

From Lilliput to Waterloo. Gianni Celati and the Canon of Estrangement

Andrea Rondini

Abstract

The article outlines the reception of the concept of estrangement elaborated by Šklovskij in the poetics of Gianni Celati. The Italian writer resumes this concept in his analyses dedicated to Swift and Stendhal, linked to key themes of his work, starting from the deconstruction of logocentric thinking systems. From the pages of Celati, a dialogue also emerges explicitly. It is a dialogue with the genealogy of estrangement reconstructed by C. Ginzburg. A dialogue that moves from epistemological assumptions different from those of the writer, and comes to a different posture towards the knowledge of the real.

Keywords

Viktor Šklovskij; Estrangement; Travel; Distance; Gianni Celati; Carlo Ginzburg

Da Lilliput a Waterloo. Gianni Celati e il canone dello straniamento

Andrea Rondini

Il concetto di straniamento è stato accostato alla poetica di Gianni Celati (Sebastiani 2016; Pavan 2018¹) ed è spesso implicitamente presente laddove vengano focalizzati, nell'opera dello scrittore, concetti affini (visioni: Tamiozzo Goldmann: 2015; Fracassa 2020). Sarà preliminarmente opportuna una breve ricognizione sui testi di Šklovskij al fine di evidenziarne alcune caratteristiche pertinenti al discorso qui svolto².

Le pagine del grande studioso dedicate allo straniamento sono una riflessione sull'immagine e sulla fenomenologia della percezione. Šklovskij afferma: «Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come "visione" e non come "riconoscimento"; procedimento dell'arte è il procedimento dello "straniamento" degli oggetti» (Šklovskij 1976: 12)³; lo straniamento opera la «sottrazione dell'oggetto all'automatico della percezione» (*ibid.*: 13), configurandosi come uno scarto, una "mossa del cavallo" (la mossa laterale degli scacchi utilizzata dallo stesso Šklovskij come titolo di un suo volume); inoltre: «l'immagine non è un soggetto costante di mutevoli predicati. Scopo dell'immagine non è l'avvicinamento del suo significato alla nostra comprensione, ma la creazione di una particolare percezione dell'oggetto, la creazione della sua "visione", e non del suo "riconoscimento"» (*ibid.*: 18-9); infatti nel 'riconoscimento' si guarda ma non si vede: «Gli oggetti percepiti diverse volte cominciano ad essere percepiti per "riconoscimento": l'oggetto si trova dinanzi a noi, noi lo sappiamo, ma non lo vediamo» (*ibid.*: 13). L'autore di riferimento per Šklovskij è il Tolstoj di *Guerra e pace* ma particolare importanza riveste il racconto *Cholstomer*, basato sul punto di vista di un cavallo che medita

¹ L'articolo mette in relazione *Verso la foce* di Celati con *Gli autonauti della cosmostrada* di Cortázar.

² Per una ricognizione della ricezione si veda Morabito 2019.

³ Una prima traduzione italiana dei saggi di Šklovskij apparve nel 1966 (Bari, De Donato).

sulla vita degli uomini, in particolare sulla loro mania del possesso (*ibid.*: 13-6). Occorre notare che *in primis* lo straniamento ha per Šklovskij un valore artistico, vale a dire è un procedimento che rappresenta lo scarto rispetto all'uso standard del linguaggio e innalza il tasso di letterarietà: «Per fare di un oggetto un fatto artistico, è necessario estrarre dal novero dei fatti della vita [...]. Bisogna estrarre l'oggetto dalla serie di associazioni consuete» (Šklovskij 1976: 86).

Lo studioso è ritornato sul concetto anche in altri suoi libri, che mettono in evidenza una componente percettivo-fenomenologica: «La sfiducia di Tolstoj verso la percezione abituale investe in generale tutti i suoi eroi, e si può dire che gli eroi tolstoiani hanno una percezione abituale delle cose solo quando questa loro percezione non è fatta oggetto di nessuna analisi» (Šklovskij 1978: 132)⁴; particolare rilevanza assume il personaggio di Nataša ma è esemplare la battaglia di Borodinò osservata con gli occhi di Pierre Bezuchov (Tolstoj 1990: 893-903)⁵.

