

Celati e Hölderlin. Di case e di abitudini

ARIANNA MARELLI

arianna.marelli@alumni.sns.it

Parole chiave

Celati
Hölderlin
Ritmo
Leopardi
Essenza

Keywords

Celati
Hölderlin
Rhythm
Leopardi
Essence

Abstract

Il contributo si sofferma sulla traduzione delle *Poesie della torre* di Hölderlin realizzata da Gianni Celati. Analizzando i testi emerge così il lavoro celatiano sul ritmo, già centrale nella sua scrittura degli anni Ottanta; il suo "affidarsi" alle parole, che passa qui attraverso un modello e una intertestualità leopardiani; la profonda affinità esistenziale col folle gigante della poesia tedesca. L'identificazione non passa solo attraverso la condivisa passione per il camminare negli spazi aperti, ma ci parla di una comune nostalgia per l'essenza sotto il divenire delle apparenze, del bisogno che tutti abbiamo di trovare – grazie all'abitudine e alla letteratura – delle strategie per abitare questo mondo. Per vivere e sopravvivere, pur entro l'"orizzonte pesantissimo" che ci circonda.

The article focuses on the translation of Hölderlin's *Tower Poems* by Gianni Celati. Analyzing the texts, Celati's work on rhythm emerges, already central to his writing in the 1980s; his "reliance" on words, which passes here through a Leopardian model and intertextuality; the deep existential affinity with this mad giant of German poetry. Identification does not pass only through the shared passion for walking in open spaces, but speaks to us of a common *nostalgia* for the essence under the becoming of appearances, of the need we all have to find – thanks to habit and literature – strategies for inhabiting this world. To live and survive, even within the "heavy horizon" that surrounds us.

Guardare/Scrivere

Ernst Zimmer è un falegname appassionato di letteratura. La sua abitazione a Tübingen dà sul fiume Neckar: in basso c'è la bottega, sopra gli appartamenti, quelli che occupa con la sua famiglia e quelli che affitta agli studenti che frequentano la rinomata università cittadina. Nella torre – nella stanza al primo piano che ha la forma di un piccolo anfiteatro – ha accolto un ospite di riguardo: un poeta, autore di un romanzo che il falegname ama e di versi che dialogano con la tragedia greca. Quel poeta è Friedrich Hölderlin, ed è malato. In una clinica all'avanguardia gli hanno dato solo pochi mesi di vita. Resterà nella torre di Zimmer per 36 anni, dal 1807 al 1843 – sempre lo stesso uomo avvenente, in forze, spesso di buon appetito, energico camminatore fino a pochi anni prima della morte, come il viandante di una delle sue poesie oggi più famose. Compone ancora versi, e suona il pianoforte. Solo la ragione lo ha abbandonato; lo ha colpito una *Umnachtung*, come dicono i tedeschi: un ottenebramento della mente. Hölderlin è impazzito. Ma ha trovato una casa.

Tra le varie testimonianze che permettono di schizzare la vita di Hölderlin nella torre, le più commoventi sono proprio di Zimmer. Sono rimaste infatti alcune sue lettere, in cui – come ha scritto Marianne Schneider – “troviamo una curiosa e felice mistura di buon senso da artigiano svevo e di affettuosa comprensione dello strano destino di un individuo diverso da sé” (Schneider 1993: 11). In una di queste missive datata 22 dicembre 1835 e indirizzata a un “Illusterrimo Signore” di cui ignoriamo l'identità, Zimmer dà notizie dell'ormai leggendario inquilino, allegando anche dei versi e spiegando:

La poesia che segue l'ha scritta in dodici minuti. L'avevo pregato di scrivermi ancora qualcosa, ha aperto soltanto la finestra, ha guardato fuori, e in dodici minuti era già tutto fatto. Hölderlin non ha nessuna idea fissa, probabilmente avrà arricchito la fantasia a spese dell'intelletto (Hölderlin 1993: 35).

Il poeta “guard[a] fuori” e poi scrive, di getto: anche stavolta avrà messo in rima il paesaggio che vedeva, come nelle tante “vedute” stagionali che costituiscono la maggior parte delle *Poesie della torre* e che – nella fase finale, dal '41 al '43 – sono firmate enigma-

ticamente “con umiltà, Scardanelli”.

È un episodio che sembra contenere la chiave per accedere all'universo dell'ultima e molto incerta produzione del poeta. Allo stesso tempo, però, si tratta di un fatto quotidiano, come tanti che costellano un'esistenza, un gesto familiare, consueto, banale. Mostra, insomma, l'ambivalenza delle *Poesie della torre*: eccezionali e abituali insieme.

