
> Per questo mi interessa soprattutto il paesaggio urbano, la periferia, perché è la realtà che devo vivere quotidianamente, che conosco meglio e che quindi meglio posso riproporre come nuovo paesaggio per un'analisi critica continua e sistematica.[23]

[23] L. GHIRRI, *Niente di antico sotto il sole*, cit., p. 27.

CONCLUSIONE

L'analisi condotta ha voluto mettere in luce il ruolo decisivo occupato dalla fotografia nella produzione letteraria di Gianni Celati e Georges Simenon, evidenziando alcuni stilemi che ricorrono in entrambi gli autori. A partire da una contestualizzazione dell'autore italiano e della sua produzione, la trattazione ne ha ripercorso le tappe principali, soffermandosi in particolare sui rapporti con Italo Calvino, prima, e Luigi Ghirri, poi. Il "secondo Celati", infatti, segue le orme del fotografo, esplorando gli argini del Po e concentrando i propri racconti sul *topos* della "viandanza". La sua scrittura, che nei primi anni di apprendistato letterario si era mostrata stravagante e grottesca, ora è limpida, asciutta e immediata.

L'analisi si è successivamente focalizzata sulle novelle di *Narratori delle pianure* e sui diari di viaggio di *Verso la foce*. In entrambi i casi Celati predilige un approccio visivo alla scrittura, che lascia ampio spazio all'immaginazione (soprattutto nelle novelle di *Narratori delle pianure*) e permette ai pensieri più intimi dell'autore di emergere in superficie, in flusso di coscienza. Attraverso lo studio di *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, inoltre, si sono evidenziate le influenze di Calvino anche nella seconda fase della poetica celatiana.

La trattazione si è poi concentrata sull'analisi di Georges Simenon, iniziando dai cenni biografici e dalla contestualizzazione dell'autore del commissario Maigret a partire dalle parole di Andrea Camilleri. In particolare, dell'immensa produzione letteraria di Simenon la ricerca ha riflettuto su due dei tre maggiori *reportage* di viaggio, *A margine dei meridiani* e *Il Mediterraneo in barca*. I due libri raccolgono articoli di viaggio risalenti agli anni Trenta e sono entrambi accompagnati da alcune fotografie degli stessi viaggi. Per

l'autore belga le esperienze oltreoceano e sulle sponde del Mediterraneo si sono rivelate un lungo sopralluogo letterario, un'occasione per scovare nuove storie e nuovi personaggi per i romanzi successivi, oltre che per esplorare la complessità del mondo con le sue contraddizioni.

L'ultima parte dell'analisi si è concentrata sulla trasposizione visiva delle opere di Celati, i tre documentari di *Cinema all'aperto*, e le fotografie di Georges Simenon. La trattazione, in aggiunta, ha utilizzato gli studi fotografici e filosofici di Luigi Ghirri, John Berger e Susan Sontag per analizzare sia i documentari di Celati, che le fotografie di Simenon, mettendone in rilievo alcune somiglianze. I due autori, infatti, pur facendo parte di correnti culturali differenti e di epoche diverse, assumono la fotografia come prosecuzione della scrittura. Entrambi si orientano alla diaristica e al racconto di viaggio con un linguaggio tanto immediato, quanto pregno di significato: questo conduce anche il lettore alla "rivelazione" della realtà e, talvolta, alla sua discussione. Lo stesso scopo è perseguito dalle fotografie di Celati-Ghirri e da quelle di Simenon: una prima mera adesione alla tecnica fotografica lascia in seguito spazio a scatti istantanei e impressionisti, che imprigionano frammenti di "vita naturale".

La chiarezza espressiva del *reportage* è in entrambi i casi supportata dalla resa documentaristica e fotografica, che celebra l'erranza, in Celati, e il viaggio, in Simenon, come sentieri maestri per immergersi nel mondo e nella vasta umanità che lo popola. Il *reportage* e la scrittura in "presa diretta" diventano la chiave per una profonda comprensione della realtà, delle sue "apparenze" e di se stessi.

