

IL VELTRO

RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA



ESTENSIONE ON LINE – FASCICOLO 3/4 2024

ITALIA NEL MONDO intende promuovere, in Italia e fuori, la consapevolezza della tradizione e del presente della società italiana; delle sue affermazioni ideali, creative, umanitarie; dei valori e dei problemi che ne hanno orientato il corso storico; delle relazioni con altri Paesi, culture, società.
Intende particolarmente favorire la partecipazione italiana alla ricerca contemporanea di prospettive originali e di tematiche innovatrici.



Sul frontespizio:

Piccolo levriero dalla stampa di
S. Gioacchino di Wolfgang Huber
(1480-1549)

IL VELTRO
RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA
Organo di ITALIA NEL MONDO
Rivista fondata nel 1957
da Aldo Ferrabino e Vincenzo Cappelletti.

COMITATO SCIENTIFICO:

Mario Boffo; Vinicio Busacchi; Americo Cicchetti;
Guido Cimino; Renato Cristin;
Lorenzo Franchini; Paolo Garbini;
Francesco Guida; Danijela Janjić;
Cristiana Lardo; Giuseppe Manica; Ida Nicotra;
Bernardo Piciché; Giovanni Pocaterra;
Paolo Puppa; Roberto Rossi; Fabio Sattin;
Paolo Tondi

REDAZIONE:

Giovanni Barracco, Capo redattore
letteratura e filosofia;
Camilla Tondi, Capo redattore
arte, scienze mediche e biologiche;
Veronica Tondi, Capo redattore
diritto ed economia.
Coordinamento redazionale: Camilla Tondi

CLAUDIA CAPPELLETTI

Direttore

VIRGINIA CAPPELLETTI

Direttore responsabile

Simone Bocchetta, Responsabile editoriale

DIREZIONE, REDAZIONE,
AMMINISTRAZIONE

Via Giuseppe Gioachino Belli, 86
00193 Roma
info@ilveltrorivista.it
ilveltrorivista.eu

Tutti i contributi pubblicati che afferiscono
alle discipline per le quali la rivista *Il Veltro* è
classificata nelle fasce ANVUR vengono
sottoposti a un procedimento di revisione
tra pari a doppio cieco (*double blind*).

Abbonamento ordinario:

Italia € 90,00,
Europa € 120,00,
Altri Paesi € 160,00,
Sostenitore € 200,00.
Conto corrente postale 834010.

© 2024

Edizioni Studium

Per informazioni sugli abbonamenti:
abbonamenti@edizionistudium.it

ISSN 0042-3254

ISBN 9788838254079

Autorizzazione del Tribunale di Roma
N. 5643 in data 12-2-1957

Stampa: Marchesi Grafiche Editoriali
Via dell'Artigianato, 19
00065 Fiano Romano (Roma)

Trimestrale - Poste Italiane S.p.A.
Spedizione in abb. post. D.L. 353/2003
(conv. in L. 27/02/2004 n. 46)
art. 1 comma 1 CN/FC

SOMMARIO

VINICIO BUSACCHI, GIUSEPPE MARTINI	Introduzione	5
FABRIZIO PALOMBI	Le pietre parlano: gnoseologia delle metafore archeologiche freudiane	41
ALESSANDRO PAGNINI	Grünbaum, la psicoanalisi, il placebo: quarant'anni dopo	65
MICHELA BELLA, MATTEO SANTARELLI	Per una scienza ermeneutica dell'inconscio. Il dibattito sulla psicoanalisi freudiana tra Paul Ricœur e Richard Rorty	81
VINCENZO CAPPELLETTI	Freud. Struttura della metapsicologia con l'Introduzione di Vinicio Busacchi L'atto espressivo Il postulato metapsicologico	99 101 103 135
GIOVANNI RAIMO	Metapsicologia e metafisica. Una riflessione sulla natura degli enunciati metapsicologici	141
GIORGIO MATTANA	Un nuovo sguardo alla <i>vexata quaestio</i> dello statuto epistemologico della psicoanalisi	171
PAOLO MIGONE	Psicoanalisi e prove di efficacia	187
CONO ALDO BARNÀ	Assetto e metodo in psicoanalisi	209

THE FOOL ON THE HILL. GIANNI CELATI E LA CONTROCULTURA DEI BEATLES

Il saggio si concentra sui rapporti tra l'opera di Gianni Celati e la musica dei Beatles, riferendosi in particolare a un'intervista concessa dall'autore a Roberto Freak Antoni, risalente al 1979. Nell'intervista Celati analizza la discografia del gruppo inglese, e sulla base delle sue parole, possono essere individuati diversi punti di contatto: sul piano delle intenzionalità, la volontà di instaurare un rapporto più diretto col pubblico; il tentativo di superare i limiti imposti dal medium espressivo (la registrazione in studio, la linearità del testo scritto); sul piano tematico, la comune attenzione verso le voci folli ed emarginate. L'analisi di questa relazione permette inoltre di illuminare alcune tappe dell'evoluzione culturale di Celati dagli anni Settanta agli anni Ottanta, e si ricollega al passaggio dalla temperie tardo modernista al postmoderno.

Parole chiave: *Gianni Celati, Beatles, modernismo, postmodernismo, controcultura*

The essay focuses on the relationship between the work of Gianni Celati and the music by the Beatles. More on detail, it refers to an interview released by Celati in 1979, in which he talks extensively about the Beatles' production. Basing on that, many common points can be found in Celati's discourse between his work and that of the British band: they wanted to establish a more direct relationship with their audience and tried to overcome the physical limits imposed by the medium (studio album in the Beatles' case, written book in Celati's case). Also, some similarities can be traced in their attention to nonsensical voices. This analysis underlines some aspects of Celati's cultural evolution between the Seventies and the Eighties and is connected to the general movement from modernist culture to the postmodern age.

Keywords: *Gianni Celati, Beatles, modernism, postmodernism, counterculture.*

L'opera di Gianni Celati pone allo studioso che intende avvicinarsi – come spesso accade per autori così stratificati – una serie di interrogativi. Tra questi, uno è legato al suo inserimento nel nostro canone: pochi autori del Novecento italiano mettono in crisi i critici riguardo al loro posizionamento nella nostra letteratura allo stesso modo di Celati. Nel tempo, per cercare di

decifrare la sua traiettoria, si sono avvicinate almeno due generazioni di critici, e si affaccia ora sul mondo accademico una terza; eppure, la scrittura di Celati – per quanto sviscerata e analizzata – continua a sfuggire alle etichette, tanto che nei manuali più aggiornati Celati è inserito spesso come caso a sé stante¹. A rendere eccentrica la sua parabola non è tanto o non solo la continua ricerca di una nuova modulazione per la sua voce letteraria², ma anche una serie di interessi che hanno pochi precedenti e successori nella nostra tradizione: Celati mostra infatti un’innata attenzione per altri media e mezzi di espressione (dalla fotografia al cinema alla musica); un deciso gusto per forme letterarie desuete (generi oraleggianti semiseri e parodici, la novellistica); una spiccata sensibilità verso la controcultura giovanile; una forte passione per i grandi autori stranieri, di cui è stato spesso anche traduttore³.