“Allora tutte queste poesie sono state accusate di ovvietà, di banalità e poi di essere vuote, di non dire niente...” (Bonora 1991: 223), spiegava Gianni Celati nel 1991, intervistato da Anna Maria Bonora per “Luci della città”. Erano passati due anni dalla pubblicazione di *Verso la foce*, il libro-peregrinazione lungo il Po che porta in epigrafe il verso di una veduta di Hölderlin (ci torneremo). E Celati veniva interpellato in qualità di “scrittore della pianura. Del viaggio, sommerso ma inesorabile. [...] Della visione placata da ogni affanno estetico. Dell'abbandono al flusso narrativo ed emotivo”, come recita l'introduzione all'intervento (Bonora 1991: 219). Sono scelte narrative che l'autore sta cercando di chiarire alla sua interlocutrice, e in questo proprio le ultime poesie di Hölderlin e l'episodio rievocato hanno una loro importanza:

Io invece dico che c'è qualcosa in queste poesie che mi cattura più che in tutta la letteratura che conosco e che per me è come una specie di miraggio [...] la cosa più straordinaria è come le scriveva... qualcuno andava a chiedere una poesia e lui apriva la sua finestra – era matto! – guardava il paesaggio, poi andava al tavolo e, contando sulle dita, scriveva i versi lì per lì. Ecco... trovo in tutto questo qualcosa che mi fa pensare enormemente e che riguarda tutto il lavoro con le parole... (Bonora 1991: 223-224)

Cosa interessa a Celati di un simile “lavoro con le parole”? Nell'intervista, lui stesso parla per *Verso la foce* – e potremmo dire, in generale, per le sue narrazioni padane degli anni Ottanta – di un “lavoro ritmico”, nel senso dell’apertura dei ritmi e dell’apertura della visione: “aprire i ritmi in una loro possibile tranquillità... penso che sia questo il lavoro che ho fatto e che voglio fare...” (Bonora 1991: 222).

Basta sfogliare l'ultima storia del libro – *Verso la foce*, appunto – per rendersene conto. Nelle descrizioni delle Valli di Comacchio, dove la precisione onomastica di piante e uccelli lascia il posto a rie-

vocazioni più indefinite, in particolare di ampi spazi aperti, anche il passo narrativo cambia. Misure versali filtrano nella prosa – magari non del tutto regolari (sempre di prosa si tratta), ma come a sentire un'eco, un sottofondo di poesia. Soprattutto, ritmi diversi si alternano, scandendo il racconto, anzi prendendovi il sopravvento. Come in questa sequenza, scelta a campione, in cui si possono riconoscere due (quasi) endecasillabi e un (quasi) settenario, e una modulazione ritmico-percussiva che trascina la frase – dall'iniziale combinazione di dattilo e trocheo, che cede a un andamento giambico, che a sua volta si tramuta in dattilico:

línee di cámpi a pérdita d'ócchio, / di canáli strétti e drítti tra gli árgini, / di stráde con póco tráffico / in quéste campágne (VF 1085).¹

Proprio un minuzioso “lavoro sulle parole”, in cui si ritrova quel “contare sulle dita” di Hölderlin, che nella torre si affidava al giambo e alla rima per le sue composizioni di strofette alcioniche.

Ariosità

Non stupisce quindi che qualche anno dopo, nel 1993, escano per Feltrinelli le *Poesie della torre* nella versione di Celati, aiutato da Marianne Schneider nella comprensione del tedesco e da Giorgio Messori per la traduzione dei documenti allegati. Un'operazione che si salda con le ricerche dei precedenti “racconti di osservazione” di *Verso la foce*, e le completa.

Tutta la traduzione infatti è condotta seguendo, anzi “affidandosi” al ritmo. Come enuncia Celati stesso nelle sue *Tre note* all'edizione: “succede anche che affidandosi senza precise intenzioni a un programma ritmico, come ad esempio quello d'un canone metrico, questo può guidare da sé le parole verso un loro ordine compiuto” (Celati 1993: 19). Per Celati del resto, lo si è visto, Hölderlin avrebbe operato proprio così.

Già Franco Nasi ha sottolineato sulla base della traduzione celatiana del *Richiamo della foresta* di Jack London, uscita nel 1986, quanto la ricerca sul ritmo sia centrale per Celati negli anni '80, anche nella scrittura in proprio: “il richiamo [...] alla centralità del ritmo, del tono, dell'uso narrativo della lingua sono elementi fondamentali in *Narratori delle Pianure e Quattro novelle sulle apparenze*” (Nasi 2019: 148).

Dice ancora Nasi analizzando la versione da London:

Si ha l'impressione che Celati cerchi di riscrivere uno spartito, lavorando soprattutto sull'andamento e sulle pause musicali, ma anche sulle altezze dei suoni [...]. Tutto questo in vista di una vocalità del testo, e di una sua ascoltabilità, che è vivezza e ritmo [...] (Nasi 2019: 149).

E del resto proprio a uno spartito musicale fa riferimento Celati quando prova a definire la lingua poetica di Hölderlin, la sua “ariosità ritmica” così difficile da restituire: “fa pensare a certi ‘larghi’ di musica barocca basati su poche variazioni tonali, una leggerezza di contrappunto che lascia tutto sospeso nella vaghezza” (Celati 1993: 21). “Vaghezza”: uno dei termini leopardiani più cari compare – con tutto il peso, portato e lessico cioè, della nostra poesia nazionale – nel momento in cui Celati allude alla necessità di scegliere un “canone metrico della tradizione italiana” per la traduzione. Si tratta dell'endecasillabo sciolto, un verso che si presta a coprire bene i cinque o sei piedi dei versi hölderliniani e che, pur sacrificando la rima così importante nell'originale tedesco, gli consente di mantenere quel “tono” e “uso narrativo della lingua”, centrale già nell'esercizio su London. Nonché di sperimentare dove più gli sta a cuore: sul e col ritmo, appunto.