Lo studio delle opere e della critica attorno al ruolo decisivo occupato dalla fotografia nella produzione letteraria di Gianni Celati e Georges Simenon ha fatto emergere altri punti di contatto e comparazione utili nell'affrontare due autori così rilevanti nel panorama

internazionale. Questi spunti danno una visione d'insieme ben più chiara e definita quando inclusi nella stessa inquadratura e la metafora fotografica non è, ovviamente, casuale.

Il primo concetto da considerare è quello del "vago", vista la grande abilità di entrambi gli autori nelle descrizioni brevi e rapide, ma non per questo abbozzate o incerte, che lasciano spazio all'immaginazione del lettore, guidato dalle precise scelte lessicali. In una della prime citazioni (*supra*, p. 11) Celati, intervistato, quasi si confessa fotografo con la sola scelta semantica delle parole: sfondo, piano panoramico, focalizzazione, con rimandi a concetti che inducono a pensare all'inquadratura e all'atto di inquadrare uno spazio che si riempie e si colora di "sguardi laterali". Afferma, quindi, di partire non tanto da un fuoco chiaro, netto e stabilito, ma "da una vaghezza". Celati assume il "vago" come punto di partenza: è la stessa vaghezza che troviamo nel Simenon che, con "Mediterraneo è…", non sa definire cosa sia il suo soggetto. Parallelamente al concetto di definizione, che è per etimologia l'atto di tracciamento dei confini, di esclusione e inclusione, si tesse la nozione di inquadratura, di quella che in fotografia è chiamata "composizione" e che include etimologicamente l'opposto latino *componere*, cioè mettere insieme. È un "vago" del tutto strumentale, dato che sia Celati che Simenon forniscono chiare indicazioni topiche, precisi riferimenti geografici, talvolta cartine e mappe che orientino il lettore nel racconto.

La seconda considerazione riguarda il metodo: Celati e Simenon si muovono sui sentieri del *reportage* utilizzando non solo la stessa forma, quella del racconto e dei taccuini di viaggio, ma anche lo stesso criterio; attraverso l'attenta ecfrasi dell'esterno, il cui profilo è tracciato da descrizioni visive, i due autori giungono a radicate riflessioni sulla contemporaneità. Simenon riflette sui paradossi della civiltà occidentale, talvolta prendendo egli stesso parte a quei pregiudizi tanto condannati; Celati ragiona sulla realtà coeva, dando

immagine ai propri scritti attraverso il documentario di *Case sparse* e la voce di Berger. L'oggetto di analisi dei due autori, ossia il mondo esterno, si rivela lo stesso.

Infine, non si dimentichi che ad accomunare i due autori è soprattutto la "viandanza": in Celati essa si traduce nel bisogno costante di camminare, di allineare i pensieri con ciò che sta attorno, di immergersi nel "sentito dire"; in Simenon la "viandanza" diventa viaggio, esplorazione, vivace ricerca narrativa e personale.

Queste considerazioni, legate al soggetto, all'oggetto e al metodo di narrazione, fanno emergere una linea di contatto chiara e definita tra i due autori, che si confermano, anche nel *reportage*, due capisaldi della narrativa europea.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

BERGER, JOHN, *Capire una fotografia*, a cura di Geoff Dyer, trad. it. di Maria Nadotti, Roma, Contrasto, 2014 (2013).

GHIRRI, LUIGI, *Lezioni di fotografia*, a cura di Giulio Bizzarri e Paolo Barbaro, Macerata, Quodlibet, 2015.

—, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*, Macerata, Quodlibet, 2021.

SONTAG, SUSAN, *On photography*, Penguin Modern Classics, 2008 (1977).

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU GIANNI CELATI E GEORGES SIMENON

BELPOLITI, MARCO, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 117-145.

—, *Nella nebbia e nel sonno: Celati e Ghirri*, in «Doppiozero», 9 giugno 2018, https://www.doppiozero.com/nella-nebbia-e-nel-sonno-celati-e-ghirri (data di ultima consultazione 11/07/2022).