Nel 2022 è stata pubblicata una raccolta di interviste e conversazioni con Gianni Celati, curata da Marco Belpoliti e Anna Stefi, *Il transito mite delle parole*⁴. Il libro raduna interventi riguardanti varie tematiche, e copre un arco temporale lunghissimo – dagli anni Settanta, quando la carriera di Celati era già ben avviata, al 2014, quando la sua attività intellettuale di fatto si interrompe. Sfogliando l’indice di questa raccolta, troviamo una particolarità che riguarda il tema di cui tratterò in questo saggio. L’intervista più lunga, infatti, è stata titolata dai curatori *Beatles & filosofia*, e come si può intuire riguarda la celeberrima band inglese. Cercherò di evidenziare alcuni legami concettuali tra il modo in cui Celati interpretava la musica rock, soprattutto quella degli anni Sessanta e Settanta, e il suo modo di pensare l’azione letteraria: si tratta infatti di una riflessione che si presenta come punto d’approdo della sua prima fase, ma in cui si ravvisano già delle anticipazioni, per quanto timide, di ciò che Celati farà negli anni Ottanta.

L’obiettivo di questo saggio, più in generale, è valorizzare dal punto di vista teorico l’intervista in questione, in parte trascurata dalla critica a causa del suo tono prevalentemente scanzonato e semiserio: si tratta infatti di una trascrizione di una conversazione fra Celati e Roberto Freak Antoni, leader degli Skiantos (notissimo gruppo rock demenziale bolognese), nonché studente di Celati negli anni dell’insegnamento al Dams⁵. La necessità di valorizzarla nasce dal fatto che, al di là della questione formale, essa dimostra la capacità di Celati di ragionare su regimi semiotici diversi. La forza delle sue riflessioni sull’espressione linguistico-formale trascende spesso il piano puramente letterario e sfocia su quello più generalmente estetico.

Il contesto culturale di questa intervista è quello della Bologna anni Settanta, ma alla data del dialogo (30 aprile 1979) il fermento settantasettino è già in risacca, così come l’orizzonte più generale dell’epoca delle contestazioni giovanili: ai fatti di marzo ’77 era seguito, com’è noto, il grande Convegno sulla repressione in settembre; quel che ne scaturisce rimane però lettera morta. La traiettoria creativa del Movimento del Settantasette si spegne nei mesi successivi, man mano che il montante riflusso isola gli elementi della fascia di popolazione giovanile più attratti dalle sirene rivoluzionarie: all’alba degli anni Ottanta, la stagione della contestazione è ormai del tutto conclusa⁶. La conversazione – come vedremo a breve – si situa in un momento particolare della vita di Celati, e nonostante la verve comica che la connota, offre diversi spunti di riflessione su ciò che lo scrittore aveva fatto fino a quel momento e su ciò che avrebbe fatto di lì a pochi anni, oltre che sul contesto e i riferimenti culturali in base ai quali porta avanti le sue riflessioni.

Collochiamo più precisamente questa conversazione nella carriera di Celati. Siamo negli anni del cosiddetto “silenzio”: dopo la pubblicazione di *Lunario del paradiso* nel 1978, infatti, bisognerà attendere il 1985 perché Celati riappaia in libreria, e con un libro completamente diverso, nello

stile, dalle prove narrative con cui lo si era conosciuto negli anni Settanta, ossia *Narratori delle pianure*⁷. Andrea Cortellessa ha definito tale periodo, immediatamente precedente il cambio della dizione narrativa, «gli anni della muta»⁸. Sono anni in cui Celati ricalibra la propria riflessione, incentrandola sull'idea, desunta principalmente da Benjamin ma anche da alcune letture di antropologi e linguisti, che la narrazione sia un'attività pratica⁹; motivo per cui incentra il suo nuovo stile sulla ricerca di una riproduzione scritta della semplicità della conversazione orale, un cambio di atteggiamento che caratterizzerà la cosiddetta trilogia padana¹⁰. Anche un altro importante versante del percorso intellettuale di Celati fino a quel momento, ossia l'attenzione al visivo, subisce una grande trasformazione in questo periodo: in questi anni Celati abbandona – almeno temporaneamente – l'analisi del cinema comico muto¹¹; per quanto riguarda la fotografia, chiusa la collaborazione con Carlo Gajani¹², Celati stringe a partire dal 1981 uno dei sodalizi artistici verbo-visivi più noti del nostro Novecento, quello con Luigi Ghirri.

Mentre avviene questo decisivo ri-orientamento dei suoi interessi, nell'annata 1978-79 (forse sull'onda della doppia pubblicazione di *Lunario del paradiso* e della trascrizione del seminario *Alice disambientata*), Celati viene intervistato a proposito della musica rock in almeno due occasioni: oltre a quella beatlesiana su cui ci concentreremo, infatti, su «Tuttolibri» del 26 gennaio 1980 Nico Orengo cerca di ricostruire assieme a Celati i legami fra la musica rock e il dissenso giovanile¹³. L'idea centrale di Celati è che il rock rappresenta non tanto un atto di ribellione proattivo, quanto «la nostalgia di emozioni che non hanno più corso»¹⁴: nel far questo, Celati si ricollega all'uso citazionistico della musica rock nelle opere di grandi autori letterari e cinematografici di quel tempo¹⁵, ma soprattutto rivendica l'uso che ne fa lui stesso, riferendosi proprio ai Beatles: «anche per me, in *Lunario del paradiso*, l'origine lontana del rock, i Beatles ad Amburgo, funzionava come un ricordo di emozioni che non hanno più corso e che però non sono disposto a storicizzare. Cioè non sono disposto a chiudere la ferita»¹⁶. Infine, Celati istituisce un'interessante relazione tra la lingua delle canzoni rock (riferendosi in questo caso a quello italiano) e la «regressione», concetto fondamentale della sua ricerca negli anni Settanta; nel far questo, individua nel «disambientamento» il tratto comune fra il rock e la sua idea di letteratura:

«Nel '77 a Bologna abbiamo fatto un seminario su Alice, che era proprio centrato sul fatto di non sentirsi a casa propria, di essere ormai per sempre disambientati. Il libro che è venuto fuori si è chiamato appunto *Alice disambientata*. Alla fine ci siamo accorti che l'unico modo di mettere insieme tanti discorsi diversi, modi di parlare diversi, poteva essere una scansione rock del testo. Il testo organizzato come una serie di canzoni rock. Da quell'esperienza poi è partito Enrico Palandri, con il suo *Boccalone*, che lui considera un libro rock. E da quell'esperienza è partito anche Freak Antoni. Questo è solo per dire che l'esperienza rock è per forza un'esperienza di disambientamento. Altrimenti è merda pubblicitaria. *Così per la lingua. Parlare un italiano da barbari vuol dire essere disambientati nell'italiano del ministro Rognoni, come Kafka lo era nel tedesco di Goethe*»¹⁷.