Le intuizioni del critico innescano implicitamente, nella poetica di Celati, una serie di meccanismi legati alla rilevanza dell'idea di visione e di alterità, progressivamente radicalizzati dallo scrittore: la visione scalza le epistemologie referenziali a favore di sentieri immaginativi e l'alterità segna la precondizione fondamentale di stati affettivi, vale a dire una distanza solitaria e melanconica dal mondo e dagli altri. Sembra inoltre - anche considerando le riflessioni di Šklovskij su Bezuchov appena riportate - che si innesti sul paradigma di base una componente non più solo estetica ma anche di tipo antropologico (codice assai caro a Celati): non si tratta di reinventare un oggetto in una nuova visione ma, accentuando tale valenza, mettere in dubbio la fiducia nella relazionalità con il reale a vantaggio di una percezione tesa dissolvere i propri oggetti. Occorrerà notare quanto sia rilevante il concetto di visione per Celati e di letteratura visionaria⁶, di sguardo sull'Aperto, soprattutto nella seconda fase della sua carriera; si possono addurre diversi esempi: nella narrativa di Tozzi agisce «il recupero di una visione con cui si smette di guardare meccanicamente il mondo» (Celati 2008: XVII); il cinema di Fellini è considerato come una visione di

⁴ Si veda anche Šklovskij 1982: 31.

⁵ Per l'uso dello straniamento nel capolavoro tolstoiano, con l'indicazione dei passi del romanzo in cui è utilizzato – e con riferimento a Ginzburg 2011 – si veda l'introduzione di Pier Cesare Bori (Tolstoj 1990: XLVI); tra l'altro uno dei passi vede protagonista ancora una volta un cavallo, nella fattispecie quello dell'imperatore Alessandro (*ibid.*: 321).

⁶ Su questo aspetto si veda Rondini 2013.

stati primordiali (dalla Saraghina di *8½*, visione ancestrale della femminilità, al pavone di *Amarcord*; Celati 2009)⁷.

Lo scrittore inoltre fa propria la critica sklovskiana al riconoscimento quando riprende una considerazione dello scultore Alberto Giacometti⁸; ma in tutta l'opera celatiana è molto forte l'idea di tornare a guardare il mondo senza schemi, nei suoi elementi minimi e nei termini di una visionarietà aurorale, superando i paradigmi dello sguardo abituale e amministrato dalla società delle immagini omologate e standardizzate; un libro come *Verso la foce* pone proprio in posizione incipitaria tale metodo: «Ogni osservazione ha bisogno di liberarsi dai codici familiari» (Celati 2016b: 988; del resto: «scopri di non saper niente di preciso sul mondo esterno. Allora viene anche la voglia di scusarsi con tutti, scusate la nostra presunzione»; *ibid.*: 1067).

Si pensi del resto che la nozione di straniamento, esaltando l'arte come procedimento, assomma altri significati: anti-utilitaristici e anti-politici (l'arte deve estraniarsi da teleologie pratiche) ed esistenziali (lo straniamento non rinnova solo l'oggetto ma conferisce alla vita sensazioni nuove): «By making things strange, the artist does not simply displace them from an everyday context into an artistic framework; the artist also helps to “return sensation” to life itself, to reinvent the world, to experience it anew. Estrangement is what makes art artistic; but by the same token, it makes life lively or worth living» (Boym 2005: 586-7).

Celati sembra recepire le tecniche dello straniamento già nella prima fase della sua produzione, utilizzandolo come strategia di scrittura e oggetto epistemologico funzionale alla propria poetica e alla propria teoria letteraria: lo si potrebbe definire uno strumento interno al laboratorio del critico-scrittore. In *Finzioni occidentali*, nel *Bazar archeologico*, lo straniamento compare così in pagine declinate per lo più sul concetto di collezionismo derivato da Benjamin e sull'idea correlata che la letteratura debba privilegiare i frammenti e gli scarti della Storia, recuperando l'in-

⁷ Ma si veda anche Celati 2011b: 57: «Sono percezioni che si caricano di forti intensità affettive o perturbanti, e diventano stati cosiddetti allucinatori: l'esperienza del visionario».