Facciamo un esempio.

Der Sommer

Das Erndtefeld erscheint, auf Höhen schimmert
Der hellen Wolke Pracht, indeß am weiten Himmel
In stiller Nacht die Zahl der Sterne flimmert,
Groß ist und weit von Wolken das Gewimmel.

Die Pfade gehn entfernter hin, der Menschen Leben
Es zeigt sich auf Meeren unverborgen,
Der Sonne Tag ist zu der Menschen Streben
Ein hohes Bild, und golden glänzt der Morgen.

Mit neuen Farben ist geschmückt der Gärten Breite,
Der Mensch verwundert sich, daß sein Bemühn gelingt,
Was er mit Tugend schafft, und was er hoch vollbringt,
Es steht mit der Vergangenheit in prächtigem Geleite.

L'estate

L'agro mietuto appare, in alto splendono
chiare le nubi mentre al vasto cielo

in quieta notte pulsa d'astri il novero,
remoto e grande è il pullular da nuvole.

Lontananti sentier, la vita umana
non sotto il mare ascosa si rivela:
del sol la luce sta quale alta immagine
d'umane mete, e d'or brilla il mattino.

Color nuovi al giardino ornan lo spazio,
l'uom stupisce al successo dei suoi sforzi,
di virtù l'opera e al suo colmo giunta
sta col passato in bella compagnia.
(Hölderlin 1993: 100-101)

Questa poesia di Hölderlin celebra il momento dell'anno in cui tra natura ed essere umano si instaura una particolare armonia: mentre il cielo splende e i campi sono in rigoglio, l'uomo si sorprende nel veder coronate da successo le proprie fatiche. Perfino le strade, d'estate, vanno *entfernter hin*, conducono "più lontano": ogni cosa appare più ampia, smisurata quasi; un segno di possibilità da afferrare (come il sole, al massimo della sua luminosità, diventa il simbolo di mete elevate da perseguire), che si compongono comunque in perfetta consonanza col tempo già trascorso. Nella traduzione Celati sembra scegliere i vocaboli attingendo proprio alle poesie di Giacomo Leopardi: dal "noverar le stelle ad una ad una" del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*; a una probabile memoria della *Sera del dì di festa*, che procede per prossimità lessicali, come si vede scorrendo i primi tre versi con la "notte" che si associa alla "queta" luna che a sua volta "rivela" (è una delle sole due occorrenze del verbo nei *Canti*; ma cfr. anche la "placida quiete / d'estiva notte", vv. 65-66 della *Vita solitaria*), e soprattutto con il "canto che s'udia per li sentieri / lontanando" dei vv. 44-45. Quest'ultimo caso è particolarmente eloquente: sembra infatti che la contiguità sonora di due parole leopardiane ("sentieri lontanando") generi in Celati un nuovo sintagma "lontananti sentier", che ha un significato diverso dal passo di partenza, conservandone però – rielaborate – l'atmosfera e la tonalità di fondo. Il ricordo cioè di un'espressione, di termini che si rimandano tra loro, riattiva delle parole a catena, anche se non corrispondono esattamente al modello o non vogliono dire esattamente la stessa cosa.

Scrivere così significa appunto "affid[arsi]" ai ritmi, alle parole. Proprio come insegna Robert Walser, altro grande autore-camminatore folle che Celati ha ben presente: "è come star a vedere cosa combineranno le parole," dice Celati di Walser, ma anche di sé stesso, "se seguiamo la loro cadenza, la loro metrica, la loro sonorità, l'incantamento che le porta avanti di frase in frase" (cit. in Cortellessa 2003: 152).² Ma scrivere così – poco importa se in versi o in prosa – significa seguire dappresso ancora una volta proprio l'erratica "linea" tracciata da Leopardi, che nello *Zibaldone* "insegue" – dice Celati – "idee che si sviluppano man mano nel flusso delle parole" e "ricord[a]", secondo un'intuizione critica di Antonio Prete, "che il cammino si sta svolgendo all'aperto" (Celati 2003; cfr. Prete 2004: 70). Un "aperto" da intendersi senz'altro nel senso di "ricerca, cammino, interrogazione", come esplicita Prete stesso (2004: 52), ma che qui inevitabilmente fa pensare allo spazio, insieme fisico e verbale, percorso da tutti questi poeti-camminatori.

Del resto, proprio in questa esemplare poesia di Hölderlin tutte le immagini registrate o rievocate – il campo con la messe, i colli del v. 1 (che in italiano sono omessi in favore di una più generica "altezza"), il cielo con le stelle innumerevoli, le nubi, i mari, persino i giardini di cui è rilevata la dimensione spaziale (*der Gärten Breite*) – hanno come denominatore comune la vastità. E questa qualità estensiva mette in moto anche nella traduzione il disteso ritmo giambico dell'originale. Così ai vv. 3-4 "in quieta notte pulsa d'astri il novero, / remoto e grande è il pullular da nuvole", in cui tra l'altro si concentrano gli effetti fonici con "pulsa" (eco, forse, di nozioni astronomiche: le stelle pulsar?) che allittera con "pullular"; e allo stesso modo ai vv. 5-8 "la vita umana / non sotto il mare ascosa si rivela / del sol la luce sta quale alta immagine / d'umane mete".