Queste idee, che riguardano il rock in quanto genere, si intrecciano in modo naturale con la ricerca “regressiva” del Celati degli anni Settanta. Ancora più feconda di considerazioni è la conversazione con Freak Antoni sui Beatles. La band di Liverpool sembra rappresentare per Celati un caso esemplare: diversi concetti che appartengono alla sua riflessione teorico-estetica,

soprattutto relativi alla sua fase di passaggio tra anni Settanta e Ottanta, si ritrovano nell'interpretazione che l'autore fornisce di alcune celebri canzoni beatlesiane. Si tratta di questioni che non investono il solo Celati: la transizione dal primo al secondo periodo dell'autore ci dice molto anche sulla transizione dalla temperie tardo modernista degli anni Sessanta e Settanta a quella postmoderna che caratterizza la nostra letteratura dagli anni Ottanta in poi.

Celati entra in contatto con la controcultura giovanile anglosassone nei suoi soggiorni a Londra negli anni Sessanta e negli Stati Uniti all'inizio degli anni Settanta. Proprio quest'ultima esperienza accademica, in cui insegna letteratura italiana alla Cornell University, gli permetterà di assumere quella posizione ibrida sulle definizioni del modernismo che caratterizza le sue riflessioni, rintracciabile tanto nel *Bazar archeologico* (il saggio che, a partire dalla seconda edizione del 1986, chiude *Finzioni occidentali*) quanto nelle interviste, alla fine della carriera, sulla sua traduzione dell'*Ulisse*. È una posizione a metà, cioè, tra i due poli su cui oscilla (sintetizzando in modo estremo) il dibattito sul modernismo: da un lato la concezione "continentale", propria delle culture letterarie di paesi come la Francia e l'Italia, che separa modernismo e avanguardie storiche; dall'altro lato la posizione anglosassone, peculiare soprattutto della cultura britannica, in cui i termini «modernismo» e «avanguardia» sono pressoché sinonimi. La capacità di Celati di fare da spola fra queste due interpretazioni ne regola il posizionamento eccentrico all'interno della nostra letteratura; in più, riguarda molto da vicino le sue idee sulla letteratura e anche la sua rilettura della musica dei Beatles.

Nel corso dell'intervista, Celati dimostra una profonda conoscenza della discografia del gruppo inglese, ma fa principalmente riferimento a due dischi, pubblicati entrambi nel 1967: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* e *Magical Mystery Tour*. Alberto Mario Banti si è di recente soffermato sulle relazioni tra il primo di questi album, comunemente ritenuto il capolavoro dei Beatles, e la cultura a esso contemporanea¹⁸. Parlando della scena rock californiana degli anni Sessanta, Banti nota l'aspetto 'comunitario' delle performance dei gruppi dell'area di San Francisco, mettendolo in contrasto con gli effetti di registrazione che caratterizzano la discografia dei Beatles dopo il 1966. Il gruppo, infatti, smette di esibirsi in concerti dal vivo a partire da quella data, dedicandosi interamente alla produzione in studio. Scrive Banti:

«I concerti dal vivo a San Francisco sono concepiti da chi vi partecipa, musicisti e pubblico, come un'esperienza comunitaria. Le persone che fanno parte delle band si conoscono, vivono insieme a Haight-Ashbury [la zona di San Francisco dove si concentrarono i membri della subcultura hippie, ndr] o nei quartieri limitrofi, si frequentano costantemente, facendosi visita nelle grandi case in cui abitano. Ma il senso di far parte di una *communitas* riguarda anche il pubblico. Il sentimento è reciproco: i musicisti non si sentono star innalzate su una specie di altare remoto; e i ragazzi e le ragazze nel pubblico non si sentono i puri destinatari passivi della musica»¹⁹.

È esattamente l'opposto di quanto accaduto ai Beatles, costretti a interrompere l'attività dal vivo a causa dell'ingestibile affluenza di pubblico. È noto, infatti, che le tecnologie di amplificazione sonora dell'epoca non consentivano al gruppo di potersi esibire senza che la loro musica venisse sovrastata dalle urla del pubblico adorante. Si tratta di una questione messa in

rilievo da Celati anche nell'intervista con Freak Antoni. Celati, in più, connette questa scelta con la superiore competenza tecnica dei gruppi californiani, e nel far questo propone un'analogia tra la figura del musicista da studio *à la* Lennon e quella dello scrittore:

«Questo secondo me spiega anche che tipi sono. Sono mica tipi come, non so, i gruppi californiani, i Grateful Dead, o Jimi Hendrix, eccetera. Janis Joplin, esempio, che è tutta sull'esecuzione e sulla risposta diretta, gente che cerca quello nel gran movimento d'un concerto in tempo reale, nella grossa emozione dei pop festival; [...] non erano dei gran musicisti, bisogna dirlo: adesso che suonano da soli te ne accorgi della differenza tra un gran musicista di prepop [*sic*] e loro; non avevano un gran dominio degli effetti nello spazio come altri, i Doors, i Jefferson, i Grateful Dead, questo è sicuro; almeno, è una mia idea... Per quello hanno dovuto prendere un'altra strada per trovarsi... studiare, trovare effetti che si possono fare solo in studio, in laboratorio, in solitudine, come uno che scrive, per me John Lennon è più che altro uno scrittore molto bravo»²⁰

L'analogia tra la scrittura e la musica dei Beatles è significativa, dal momento che si riallaccia a tematiche che all'altezza del '79 Celati ha già trattato ampiamente. Mi riferisco in particolare all'idea della ricerca degli effetti spettacolari tramite la scrittura solitaria: Celati ne ha discusso sul «Verri» in un saggio di oltre dieci anni precedente, *Parlato come spettacolo*, in cui – analizzando lo stile di Céline – osserva che lo scrittore francese si muove in una direzione ben precisa:

«[...] La parola parlata come elemento spettacolare, perché suggerisce o richiede (per la comprensione) una sua rappresentazione spettacolare, vera o immaginaria, corredata cioè da mimica, intonazioni emotive, pause, enfasi e tutt'un'altra serie di sfumature psicologiche o emotive convenzionali, proprie del personaggio che la pronuncia. Il suo apprendimento è essenzialmente partecipativo, provocando essa una reazione globale (non limitata alla nostra coscienza linguistica) come potrebbe fare un'immagine cinematografica»²¹.