—, *Nella nebbia e nelle apparenze. Celati e Ghirri*, pp. 113-121, in «OpenEdition. Journals», https://journals.openedition.org/cher/721?lang=en (data di ultima consultazione 11/07/2022).

—, *Ideale vita*, videointervista a Gianni Celati, «Doppiozero», 23 gennaio 2012, https://www.doppiozero.com/videointervista-gianni-celati (data di ultima consultazione 15/07/2022).

—, *Scrivere camminare*, videointervista a Gianni Celati, in «Doppiozero», 23 gennaio 2012, https://www.doppiozero.com/videointervista-gianni-celati (data di ultima consultazione 15/07/2022).

CALVANO, MICHELE, *Andrea Camilleri: tutto su Simenon*, in «Rai cultura»,

https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2019/09/Andrea-Camilleri-tutto-su-Simenon-64d50624-41b6-4e4d-9b8f-808b753e6618.html (data di ultima consultazione 18/07/22).

CAVAZZONI, ERMANNO, *Un Meridiano "parallelo". In fuga dalla letteratura*, in «Doppiozero», 17 febbraio 2016, https://www.doppiozero.com/in-fuga-dalla-letteratura (data di ultima consultazione 11/07/2022).

CODIGNOLA, MATTEO, *Gli album di Simenon*, in G. SIMENON, *Il Mediterraneo in barca*, trad. it. di Giuseppe Girimonti Greco e Maria Laura Vanorio, Milano, Adelphi, 2019 (Paris 1934).

—, *Simenon nudo*, in G. SIMENON, *A margine dei meridiani*, trad. it. di Giuseppe Girimonti Greco e Francesca Scala, Milano, Adelphi, 2021 (Paris 1935-1939).

CROTTI, ILARIA, *La «detection» della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, Padova, Antenore, 1982.

ELLERO, ROBERTO, *Simenon al cinema*, CircuitoCinema, Venezia 1990, in «Il cinema ritrovato», https://distribuzione.ilcinemaritrovato.it/per-conoscere-i-film/panique/simenon-al-cinema/ (data di ultima consultazione 12/08/2022).

IACOLI, GIULIO, *Atlante delle derive. Geografie di un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Reggio Emilia, Diabasis, 2002.

—, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.

—, *La dignità di un mondo buffo,* Macerata, Quodlibet, 2011.

Luigi Ghirri: pensare per immagini, in «MuseoMAXXI», https://www.youtube.com/watch?v=8ABvKYgA7Bc (data di ultima consultazione 17/08/22).

PALANDRI, ENRICO, *Camminare con Gianni Celati*, in id., *La deriva romantica*, Novara, Interlinea, 2002.

—, *Speciale Gianni Celati. Camminare con Celati*, in «Doppiozero», 16 maggio 2013, https://www.doppiozero.com/speciale-gianni-celati-camminare-con-celati (data di ultima consultazione 08/07/2022).

PALIAGA, SIMONE, *I reportage coloniali di Simenon, arruolato nella Guerra di civiltà contro i negri e i beduini*, in «Materialismo storico», 6 giugno 2016, http://materialismostorico.blogspot.com/2016/06/i-reportage-coloniali-di-simenon.html (data di ultima consultazione 22/07/22) .

PALMIERI, NUNZIA, *Speciale Gianni Celati, Verso la foce*, «Doppiozero», 5 marzo 2013, https://www.doppiozero.com/speciale-gianni-celati-verso-la-foce (data di ultima consultazione: 15/07/2022).

SCIASCIA, LEONARDO, *Il metodo Maigret e altri scritti sul giallo*, a cura di Paolo Squillacioti, Milano, Adelphi, 2018.

SEBASTE, BEPPE, *Visita a Versailles,* in «Leggere», n. 47, 1993, p. 24.

SEBASTIANI, ALBERTO, *Cinema all'aperto. Polifonia e straniamento in Gianni Celati narratore (anche) per immagini*, in «I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo», Roma, Adi editore, 2016.