Più in generale, in queste versioni il ritmo giambico insorge abbastanza liberamente; copre anche solo una parte del verso, delimitata – all'inizio o alla fine – dalla cesura dell'endecasillabo, comparando preferibilmente in coincidenza per l'appunto con immagini spaziali ampie, come attestano ad esempio questi altri *loci*:

Das grüne Feld ist herrlich ausgebreitet

supérbo il vérdé práto sí disténde,
(*Der Frühling, Der Mensch vergißt...*, v. 3, Hölderlin 1993: 110-111);

Das Erdenrund ist so geschmückt, und selten lärmet
Der Schall durchs offene Feld, die Sonne wärmet
Den Tag des Herbstes mild, [...]

Si adórno è l'órrizzónte e ráro s'óde
un suón per cámpi apérti, il sóle scálda
del dólce autúnno i dì, [...]
(*Der Herbst, Das Glänzen der Natur...*, vv. 5-7, Hölderlin 1993: 118-119);

Sie grünen weit umher an dieses Thales Breite,

fa vérdeggiár la välle quánto è vásta
(*Der Sommer, Im Thale rinnt der Bach...*, v. 2, Hölderlin 1993: 128-129).

Ma c'è di più. I ritmi giambici di Celati si avvertono anche quando la distensione non riguarda propriamente dei referenti naturali ma degli stati d'animo. Come per esempio in *Der Frühling, Wenn neu das Licht...* (Hölderlin 1993: 126-127) dove al v. 4 l'aggettivo *heiter* è "psicologico e paesaggistico a un tempo" (così Zagari 1999: 177 per il verbo *erheitern*):

Nachdem ein heitrier Tag zu Menschen sich geneiget.

e più seréno il giòrno all'uóm s'appróssima.

oppure al v. 7:

Daß ungestört der Mensch des Jahres Reiz betrachtet,

ché ossérva cálmó l'uóm l'annuále incánto

Dunque le due aree semantiche dell'estensione spaziale e della serenità psicologica si influenzano e si implicano a vicenda, innescando il ritmo giambico anche nella resa italiana. Del resto, come riconosce Celati già all'inizio delle *Tre note* alla sua traduzione: "Tutte le nostre intenzioni espresse o inesprese, cioè tutti i moti dello spirito, debbono per forza affi-

darsi a quel programma ritmico che è già nella nostra parlata e nei nostri gesti, nelle cesure e negli intervalli tonali con cui si manifesta uno stato d'animo" (Celati 1993: 19). Qui è la "tranquillità" che veniva a Hölderlin dal camminare o ammirare la natura; lo stesso sentimento verso cui Celati aveva voluto "aprire i ritmi" di *Verso la foce*.

Non un caso dunque che il libro che raccoglie quei "racconti di osservazione" si apra con un verso-motto tratto da una di queste vedute: "Der offene Tag ist Menschen hell mit Bildern". Nella prima edizione del 1989, suona così: "L'aperto giorno riluce per l'uomo di immagini" (Celati 1989: 7). Probabilmente è dalla riedizione del 1992 che Celati ha fatto diventare il verso: "L'apérto giòrno brílla all'uóm di immágni", come lo leggiamo ancora oggi in epigrafe al volume (VF 985). La variazione non è indicata, ma certo per lui non era insolita.³ Come mi ha gentilmente confermato, tra gli amici, Massimo Rizzante: "Celati continuava a correggere". Qui lo ha fatto proprio in favore del giambo, che si estende quasi all'intera frase, dando subito a tutto il volume quell'intonazione di passeggiata che lo caratterizza.

Quando sarà il momento della traduzione il verso dovrà cambiare ancora per diventare un endecasillabo regolare: "L'apérto giòrno all'uóm brílla di immágni" (Hölderlin 1993: 114-115), un'operazione metrica che muoverà ulteriormente la melodia, creando un giambo + dattilo con la stessa impennata d'accento alla cesura che ritroviamo nella poesia che abbiamo preso ad esempio: "d'umáne méte, e d'ór brílla il mat-tíno", un altro verso che "brilla" ritmicamente.

Verso la foce è un libro hölderliniano.⁴ E non solo perché citazioni sono nascoste nel testo, come questo pensiero, tratto dalla stessa poesia che è in epigrafe: "Con qualcuno accanto riesco meglio a far fronte alle immagini che vengono avanti là fuori, come un'oscura domanda che bisogna sempre tenere in sospeso" (VF 1071), che riprende i versi: "Die prächtige Natur erheitert seine Tage, / Und ferne steht des Zweifels dunkle Frage."; "natura fulgida i suoi dì allieta, / e lungi è l'oscura domanda del dubbio" (Hölderlin 1993: 114-115). Ma perché, fin dalla premessa, a Celati è chiaro che "un'intensa osservazione del mondo esterno ci rende meno apatici (più pazzi o più savi, più allegri o più disperati)" (VF 987). Ad un certo punto, insomma, Celati

ha riconosciuto in Hölderlin un precursore, e alla lettera – qualcuno cioè che lo aveva preceduto nel cammino, si era già inoltrato nell'aperto, affrontando certi problemi che anche a lui stavano a cuore. Più che un legame elettivo, un'identificazione.