Commentando questa idea, Muzzioli individua in questo intento una «vera scommessa con la scrittura, che dovrebbe trasformarsi in spettacolo coinvolgendo il destinatario con quella “abreazione” e scossa terapeutica»²². Negli album dei Beatles dopo il 1966 Celati ritrova le stesse limitazioni a cui è giocoforza sottoposto anch'egli in quanto scrittore, e vi trova anche il suo stesso obiettivo: le canzoni in studio del gruppo inglese intendono mimare il concerto dal vivo²³, esattamente come i romanzi di Celati degli anni Settanta cercano di ricreare su pagina effetti spettacolari propri del cinema comico muto o di altre forme di intrattenimento “basso”²⁴. Queste opere costituiscono dunque dei tentativi di superare il limite fisico del medium (il disco, il libro) e coinvolgere attivamente lo spettatore, un coinvolgimento «non limitat[o] alla [...] coscienza linguistica». Quest'ultimo punto, in particolare, era al cuore della critica al modernismo da parte della controcultura americana²⁵. Valga per tutte la voce di Susan Sontag, che nel fondamentale saggio del 1966 *Against Interpretation* cercava di rifondare il ruolo della critica letteraria e artistica ripudiando i concettualismi che derivavano dall'arte della prima metà del secolo:

«What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more. Our task is not to find the maximum amount of content in a work of art, much less to squeeze more content out of the work than is already there. Our task is to cut back content so that we can see the thing at all. [...] The function of criticism should be to show how it is what it is, even that it is what it is, rather than to show what it means. In place of a hermeneutics we need an erotics of art»²⁶.

Queste parole di Sontag sono ricollegabili alle riflessioni di Celati, non solo perché sono simili a quanto Celati, come abbiamo visto, teorizzava in quegli stessi anni, ma anche perché rappresentano uno dei passaggi-chiave dell'evoluzione dalla strategia testuale modernista a quella postmodernista, una categoria che sarebbe stata definita propriamente da Lyotard e Jameson solo alla fine del decennio successivo²⁷. Inoltre, queste riflessioni sulla capacità della letteratura di coinvolgere attivamente il lettore nell'atto ermeneutico rappresentano anche un punto di contatto tra il primo e il secondo Celati, che stava mettendo a punto il proprio cambio di passo negli anni dell'intervista sui Beatles.

A questo punto, potrebbe nascere un legittimo quesito: perché sia Celati che i Beatles avvertono l'esigenza di fare in modo che la letteratura sia più che letteratura, e la musica sia più che musica? La risposta, secondo Celati, sta nella perdita di un territorio culturale di appartenenza. Sempre a proposito della svolta impressa dai Beatles alla loro carriera dopo il 1966, Celati dice:

«GC: [...] Anche i Beatles hanno scelto un'altra strada, per quello che non son morti. Scelgono di mettersi a studiare; insomma qua, nel deserto, dopo che ne hai combinate un sacco a questo mondo, nel deserto ti calmi... senza dialetto, senza niente dietro le spalle, l'unica cosa è che ti metti lì e cominci ad ascoltare il mondo, le voci... E allora succede l'inverso, secondo me...

FA: Cioè...

GC: Cioè, è di là dal muro del suono che si ritrova un tramite collettivo, ma non come quello della tradizione... I Beatles trovano un dialetto musicale, per mezzo di George Martin. Ma sono cose che ti ritornano da lontano, che puoi usare solo per gioco, tu non sei più su nessun terreno collettivo... penso alle canzoni su Liverpool, Penny Lane... un dialetto possibile nelle loro canzoni torna fuori, ma solo dopo che ti sei perduto in mezzo a dialetti non tuoi... dopo che ti sei disambientato nei viaggi fino in fondo... I Beatles, dopo due anni di troppi concerti, in mezzo a tutti i dialetti del mondo... Poi si fermano, e senti che vengon fuori altre cose, il music-hall per esempio, il circo, i *nursery rhymes*, le canzoncine inglesi per bambini, Lewis Carroll ed Edward Lear, il nonsense... per il music-hall pensa a *When I'm sixty-four*, per il circo pensa a *Mr. Kite*, per le canzoncine nursery rhymes pensa a *Lucy* e poi *I am the Walrus*, che è una citazione da Carroll; per la musicchetta da strada pensa a *Obladì-Obladà*, pensa a *Nowhere Man*, che è puro Edward Lear... persino la grande orchestra dell'Albert Hall diventa un dialetto sentito in lontananza, come in *A Day in the life*; e i film di guerra visti da piccoli, gli effetti da voci di sottomarino in *Yellow submarine*... e cosa dice? "and the band begins to play"... la banda, hai

capito adesso»²⁸?

La citazione offre molti spunti. Innanzitutto, in essa troviamo l'enunciazione del senso di straniamento e di disambiantamento che caratterizza il passaggio di Celati dagli anni Settanta agli anni Ottanta: anche qui, come farà l'anno dopo nell'intervista con Nico Orengo, applica alla musica rock il concetto di «disambiantamento», vero e proprio punto di riferimento in questa fase della sua riflessione. Il «disambiantamento», infatti, predispone chi ne è vittima all'ascolto delle «voci», al ritorno a una «tradizione» ormai straniata e solo parzialmente ricostruibile. Si tratta di concetti che Celati mette in scena nella trilogia sulla pianura padana degli anni Ottanta: l'attenzione alla vocalità, il ritorno sui luoghi d'origine della famiglia materna²⁹, il senso di straniamento provocato dal paesaggio post-industriale padano³⁰, il recupero di forme letterarie desuete quali la novella³¹.

Se questa sembra una prefigurazione di ciò che Celati avrebbe fatto di lì a pochi anni, la precisione con cui Celati identifica i riferimenti culturali della sua proposta letteraria fino a quel momento, riferimenti che qui ritroviamo sotto forma di elenco e individuati nell'opera dei Beatles, ci segnala che questo dialogo si svolge in un momento di transizione. Nondimeno, la consonanza tra i recuperi tematico-formali dei Beatles e quelli di Celati è impressionante. L'armamentario d'avanspettacolo dispiegato da Celati nei suoi primi romanzi, desunto principalmente da Beckett, caratterizza anche la musica dei Beatles: *music-hall*, *nursery rhymes*, il nonsense, i film visti da piccoli³².

Come si spiega questa vicinanza tra Celati e i Beatles? Una possibile spiegazione parte dal comune riferimento alla controcultura americana. Così la ricordava Celati, in uno scritto sugli anni Settanta, concentrandosi in particolare sull'importanza della rielaborazione di *Alice in Wonderland*:

«Il nome e l'immagine di Alice ricorrono in varie produzioni della controcultura americana, associati a un'idea di uscita dalla famiglia verso nuovi modi di stare al mondo. [...] Sono tracce di fermenti più vasti, nomi imparati al mio arrivo negli Stati Uniti nell'autunno del 1972. Tra gli studenti della casa dove abitavo, ce n'era uno appassionato di Arlo Guthrie, un altro che ascoltava il disco di Grace Slick e i Jefferson Airplane, un altro che parlava in gergo hippy, e un altro ancora che mi consigliava di leggere *Pesca alla trota in America* di Richard Brautigan – autore di libri stravaganti quanto le canzoni di Captain Beefheart. Tra i moltissimi fermenti dell'epoca, c'era anche questa moda d'una stravaganza “creativa” di tipo surrealista (il disco di Grace Slick e i Jefferson Airplane si intitolava, appunto, *Surrealistic Pillow*); ed era una stravaganza programmatica, nella quale si annidava il miraggio d'un modo di vivere liberato dalle rigidità dell'establishment e del conservatorismo familiare»³³.