SIVIERO, ANDREA, *Narratori delle pianure di Gianni Celati*, in «Tre racconti. Storie brevi e voci nuove», 21 giugno 2017, https://treracconti.it/narratori-pianure-gianni-celati/ (data di ultima consultazione 11/07/2022).

TAMIOZZO GOLDMANN, SILVANA, *Scrittori contemporanei. Tre interviste*, a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio editori, 2003, pp. 318-347.

WEST, REBECCA, *Gianni Celati. The craft of everyday storytelling*, Università di Toronto, 2000.

TESTI LETTERARI DI GIANNI CELATI

E GEORGES SIMENON E OPERE PRESE IN ESAME

BENEDETTI, CARLA, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.

CELATI, GIANNI, *Narratori delle pianure*, a cura di Nunzia Palmieri, Milano, Feltrinelli, 2018 (1985).

CALVINO, ITALO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2002 (1988).

—, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, Milano, Einaudi, 2002 (1993).

KUNDERA, MILAN, *L'insostenibile leggerezza dell'essere,* trad. it. di Giuseppe Dierna [Antonio Barbato], Milano, Adelphi, 2001 (1984).

LE BRETON, DAVID, *Il mondo a piedi. Elogio della marcia*, trad. it. di Ester Dornetti, Milano, Feltrinelli, 2003 (2001).

MAGRIS, CLAUDIO, *Infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2005.

SIMENON, GEORGES, *Il Mediterraneo in barca*, trad. it. di Giuseppe Girimonti Greco

e Maria Laura Vanorio, Milano, Adelphi, 2019 (Paris 1934).

—, *Ai margini dei meridiani*, trad. it. di Giuseppe Girimonti Greco e Francesca Scala, Milano, Adelphi, 2021 (Paris 1935-1939).

—, *Memorie intime*, trad. it. di Laura Frausin Guarino, Milano, Adelphi, 2003 (Paris 1981).

UNAMUNO, MIGUEL, *Nebbia*, trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, Milano, Rizzoli, 2008 (1914).

FILMOGRAFIA

Case sparse. Visioni di case che crollano, regia di Gianni Celati, Stefilm International, Pierrot e la Rosa, ZDF, Arte Cinema, Infinito; in collaborazione con YLE Teema, Finnish Broadcasting Corporation, Leena Pasanen, Tele +, 2003.

Strada provinciale delle anime, regia di Gianni Celati; soggetto e sceneggiatura: Gianni Celati, Gillian Haley; aiuto regia: Paolo Muran; fotografia (colore): Lamberto Borsetti, Guglielmo Rossi; operatore steadycam: Luciano Baraldi; operatori aggiunti: Tony Paticchio, Luca Morelli; suono: Stefano Barnaba; fotografo di scena: Luigi Ghirri; montaggio: Pierrot e la Rosa [Lamberto Borsetti]; musiche: brani del Gloria in Re maggiore RV 588 (Antonio Vivaldi); interpreti: Gianni Celati, Alba Baldi, Daniele Benati, Luciano Bonazzi, Leda Calza, Alfredo Canella, Egloge Canella, Luciano Casadei, Ermanno Cavazzoni, Giovanni "Gianni Gianni" Celati, Mario Celati, Silvana Contento, Elena Correra, Lidia Correra, Luigi Correra, Giampaolo Gandolfi, Luigi Ghirri, Ilaria Gibertini, Cristina Lasagni, Cesare Luciani, Maurizio Magri, Giorgio Messori, Giuseppe Richieri, Mauro Sargiani, Marianne Schneider, Alberto Sironi, Jean Talon, Jürg Tanner, Manuela Teatini, Brunella Torresin, Gabriella Vendemmiati, Romeo Vendemmiati, Grazia Verasani, Simona Vitali; segretaria di produzione: Tiziana Corneti; organizzazione: Luca Buelli; produzione: Pierrot e la Rosa, RAI-Radiotelevisione italiana; origine: Italia; anno: 1991; formato: video; durata: 58'.