Perché? La scelta, in realtà, non è scontata.

Apparenza/Essenza

Si sa, Gianni Celati è "quello che cammina" (Gabello 1986: 320) e intanto prende appunti, scrive. Quello che "ama le apparenze. Non indugia sulle essenze" (Rizzante 2008: 456). Quello che va incontro al reale, cercando una "osservazione del mondo esterno" che si "liber[i] dai codici familiari che porta con sé" "come quando le cose vengono agli occhi per la prima volta" (VF 988 e 992). E si accorge invece che l'osservazione si ancora proprio a quei "codici", personali sensorial-affettivi (Spunta 2005) e collettivi, del "sentito dire" che informa il mondo (Celati-Rizzante 2005; cfr. Rizzante 2008: 457-458), rendendolo condiviso e condivisibile. Questa scoperta tocca il cuore della "nostra maniera d'osservare e di porci di fronte alle immagini", anche fotografiche ed artistiche, per cui, come spiegano Matteo Martelli e Marina Spunta:

Ogni singola immagine che ci si presenta di fronte (e proprio per quel suo stare *di fronte*) è come una "casella vuota da riempire con le nostre proiezioni". Ecco il "vedere del vedere". Quest'incontro ogni volta inaspettato, inatteso, sorprendente con qualcosa dell'immagine che è già preso, imbrigliato e avvolto dal nostro sguardo (dallo sguardo che è il nostro corpo), qualcosa che altrove Celati chiama con una sua parola guida, affezione. Ciò che ne emerge, aggiunge lo scrittore, è "un punto indicibile" dove "il mondo reale e quello immaginario si riflettono l'uno nell'altro" (Martelli-Spunta 2020: 8 e 10).

È bene, comunque, tenere presente che per Celati gli esercizi del vedere in gioco sono sempre due: l'osservazione libera e quella compromessa con i "codici familiari", entrambe evocate nelle sue pagine, alternativamente, mi pare senza conciliazione. Come ad esempio in *Dagli aeroporti*, una storia di *Narratori delle pianure*, dove il protagonista – un esperto che ha rinnegato le "astrazioni" ed è diventato a sua volta "camminatore solitario per le campagne" – è attratto proprio da ciò che gli si presenta come totalmente estraneo:

Neanche le file d'alberi in distanza attraverso la nebbia, le file di pioppi cipressini e gelsi e case su un argine avvolto dalla foschia, gli sembrava si presentassero scodinzolando

ai suoi occhi: non lo obbligavano a riconoscerle come un suo mondo d'immagini, di cui aver ricordi o nostalgie (NP 791).

Sta forse qui uno dei nodi della poetica di Celati, come si è detto senza soluzione. In fondo, l'ha indicato lui stesso riferendosi spesso all'*Ottava Elegia duinese* di Rilke:

Noi mai, neanche per un sol giorno,
abbiam d'innanzi il puro spazio, dove i fiori
senza fine germogliano. Sempre c'è il Mondo
e mai il nessun Luogo senza negazioni; [...]
[...] Oppure qualcuno muore e allora è.
Poiché presso alla morte l'uomo più non vede Morte,
e fissa l'esterno, forse col grande sguardo animale.

*Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag,
den reinen Raum vor uns, in den die Blumen
unendlich aufgehen. Immer ist es Welt
und niemals Nirgends ohne Nicht: [...]
[...] Oder jener stirbt und ists.
Denn nah am Tod sieht man den Tod nicht mehr
und starrt hinaus, vielleicht mit großem Tierblick.*

(trad. di Celati cit. in Picone 1989: 10; Rilke 1986: 658)

Spiega Celati:

Noi non abbiamo accesso all'aperto, perché esso rimane al di là della soglia del mondo. Con la parola "*mondo*" Rilke intende l'ovvietà delle cose e delle apparenze, già date per essere chiamate in un certo modo, per essere viste in un certo modo, e da cui dipende ogni nostra disinvoltura e normalità (cit. in Picone 1989: 11).

È un passo cruciale, che infatti la critica ha più volte ripreso. Lo sguardo libero tra le apparenze dell'"aperto giorno", per quanto sospirato, si rivela qui al fondo impossibile; quello familiare inevitabile. Vedere, ascoltare, vivere hanno a che fare con l'abitudine – e pure il singolare protagonista di *Dagli aeroporti*, a suo agio solo con l'in-definito (forse un Leopardi dei nostri tempi?), regola la sua vita sull'"abitudine di correr fuori e guardare il cielo appena sveglio" (NP 790). Oltre, "al di là della soglia del mondo" e della nostra consuetudine con esso, c'è solo la morte, che infatti aleggia su *Verso la foce* con quel "*mood* depressivo che sembra in effetti accompagnare il narratore" (Belpoliti 2016: LVII): "ogni osservazione intensa del mondo esterno forse ci porta più vicini alla nostra morte; ossia, ci porta ad essere meno separati da noi stessi" (VF 988).