Come abbiamo visto, a partire dal 1966 i Beatles – in particolare con *Sgt. Pepper's* – anelano a questo tipo di cultura, soprattutto per il suo approccio comunitario³⁴; al tempo stesso, questa cultura era caratterizzata dal desiderio «d'un modo di vivere liberato», espressione, come nota Banti, di un «gap generazionale»³⁵. Questa carica liberatoria che erompe violentemente dalla controcultura californiana è propria anche di una parte del modernismo, almeno stando a Celati.

Infatti, nel delineare una genealogia modernista che fa capo a Joyce, individua l'aspetto principale del modernismo nella «rottura dell'unità di pensiero – la liquidazione delle forme dogmatiche, delle ideologie a schemi fissi»³⁶. Una rottura, però, che per essere prodotta necessita della perdita di qualsiasi «ambiente» culturale. Scrive Celati nel *Bazar archeologico*, vera stella polare delle sue riflessioni tra anni Sessanta e Settanta, a proposito dell'invasione di *freak* nelle grandi città occidentali:

«Una specie di repertorio folkloristico che va dai libri d'alchimia alla raccolta di *conneries*: ma è un folklore che ha perduto il suo terreno, che è tagliato fuori dagli spazi che l'hanno prodotto. [...] Oggetti segnati da un taglio storico che li rende spaesati o spaesanti, e in cui è proprio la perdita dell'origine a creare il loro interesse di oggetti di riflusso, finora dimenticati. È il bazar al posto del museo, nel senso che gli insiemi di oggetti di un bazar si organizzano secondo una tassonomia fluttuante»³⁷.

Le modalità con cui Celati ripropone questa rottura lungo gli anni Settanta sono certo svariate; quella comune ai Beatles e Celati è il recupero straniante di forme del passato: un procedimento che Celati ritiene tipico della modernità, operante non solo sul piano dell'attività artistica ma anche su quello della moda e del costume e recuperato appunto dalla controcultura. Ad esempio, Banti riporta le parole di un critico musicale californiano, che così descrive uno degli *happening* hippie che ispirano il celebre disco:

«Nella tarda serata di sabato, la Family Dog, un gruppo di gente dedito a organizzare concerti e balli rock and roll [...] ha presentato uno hippie happening alla Longshore Hall, che è stato molto piacevole e ha costituito il legame tra i movimenti giovanili politico e sociale. [...] Sembrava venissero tutti quanti dai giorni della frontiera, si andava dalla gentildonna in velluto alla Lottie Crabtree, al *desperado* da città mineraria, al tipo in calzamaglia alla Jean la Fitte, al beatnik, al giocatore d'azzardo del Mississippi, al vestito esotico indiano d'importazione, al chiodo nero o marrone da motociclista»³⁸.

Descrizione non dissimile dall'elencazione che conclude *Il bazar archeologico* di Celati:

«Rimbaud parla di Londra, secolo scorso. Ma New York, oggi, non cambia. Siamo nella capitale dell'impero, e dove c'è impero c'è riflusso. [...] Gli sfondi sono comuni, anche le vetrine. Alice in una vetrina di Oxford Street, le bambole vecchiotte, gli oggetti da fiera, le insegne di taverne, lampade di altri tempi, gli strumenti nautici strabilianti che vi offre un negozio antiquario di Portobello Road. [...] Tutto ciò che non ha più corso, che non ha fatto storia, fa spettacolo, soddisfa il narcisismo dell'uomo normale, propone questa estasi della marginalità. [...] Le ragazze con gli occhi tutti dipinti tipo *folle de Chaillot*, i ragazzi col gibus e un vecchio biglietto del tram infilato nel nastro, il pattinatore in marsina del Central Park, il suo collega Tarzan, il mimo melanconico che recita da solo tra la folla, i costumi da carica dei seicento come quelli dei Beatles,

le divise di ogni tipo, la commedia magnetica, i maestri giocolieri, hippies, sciocchi, iene, recitano con le pose e la tenerezza delle bestie, o a volte col gusto di un brutto sogno»³⁹.

«La ricerca di luoghi “altri” (fisici o mentali) ostentata dal vestiario e dagli oggetti scelti, luoghi nei quali sottrarsi agli imperativi della *rat race* (“produci consuma crepa”) è un’attività essenziale della controcultura»⁴⁰, e come ha illustrato Foucault⁴¹, la visione dei posti utopici si intreccia alla creazione di luoghi eterotopici, basati cioè su altrove spazio-temporali: proprio quest’ultimo dato spiega il riutilizzo delle forme espressive precedentemente citate, e il sottile straniamento che si prova nell’ascolto dei brani dei Beatles post-1966 e nella lettura dei libri di Celati. Si tratta di procedimenti desunti, per quanto riguarda Celati, dal già citato grande modernismo irlandese (Joyce e Beckett), nonché da Céline, e a cui l’autore arriva anche tramite l’influenza di Sanguineti⁴²: una prova in più del panorama enormemente frastagliato della letteratura italiana degli anni Sessanta, ed ennesima dimostrazione di come le persistenze del modernismo siano di vario tipo e grado.

Ora, fra le tecniche di straniamento o disambiantamento emerse nel Novecento, una di quelle più frequentemente associate a Celati (e agli scrittori a lui vicini) è l’adozione del punto di vista e della voce dei matti, che caratterizza in particolare il suo romanzo d’esordio del 1971, *Comiche*. Qui c’è un legame molto particolare con una canzone dei Beatles, *The Fool on the Hill* (da *Magical Mystery Tour*), di cui Celati dice:

«[tratta di] un tema non solo musicale, molto delicato: delicato non nel senso di fine, nel senso che bisogna trattare con tatto: quello del matto, il matto su una collina. Intanto: era l’epoca dell’antipsichiatria, e i Beatles captano anche questo, raccolgono anche rimbalzi di Cooper e Laing... gente che la mette un po’ come in questa canzone; il pazzo sulla collina dà molto il senso della loro tendenza: lasciare che la follia venga fuori, che si distenda e faccia il suo corso; vengono fuori altre cose, altri modi di sentire... be’ i Beatles prendono dunque anche questo rimbalzo di momento, e John ti canta la canzone come una specie di tu per tu con molto tatto, come parlare di qualcosa di importante ma che ci vuole delicatezza, e va su con la voce quando dice: “But the fool / on the hill sees the sun going down / and the eyes in his head see the world spinning round”. Io non riesco a non esser preso dal fatto che mi dice che gli occhi del pazzo sulla collina vedono il mondo che gira; perché è proprio uno sguardo che mi arriva, un modo di guardare attraverso un modo di usare la voce e la musica; a me viene in mente l’esperimento con Mary Barnes e con altra gente a Kingsley Hall, il fatto che se il matto fa il suo corso attraverso paranoia, metanoia, eccetera, alla fine risalta fuori come dall’altra parte del mondo e vede delle cose semplicissime, che sono la realtà: vede un albero, e un albero è solo un albero, vede il mondo che gira... ecco, quella canzone mi porta in questi pensieri; ma non solo le parole, è John con la sua voce che lo fa»⁴³