Così è ancora più singolare che Celati – scrittore, e in questo modo, delle apparenze – sentisse tanta affinità con Hölderlin e amasse proprio i suoi ultimi testi, che sembrano nascere da presupposti contrari ai propri. Come commenta Luigi Reitani: “Gli elementi naturali assemblati nelle *Poesie della torre* non costituiscono un paesaggio in senso proprio”. Pur derivando da scenari paesaggistici concreti ed effettivamente osservati dal poeta, cioè, essi si dispongono – stereotipati e non realisticamente descritti, iterati in modo quasi formulare da un testo all’altro – “in uno spazio astratto [...] da cui è accuratamente escluso ogni elemento di tensione o di drammaticità” (Reitani, commento ai testi Hölderlin 2001: 1863).

Nella parabola esistenziale di Hölderlin è un epilogo quasi paradossale. Il poeta che, come i suoi contemporanei, aveva sentito incrinarsi l’identità, l’unità dello spirito; il poeta che aveva scritto lucidamente “Folli in lungo e in largo giriamo” evocando – lo ha spiegato bene ancora Reitani – la figura del “*vian-dante*, [l]’uomo che si aggira inquieto e lacerato tra le plaghe del mondo, alla ricerca di una ‘risoluzione delle dissonanze’ mai compiutamente realizzata” (Reitani 2001: XXXVIII); ora, nella fase della malattia mentale, riesce a recuperare l’armonia in pericolo e a fissarla in poesia. È la *Vollkommenheit* che ricorre negli ultimi versi, la perfetta “unità del molteplice” con cui “la natura si manifesta” al di sopra dei contrasti e del divenire (Reitani 2001: LX).⁵ L’essenza perfetta e pacificata della vita, “[i] più inapparente degli spettacoli” come lo definisce Celati (Celati 1993: 20). Una possibile, raggiunta, serenità.

Che anche Celati sentisse una segreta nostalgia dell’essenza, tra tutte le apparenze in cui si perdeva? Viene da chiederselo, leggendo ad esempio il primo “diario” di *Verso la foce, Paesaggio con centrale nucleare*. Prendiamo quelle “villette a forma di modellini” che ormai sono la tipica forma residenziale delle campagne della Pianura Padana: case che “non sembrano case, piuttosto dimostrazioni di un’idea di casa, da opporre all’orizzonte pesantissimo pieno di camion e maiali” (VF 1005). Certo, come ha scritto Giulio Iacoli, è “un’edilizia che non ha saputo fare altro che produrre segregazione e internamento davanti al televisore” (Iacoli 2002: 68). Eppure, c’è un’ambiguità: “Sono attratto”, scrive Celati, “da queste casette incantate per qualcosa che non so spiegare, una so-

spensione, un dismemorarsi di tutto che mi viene alla gola” (VF 1005).

Il bello di Gianni Celati è che lui non è mai giudicante, o forse non dimentica mai le proprie miserie accanto a quelle degli altri. Così per queste villette: con i loro accesi colori acrilici e i nani di Walt Disney in giardino, anch’esse “incanta(no)” perché danno forma a una nostra necessità, a un desiderio, a “un’idea” (un’essenza?) “di casa” che custodisca e renda possibile l’*abitare* di contro all’“orizzonte pesantissimo” che ci circonda.

Forse l’unica cosa da capire è quanto siamo estranei e inadatti alla “vita piena di pena”, l’unica che c’è (calamità, dolore, morte). E come tutto lavori a dismemorarci, ci aiuti a mettere degli argini, per poter dire che “ha i suoi lati buoni”, per mettere i nanetti di Walt Disney davanti alla porta; insomma per dire e mostrare sempre e dovunque che è una cosa tutta diversa da quella che è (VF 1018).

A modo loro, le villette sono – nel nostro presente – il tentativo di creare un habitat di sopravvivenza, oltre il divenire e i conflitti. Anche se illusorio, consolatorio, da *wishful thinking*.

In fondo, la letteratura non è tanto diversa, come dimostra un episodio raccontato da Walser, che Celati ricorda nell’intervista del 1991 da cui siamo partiti:

c’è un aneddoto che racconta Robert Walser a proposito di una lettrice dei libri di Gottfried Keller, che mi piacciono molto. Un giorno, questa lettrice si mise a piangere e quando le chiesero il motivo, rispose: “Perché il mondo non è così”. Quest’aneddoto non parla di un primato della letteratura, però parla di una tonalità nella nostra vita, di un suo ruolo in essa (Bonora 1991: 225).

Ecco un altro nodo: la contraddizione tra realtà e letteratura, e che Marco Belpoliti ha perfettamente inquadrato: “Celati aspira a qualcosa che sta al di là della letteratura, o forse prima della letteratura”, ma sa che solo “raccontare è il modo migliore per appaersarsi nella propria sconclusionata vita” (Belpoliti 2016: XI).