Oltre all’ovvio punto di contatto tematico, c’è qui un cenno all’attenzione alla vocalità che caratterizza profondamente, come detto, la fase successiva della carriera di Celati – e che

rappresenta un'evoluzione dell'oralità modernista. Il fatto che Celati sottolinei che è la voce di Lennon, e non solo le sue parole, a colpirlo e portarlo in quei pensieri evidenzia una volta di più come ciò che gli sta a cuore sia rompere la linearità del testo in chiave performativa, fuoriuscendo dal solo ambito linguistico. Sempre parlando dei Beatles, Celati afferma che il loro pregio più grande sta nell'aver compreso che la comunicazione è una questione di «effetti»:

«La comunicazione! La comunicazione non è altro che effetti; noi siamo per la comunicazione; la rivoluzione sta nella comunicazione che arriva, cioè negli effetti che fanno effetto, senza devastarti la comunicazione, come invece nel caso di chi vuol per forza portarti a una verità... quelli sono paranoici, e devastano la comunicazione»⁴⁴

La richiesta di contatto con l'altro e l'attenzione agli effetti vocali con cui questo contatto avviene sono questioni che saranno estremizzate nel Celati "padano". Come nel caso di *The Fool on the Hill*, anche qui c'è una canzone dei Beatles, riportata da Celati, che sembra davvero vicina alle novelle di *Narratori delle pianure*. La canzone è *Blue Jay Way*, anch'essa da *Magical Mystery Tour*. Così la descrive Celati:

«In *Blue Jay Way* intanto è la situazione che mi fa effetto, mi sembra una gran trovata: c'è una gran nebbia su Los Angeles, un amico s'è perso, qualcuno lo sta aspettando, gli dice di non star via tanto altrimenti lui si addormenta... questo è un modo di sollecitare la comunicazione, il contatto; tutta la canzone non dice altro che "please don't be long", c'è la nebbia, io ti aspetto; è una voglia di colmare un vuoto, una lontananza da colmare, voglia di comunicare. Gli effetti speciali fanno in modo che la voce sembra riverberata, sembra che venga dalla nebbia...

FA: Forse dei filtri...

GC: Ecco: la comunicazione è un venir fuori dalla nebbia; è una delle cose centrali dei Beatles; come ci si metta in comunicazione, come ci si trova, ci si aspetta»⁴⁵

Sono idee che caratterizzano *Narratori delle pianure* fin dalle novelle iniziali: *L'isola in mezzo all'Atlantico*, che apre la raccolta, è dedicata a due radioamatori che comunicano a distanza. O ancora, e più esplicitamente, si pensi al finale di *Bambini pendolari che si sono perduti*, in cui i bimbi protagonisti si perdono appunto in mezzo alla nebbia, fuori Milano; idee che, come ha illustrato Belpoliti a proposito della collaborazione di Celati con Ghirri, rimontano alla fenomenologia e alla lezione del modernismo:

«Qui [nel Celati degli anni Ottanta, *ndr*] è in azione una poetica del rapporto tra interno ed esterno, tra quella che con un'espressione romantica possiamo chiamare l'interiorità e invece l'esteriorità. Celati si inserisce nell'alveo del modernismo letterario del Novecento, facendo sua la lezione di Joyce e di Proust che, superando quel dualismo tra interiorità

ed esteriorità, puntano sull'esterno, un esterno che non esiste di per sé, ma come effetto di un pensiero immaginativo, che crea la realtà. C'è qui l'influenza di un autore come Maurice Merleau-Ponty e della sua filosofia percettiva»⁴⁶.

Celati modula quindi l'attenzione verso l'esterno tipica del modernismo declinandola in una sensazione di disambientamento, che assume una forma malinconica: le riflessioni su queste canzoni dei Beatles più assortite e pensose sembrano quasi anticipare quella direzione. Ma il disambientamento può essere dovuto anche all'intercambiabilità dei mezzi e dei codici: la confusione o, per utilizzare un importante lessema celatiano, la *bagarre*⁴⁷. Questo concetto è centrale nella prima fase celatiana, e l'autore lo ritrova nel testo nonsense di *I am the Walrus*, celebre pezzo di Lennon, ancora una volta da *Magical Mystery Tour*. Lo analizza così:

«Per me un'altra cosa infinitamente eccitante è questa intercambiabilità che succede nella comunicazione dei Beatles; è un po' come i fratelli Marx quando certe volte cominciano a far casino, e Harpo si traveste da Groucho e Chico pure; oppure quando confondono tanto il discorso che non si capisce più chi è che sta parlando, chi ha cominciato il discorso, chi è che vuol qualcosa. Questo casino, in cui tutte le apparenze possono scambiarsi, io la chiamo l'intercambiabilità; e per me è come il segno d'un culmine di comunicazione, lo stato fusionale, dove io son lui e tu sei me e noi siamo tutti insieme, mi segui? Dormi»⁴⁸?

Vale la pena ricordare che in quegli anni, come abbiamo già avuto modo di asserire, Celati stava lavorando a un libro sulla comicità dei fratelli Marx. Una traccia di questo lavoro è il saggio *Il corpo comico nello spazio*, apparso sul «Verri» nel 1976, in cui Celati delinea una genealogia della comicità corporale basata sullo scambio e la fusione dei corpi, individuando la sua origine nel Carnevale medievale: «L'idea carnevalesca medievale è quella di uno spazio in cui non c'è separazione tra individui, né tra il dentro e il fuori degli individui [...]. Questa è un'utopia che può spiegarsi solo escludendo l'individualità separata, e pensando a una comicità interamente collettiva»⁴⁹. A questa tradizione Celati collega anche il modernismo di Joyce⁵⁰; ma anche l'altro aspetto interessante di *I am the Walrus* – il legame col nonsense vittoriano – è rapportato al modernismo: pochi anni prima aveva pubblicato sul «Caffè» un saggio intitolato *Traduzioni di linguaggi inventati*, in cui aveva provocatoriamente accostato il *Jabberwocky* di Carroll al *Finnegans Wake* di Joyce, sostenendo che in entrambi i casi i lettori sono ora maggiormente in grado di interagire con il testo; non in virtù di una rinnovata razionalizzazione di quelle opere ma per il motivo esattamente opposto, ossia per via di una maggior familiarità con il nonsense e con gli effetti testuali performativi⁵¹.

Il percorso delineato in questo lavoro ha dovuto obbligatoriamente assumere la forma di un'elencazione di punti di contatto evidenziati da Celati stesso fra il suo pensiero e l'opera dei Beatles, dato il carattere episodico di queste osservazioni. Si tratta più di una comune atmosfera estetica, derivata da punti di riferimento condivisi, che non di una diretta influenza della musica dei Beatles sulla riflessione di Celati. Però, a dispetto del generale tono comico della conversazione fra Celati e Freak Antoni (il quale lascia ampio spazio allo scrittore), questa

intervista riveste un grande valore in quanto testimonianza molto chiara del momento di passaggio che Celati stava vivendo alla fine degli anni Settanta. Le riletture che Celati fa del modernismo alla luce dell'esplosione della controcultura e della musica rock costituiscono senz'altro solo uno fra i vari nuclei caldi della riflessione celatiana lungo quel decennio; è giusto però sottolineare come essi possano senz'altro essere interpretati come una posizione eccentrica nell'ampio panorama delle riprese moderniste di quell'epoca: il percorso di Celati coincide infatti per buona parte con la delimitazione temporale che Tiziano Toracca propone per la categoria di neomodernismo, ma questa categoria critica mal si adatta a Celati⁵². Questa "resistenza" celatiana alle etichette, assieme all'attenzione alla cultura giovanile rappresentata in questa occasione dai Beatles – ma abbiamo testimonianze anche di un forte interesse per Bob Dylan⁵³ – conferma una volta di più la peculiarità della posizione di Celati nella letteratura italiana del Novecento.