Non è un caso, allora, che Emanuele Menini – il protagonista di *Condizioni di luce sulla via Emilia*, forse la più bella delle *Quattro novelle sulle apparenze* – sia, più che un pittore d’insegne, un pittore di scenografie teatrali, di giostre, insomma di finzioni. A lui

“interess[a] soprattutto capire come appaiono le cose che stanno ferme, quando sono toccate dalla luce” (QN 907) e infatti in tutto il testo, come notava già nel 1988 Giorgio Manganelli, “La parola ‘immobili’ torna continuamente a disegnare le cose che riposano nel proprio essere, non disturbate dal frammentato urgere dell’esistere; cose che sono uscite dall’universo esasperante delle apparenze” (Manganelli 1988: 327). Menini muore infine nella neve – come un novello Walser – nella contemplazione di una “palazzina in stile geometriale”, del tutto analoga alle “cassette incantate” di *Verso la foce*. Cosa avrà visto, sotto l’apparenza? L’essenza della realtà “immobile” è quella che ci fingiamo oppure è la “cosa [...] disgraziata” (QN 910), che a Menini pareva di scorgere?

E qual è il “ruolo” della letteratura in tutto questo?

Di recente, Giorgio Agamben si è interrogato sul senso di un’enigmatica espressione che compare in quella che è considerata l’ultima poesia di Hölderlin: “la vita abitante degli uomini” (“Wenn in der Ferne geht der Menschen wohnend Leben,”; Agamben 2021: 198-199). Si tratta, ancora, di una questione di *abitare*.

Per arrivare a definire questa “vita abitante” al filosofo occorre una dimostrazione lunga e complessa; il punto è che alla fine essa si rivela come “un semplice, quotidiano, trito dimorare, una forma di vita anonima e impersonale”, che “vive secondo abiti e abitudini” (Agamben 2021: 222 e 204). Dice Agamben:

La vita di Hölderlin costituisce, in questo senso, un paradigma in confronto al quale le opposizioni categoriche che definiscono la nostra cultura vengono meno: attivo/passivo, comico/tragico, pubblico/privato, ragione/follia [...] a venir meno è innanzitutto l’opposizione successo/fallimento, quasi che il fallimento fosse per così dire scontato e, insieme, [...] trasformato in aiuto e in risorsa (ivi: 222-223).

È interessante che anche Celati – sensibile sempre, più che alle sfumature del tedesco, alla vita degli uomini – avesse già notato alcuni di questi aspetti: innanzitutto nella traduzione, in cui rende “wohnend Leben” con “l’usata vita”; e poi nel fondamentale saggio *Collezione di spazi* del 2003, dove cita, prima di una veduta della follia, la poesia *Heimkunft* di Hölderlin, commentando:

La poesia dice: “Ora si sveglia nel fondo anche il piccolo bor-

go / e familiare con le altitudini, intrepido guarda le vette”. Il borgo a fondovalle è lo *Heim*, il luogo natale, il luogo delle abitudini. Con le abitudini i mortali si adattano al divenire, seguendo i cicli diurni o stagionali; ed ecco perché il borgo è “familiare con le altitudini”, e “guarda intrepido le vette” [...] (Celati 2003: 238-239).

Heim è anche la propria casa.

È così che lo sguardo attraverso i “codici familiari” e il “sentito dire”, le abitudini del folle Hölderlin e i destini fallimentari di tanti personaggi celatiani (tra cui quello di Menini, come sottolineava Manganelli) si uniscono in un altro, unico nodo. Che forse ci mostra anche a cosa serva la letteratura, nel nostro abitare di e tra apparenze.

Note

¹ Le citazioni dalle opere di Gianni Celati seguono, dove non diversamente indicato, l'edizione del Meridiano (Celati 2016). Per facilitare la lettura, si utilizzano le seguenti sigle: VF = Verso la foce; NP = Narratori delle pianure; QN = Quattro novelle sulle apparenze.

² Cortellessa cita il passo d'autore – che si trova nella *Prefazione ai Racconti impensati di ragazzini* (usciti nel 1999) – nel suo bel saggio che si occupa proprio della “dissipazione” del linguaggio che lega Celati a Leopardi e a Beckett (Cortellessa 2003: 153). Per una lettura parallela di Verso la foce e La passeggiata di Walser cfr. Ajello 2017.

³ Basta considerare i tanti casi di riscrittura, precisamente documentati da Nunzia Palmieri nelle note al Meridiano (cfr. Celati 2016).

⁴ Su questo si legga anche quanto scrive Massimo Rizzante a proposito di una “funzione poetica Scardanelli, a cui il narratore-camminatore Celati attinge come a una fonte originaria ogni qual volta sente incombergli su di lui l'oscura domanda del dubbio”, ogni qual volta la noia o la cupezza cogitativa con il suo corredo di ansie e agitazioni lo fa dubitare” (Rizzante 2008: 457).

⁵ Cfr. anche quanto dice ad esempio Zagari: “per questo tardissimo Hölderlin ciò che conta è che in questo orizzonte si faccia strada non conflittuale l'evidenza di un 'darsi così' della Natura, compresenza visiva del diverso e anche degli opposti antagonisti. Non c'è bisogno di un capovolgimento dialettico, di una mutazione storico-apocalittica, di un istante epifanico (...). L'evidenza dei *Bilder* li trasforma in segni del manifestarsi (mostrarsi) della varietà-unità della Natura” (Zagari 1999: 177).