SIMONE GIORGIO

Università del Salento

Note

¹ Celati è proposto agli studenti in prossimità dei capitoli o paragrafi dedicati al postmodernismo, ma non vi figura come autore-chiave, viene anzi valorizzata la sua posizione ‘obliqua’ nel canone. Nella *Letteratura italiana contemporanea* curata da Beatrice Manetti e Massimiliano Tortora, Tiziano Toracca nota che «Celati scrive romanzi da una posizione eccentrica, per raffigurare ciò che il romanzo e il pensiero moderni, con la loro smania razionalizzante, hanno estromesso» (T. Toracca, *Il romanzo degli anni Settanta*, in *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, a cura di B. Manetti e M. Tortora, Carocci, Roma 2022, pp. 165-186, a p. 183); nel *Romanzo in Italia*, opera collettiva diretta da Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Elisabetta Menetti propone la scheda su Celati senza mai usare il termine «postmoderno» e derivati, e Raffele Donnarumma (a proposito degli autori degli anni Novanta, loro sì, derubricati come postmoderni) si spinge a notare che «il riferimento a Gianni Celati sembra fuori fuoco per la natura riflessa del suo accostamento all’oralità e per il carattere antimetropolitano del suo immaginario» (Cfr. E. Menetti, *Gianni Celati*, in *Il romanzo in Italia*, a cura di G. Alfano e F. De Cristofaro, t. IV: *Il secondo Novecento*, Carocci, Roma 2018, pp. 391-406; R. Donnarumma, *Gli anni Novanta: mutazioni del postmoderno, realismo, neomodernismo*, in *ibid.*, pp. 419-433, a p. 422).

² In un ricordo dell’autore dopo la sua morte, Gianluca Didino ha scritto giustamente: «Celati era molto insofferente alle categorie, ma bisogna dare atto ai suoi lettori che stargli dietro non era facile: un giorno era il traduttore dell’*Ulisse* e un professore universitario, il giorno dopo uno scrittore di racconti comici, un altro giorno ancora era partito per un viaggio e non tornava per mesi. Scappava continuamente dalla letteratura e poi ci tornava sempre. Era molto elusivo e cercava sempre di sottrarsi, soprattutto rispetto a sé stesso. E quindi la domanda che critici e lettori non hanno mai smesso di porsi, quella di dove collocare Celati nella letteratura italiana, era in fondo una domanda più profonda che riguardava la collocazione di Celati nel mondo: a ben guardare gli stavano chiedendo di stare fermo il tempo necessario per poterlo capire davvero. Ma Celati non era una cosa o l’altra, era il movimento tra quelle due cose» (G. Didino, *Gianni Celati: partire*, in «The Italian Review», consultabile online: <https://www.theitalianreview.com/gianni-celati-partire-gianluca-didino/>, ultima consultazione 4 settembre 2024).

³ Da segnalare, soprattutto, le traduzioni einaudiane di Céline tra fine anni Sessanta e primi anni Settanta, che contribuirono a diffondere l’opera dello scrittore francese in Italia. Alla fine della carriera di Celati si colloca invece la traduzione di *Ulisse* del 2013, anch’essa per Einaudi (J. Joyce, *Ulisse*, Einaudi, Torino 2013).

⁴ G. Celati, *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, a cura di M. Belpoliti e A. Stefi, Quodlibet, Macerata 2022.

⁵ La conversazione in questione fu inserita da Freak Antoni stesso nella sua tesi di laurea, successivamente pubblicata: vedi R. Antoni, *Il viaggio dei cuori solitari. Un libro sui Beatles*, Il formichiere, Milano 1979.

⁶ Cfr. su questo M. Belpoliti, *Carnevale a Bologna*, in *Id.*, *Settanta*, Einaudi, Torino 2010, pp. 283-328.

⁷ Da segnalare anche il cambio di sede editoriale: l’inizio della carriera di Celati, da *Comiche* a *Lunario del paradiso*, era segnato dal sodalizio con Einaudi; dagli anni Ottanta fino ai primi anni Zero, invece, lo scrittore si legherà alla Feltrinelli.

⁸ A. Cortellessa, *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Le Lettere, Firenze 2008, p. 391.

⁹ La riflessione teorica più estesa a riguardo è costituita da G. Celati, *Il narrare come attività pratica*, testo edito a cura di L. Rustichelli, in Celati, *Il transito mite delle parole*, cit., 235-45. Il testo principale cui Celati allude in queste sue riflessioni è senz’altro *Il narratore* di Benjamin.

¹⁰ Così i critici definiscono i tre libri degli anni Ottanta, ossia *Narratori delle pianure* (1985), *Quattro novelle sulle apparenze* (1987) e *Verso la foce* (1989). L’obiettivo di Celati non è riprodurre l’oralità di per sé attraverso l’uso del dialogo o del discorso diretto, quanto conferire alla propria prosa la stessa naturalezza del parlato. Su questo e sulle ricadute editoriali di tale linea di scrittura ha scritto pagine importanti M. Spunta, *Il narrare semplice, naturale di Gianni Celati e i suoi progetti editoriali*, in «Rassegna europea della letteratura italiana», n. 2, XXII, 2003, pp. 53-72.

¹¹ A testimonianza di questo abbandono di interesse, il fatto che Celati lascia incompiuto il libro sul cinema dei fratelli Marx, che avrebbe dovuto intitolarsi *Harpo’s Bazur*. Ce ne dà notizia G. Iacoli, *Un palinsesto frastornante. Celati, la riscrittura dei fratelli Marx e dintorni*, in «Recherches», n. 24, 2020, pp. 147-160.

¹² I testi che Celati scrive con Gajani sono rimasti a lungo un episodio quasi sommerso della sua carriera; la ripubblicazione dei due libri che l’autore scrive accompagnandosi alle foto di Gajani, ossia *La bottega dei mimi* e *Il chiodo in testa*, si deve alla cura di Nunzia Palmieri (cfr. G. Celati, *Animazioni e incantamenti*, a cura di N. Palmieri, L’orma, Roma 2017).

¹³ G. Celati, *Dissenso a tempo di rock*, intervista con Nico Orengo, ora in G. Celati, *Il transito mite delle parole*, cit., pp. 77-80.

¹⁴ *Ibid.*, p. 78.

¹⁵ «Come memoria d’una ferita aperta la ritrovi nei film di Wim Wenders e nei romanzi di Peter Handke» (*ibid.*, p. 79).