⁶ A proposito del “nomadismo” di Celati – e di come esso interpreti il nostro tempo – anche Iacoli parla di “nostalgia”: “La nostalgia come, alla lettera, dolore di un lungo ritorno a casa, accompagna il viandante lungo un paesaggio costellato di ripensamenti, in un sentire vicino a quello che è, secondo Baudrillard, distintivo della postmodernità” (Iacoli 2002: 72-73).

⁷ Un'ambiguità che nota, del resto, anche Iacoli se “vedere lo stato delle cose [...] è uno stato di grazia. Una grazia che riesce a riscattare il reale e renderlo forse più vivibile” (Iacoli 2002: 46).

Bibliografia

- AGAMBEN G. (2021), *La follia di Hölderlin. Cronaca di una vita abitante 1806-1843*, Einaudi, Torino.
- AJELLO E. (2017), “La passeggiata di Robert Walser e Verso la foce di Gianni Celati. Due scritture consapevoli l'una dell'altra”, in *La modernità letteraria*, 10, pp. 141-148.
- BELPOLITI M. (2016), “Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso”, in CELATI 2016, pp. IX-LXXII.
- BELPOLITI M., SIRONI M. e STEFI A. (a cura di) (2019), *Gianni Celati. Riga 40*, Quodlibet, Macerata.
- BONORA A. M. (1991), “Narratore delle pianure”, ora in CELATI 2022, pp. 219-228.
- CELATI G. (1989), *Verso la foce*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (1993), “Tre note”, in HÖLDERLIN 1993, pp. 19-22.
- ID. (2003), “Collezione di spazi”, ora in BELPOLITI, SIRONI, STEFI 2019, pp. 229-261.
- ID. (2016), *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di Belpoliti M., Palmieri N., Mondadori, Milano.
- ID. (2022), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, a cura di Belpoliti M., Stefi A., Quodlibet, Macerata.
- CELATI G. (2003), “La linea leopardiana della prosa”, in *Zibaldoni*, 28 febbraio, <https://www.zibaldoni.it/2003/02/28/la-linea-leopardiana-della-prosa/> [ultima consultazione 07.07.2023].
- CELATI G., RIZZANTE M. (2005), “Dialogo sulla fantasia”, in *Zibaldoni*, 19 settembre, <https://www.zibaldoni.it/2005/09/19/dialogo-sulla-fantasia/> [ultima consultazione 08.04.2023].
- CORTELLESSA A. (2003), “Quattro apparenze sulle novelle. Paragrafi su *Cinema naturale* di Gianni Celati”, in *L'illuminista*, III, 8-9, pp. 149-177.
- GABELLONE L. (1986), “Quello che sta fermo, quello che cammina”, ora in BELPOLITI, SIRONI, STEFI 2019, pp. 320-323.
- HÖLDERLIN F. (1993), *Poesie della torre*, a cura di Schneider M., trad. it. Celati G., Feltrinelli, Milano.
- ID. (2001), *Tutte le liriche*, a cura di e trad. Reitani L., con uno scritto di Zanzotto A., Mondadori (“I Meridiani”), Milano.
- IACOLI G. (2002), *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Diabasis, Reggio Emilia.
- LEOPARDI G. (1987), *Poesie e prose*, a cura di Rigoni M.A., con un saggio di Galimberti C., vol. I, Mondadori, Milano.
- MANGANELLI G. (1988), “Frammenti del mondo fra incubi e ilarità”, ora in BELPOLITI, SIRONI, STEFI 2019, pp. 326-327.
- MARTELLI M., SPUNTA M. (2020), “Collezione di sguardi”, in MARTELLI M., SPUNTA M. (a cura di), *ReCHERches*, 24 (*La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*), pp. 7-18.
- NASI F. (2019), “Stile e traduzione: scrittura degli affetti e competenza narrativa”, in BELPOLITI, SIRONI, STEFI 2019, pp. 139-150.
- PICONE G. (1989), “Da Walser a Celati. Materiali per un'ecologia dello sguardo”, in *Grafica*, a. V, n. 8, pp. 9-16.
- PRETE A. (2004), *Il deserto e il fiore. Leggendo Leopardi*, Donzelli editore, Roma.
- REITANI L. (2001), “L'errore' di Dio”, in HÖLDERLIN 2001, pp. XXV-LXVII.
- RILKE R.M. (1986), *Die Gedichte*, Insel Verlag, Frankfurt am Main u. Leipzig.
- RIZZANTE M. (2008), “Camminare nell'aperto incanto del sentito dire”, ora in BELPOLITI, SIRONI, STEFI 2019, pp. 454-459.
- SPUNTA M. (2005), “Ghirri, Celati e 'lo spazio di affezione'”, in *Il lettore di provincia*, XXXVI, n. 123-124, 2005, pp. 27-39.
- SCHNEIDER M. (1993), “Introduzione” a HÖLDERLIN 1993, pp. 7-15.
- ZAGARI L. (1999), *La città distrutta di Mnemosyne. Saggi sulla poesia di Friedrich Hölderlin*, Edizioni ETS, Pisa.