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 80, corsivo mio.

¹⁸ A. M. Banti, *The Beatles: «Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band»*, Carocci, Roma 2024. In particolare, secondo la critica musicale, *Sgt. Pepper’s* è uno dei dischi decisivi nella trasformazione della musica rock da forma di semplice intrattenimento popolare a espressione artistica vera e propria: «ha introdotto pratiche compositive, concezioni estetiche e modi di concepire la grafica di corredo che hanno influenzato gli universi mentali di molti musicisti e di milioni di ascoltatori e ascoltatrici» (*ibid.*, p. 142).

¹⁹ *Ibid.*, p. 60.

- 20 G. Celati, *Beatles & filosofia*, in Id., *Il transito mite delle parole*, cit., p. 55.
- 21 G. Celati, *Parlato come spettacolo*, in «il Verrì», n. 26, 1968, p. 82.
- 22 F. Muzzioli, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta*, Istituto della enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1982, p. 239.
- 23 I due album su cui Celati si concentra (*Sgt. Pepper's* e *Magical Mystery Tour*), d'altra parte, inscenano appunto uno spettacolo dal vivo, sia esso un concerto o uno spettacolo di cabaret o da circo: si vedano in questo senso le omonime tracce d'apertura dei due dischi.
- 24 Pioniere in ciò è stato indubbiamente Beckett: cfr. G. Celati, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, in Id., *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino 2001.
- 25 Cfr. su questo L. Somigli, *Dagli "uomini del 1914" alla "planetarietà". Quadri per una storia del concetto di modernismo*, in «Allegoria» n. 63, XXIII, gennaio-giugno 2011, pp. 7-29.
- 26 S. Sontag, *Against interpretation* [1966], Vintage, London 1994, p. 14.
- 27 Mi riferisco ovviamente a J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Les éditions de minuit, Paris 1979 e a F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.
- 28 G. Celati, *Beatles & filosofia*, cit., pp. 59-60.
- 29 Cfr. M. Schilirò, *Tornare alla casa della madre. Vittorini, Morante, Celati*, Edizioni ETS, Pisa 2019.
- 30 Su questo tema, i saggi in coda all'ultima edizione critica in inglese di *Verso la foce*, pubblicata nel 2019, sono illuminanti; si segnala in particolare D. Benvegù, *Witnessing the Po River. Disorientation and estrangement in Primo Levi and Gianni Celati*, in G. Celati, *Toward's the River's Mouth*, a cura di P. Barron, Lexington Books, London 2019, pp. 153-163. Si veda anche l'ormai classico M. Sironi, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Diabasis, Reggio Emilia 2004.
- 31 Cfr. E. Menetti, *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e riscritture*, Franco Angeli, Milano 2020.
- 32 A tal proposito rimane per ora insuperata la monografia che Giulio Iacoli gli ha dedicato: *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*, Quodlibet, Macerata 2011.
- 33 G. Celati, *Alice*, in M. Belpoliti, M. Sironi (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 281-287, a pp. 281-282.
- 34 L'idea del concept alla base del celebre disco del 1967, ha scritto Banti, nasce da «una certa invidia/ammirazione per le esperienze live delle band di San Francisco, per il loro esser parte di una unica comunità che le fonde con il pubblico che hanno davanti» (A. M. Banti, *The Beatles*, cit., p. 79).
- 35 *Ibid.*, p. 82.
- 36 G. Celati, *Il transito mite delle parole*, p. 601.
- 37 G. Celati, *Il bazar archeologico*, in Id., *Finzioni Occidentali*, cit., pp. 195-227, a p. 198.
- 38 A. M. Banti, *The Beatles*, cit., p. 90.
- 39 G. Celati, *Il bazar archeologico*, cit., p. 225.
- 40 A. M. Banti, *The Beatles*, cit., p. 90.
- 41 Cfr. M. Foucault, *Le eterotopie*, in Id., *Utopie eterotopie*, Cronopio, Napoli 2022, pp. 11-28; Id., *Spazi altri*, in A. Pandolfi (a cura di), *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, vol. 3: 1978-1985. *Estetica dell'esistenza, etica, politica*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 307-316.
- 42 Per le influenze celiniane e sanguinetiane, vedi G. Micheletti, *Celati 70. Regressione fabulazione maschere del sottosuolo*, Franco Cesati Editore, Firenze 2021.
- 43 G. Celati, *Beatles & filosofia*, cit., pp. 67-68.
- 44 *Ibid.*, p. 66.
- 45 *Ibid.*, p. 68.
- 46 M. Belpoliti, *Nella nebbia e nelle apparenze. Celati e Ghirri*, in «Recherches», cit., pp. 113-121, a pp. 115-116.
- 47 Il termine è utilizzato nella nota lettera con cui Celati contesta a Calvino alcune idee che quest'ultimo aveva espresso a proposito di *Comiche*, nella quarta di copertina dell'edizione Einaudi del romanzo. «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» (G. Celati, *Caro Calvino non sono d'accordo*, su «Doppiozero», consultabile online all'indirizzo <https://www.doppiozero.com/caro-calvino-non-sono-daccordo>, data ultima consultazione: 4 settembre 2024).
- 48 G. Celati, *Beatles & filosofia*, cit., p. 70.
- 49 G. Celati, *Il corpo comico nello spazio*, in «Riga» n. 28, pp. 106-113, a p. 110.
- 50 A tal proposito mi permetto di rimandare a un mio saggio: vedi S. Giorgio, «Uno slancio senza più pretese». *L'Ulisse secondo Celati fra parodia e oralità*, in «Elephant & Castle», n. 29, 2023, pp. 41-52.
- 51 «Queste due esercitazioni illeggibili sono per noi più leggibili, non tanto perché Carroll ci ha lasciato una "spiegazione" del suo poema, prima attraverso le parole di Humpty-Dumpty, poi nell'introduzione di *The Hunting of the Snark*, né perché schiere di commentatori, a partire dal fedelissimo Stuart Gilbert, si sono applicati a chiarire molti dei *puns* di *Finnegans Wake*, sia le prime che le seconde restano "spiegazioni" e in quanto tali più o meno nell'area delle razionalizzazioni, ossia suggerimenti di plausibilità a riscatto di prodotti implausibili. Le nostre capacità di lettura sono cresciute perché è cresciuta la nostra possibilità di "pensare" e poi di "sentire" voci simili» (G. Celati, *Traduzioni di linguaggi inventati*, testo di accompagnamento a *Da Finnegans Wake. Elaborazioni sul tema. Visita al museo Wellington*, in «il Caffè», nn. 3-4, XIX, 1972, pp. 26-30, a p. 27).
- 52 Cfr. T. Toracca, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palumbo, Palermo 2022.
- 53 Cfr. A. Carrera, *Celati, Dylan, Joyce. Un triangolo non impossibile*, in *Gianni Celati. Traduzione, tradizione e riscrittura*, a cura di M. Ronchi Stefanati, Aracne, Roma 2019, pp. 33-48.