⁸ Celati 2003: 79: Giacometti «aveva questa idea: “io disegno per capire cosa vedo”. Se copio un bicchiere su un tavolo – diceva – non disegno che una visione, cioè qualcosa che scomparirà tra un attimo, sostituita da una visione diversa di quel bicchiere. Dunque quello che si disegna (o si filma) è solo la traccia di un'immagine che arriva alla coscienza, ma appena c'è un po' più di luce, o un colore diverso, potrebbe risultare una cosa del tutto diversa».

classificabile, il marginale (la follia, il comico, il carnevalesco) defenestrato da tutte le classificazioni di sistema: «Nel bazar del collezionista tutto compare come flusso eteroclito, archeologico *bric-à-brac* di scarti, immagini frammentarie d'uno straniamento che può esprimersi solo con l'ecolalia del discorso folle» (Celati 2001: 200). Il concetto viene quindi ibridato con le teorie benjaminiane e appare così dotato di una certa versatilità, sempre però ancorata a poetiche in grado di alterare e modificare la usuale percezione del mondo come il surrealismo (*Nadja* di Breton): l'avanguardia francese presuppone «l'idea del simbolico come straniamento "perverso" della dimensione reale» (Celati 1977: 323); *Nadja* stessa rappresenta, nella sua innocenza, il medesimo «straniamento "perverso" della dimensione reale» (*ibid.*: 324); soprattutto, lo straniamento deve essere concepito in termini di sguardo «che impedisce di ridurre tutti gli oggetti alle coordinate delle nostre proiezioni» (*ibid.*: 327). Sul versante creativo, *Comiche*, romanzo già focalizzato su *outsiders* e personaggi fuor di sesto, esalta soprattutto la sfera erotica e la rappresentazione dell'atto sessuale: «Dietro un [...] cespuglio si udivano rumori [...] Preso da curiosità mi avvicinavo e vedo il Bagnino con tre o quattro donne sotto di sé. Egli a quelle faceva grandi salti e rimbalzi sulla pancia come lottatore che si accanisca su un avversario a schiacciarlo del tutto»⁹ (Celati 1971: 29; un passo che la critica ha riportato a un'applicazione ortodossa delle teorie sklovskiane: «esempio da manuale di straniamento, come teorizzato da Šklovskij»; Iacoli 2011: 149). Sarà altresì opportuno notare che lo straniamento è collegato da Šklovskij anche alla rappresentazione della sfera erotica e degli organi sessuali (e il modello è qui Boccaccio) nonché della sfera comica (lo straniamento delle pose in Sterne; Šklovskij 1976: 217).

Un passo verso un pregnante e più articolato riuso del concetto emerge nella lettura celatiana dei *Gulliver's Travels* di Swift (Celati 2010: XXIV), in cui si fa esplicito riferimento alla genealogia dello straniamento di Šklovskij ricostruita da Carlo Ginzburg¹⁰, autore spesso presente nelle pagine celatiane¹¹ nonché sodale per il progetto di *Alì Babà*¹². Il saggio ginzburghiano traccia un paradigma storico-epistemologico antecedente

⁹ Si veda p. 170 per la versione 1972-1973.

¹⁰ Riferimento a Ginzburg 1996 (poi in Ginzburg 2011, da cui si cita).

¹¹ Ginzburg 2002 (Celati 2011b: 102); Ginzburg 1976 (Celati 2011b: 23); Ginzburg 2008 (Celati 2011b: 129). Claudio Piersanti ricorda che Celati consigliava a tutti *Il formaggio e i vermi* (Piersanti 2019).

¹² Palmieri 2016: xc; si veda anche il riferimento in Celati 2011b: 47.

all'*ostranenie*, da Marco Aurelio a Proust, e ne delinea alcune specifiche concretizzazioni concettuali e semiologiche: l'idea stoica della distanza necessaria per scomporre i dati reali e conoscerne le cause generative; l'assunzione moderno-illuminista dell'ottica del 'selvaggio' o delle classi contadine nei confronti dei conquistatori e del potere (Montaigne, La Bruyère, Voltaire); la liberazione dagli schemi intellettivi usuali; i punti di contatto della scrittura letteraria con la retorica dell'indovinello. Tale ricostruzione mette a fuoco inoltre un dato fondamentale, vale a dire che lo straniamento, pur all'interno di una fisionomia dai tratti riconoscibili, presenta alcune significative differenze: lo straniamento di Tolstoj solo in parte coincide con quello di Proust, maggiormente declinato su un'idea volta non a conoscere l'oggetto nella sua essenza ma proprio a preservare invece le sensazioni, le affezioni e le percezioni immediate che si provano davanti ad esso (che per lo scrittore non può, del resto, essere conosciuto se non per un'impervia via indiziaria); così lo straniamento in Proust sembra avere il fine di «proteggere la freschezza delle apparenze dall'intrusione delle idee» (Ginzburg 2011: 30)¹³; infatti il narratore proustiano descrive M.me de Sévigné come colei che «ci presenta le cose nell'ordine delle nostre percezioni, anziché cominciare con lo spiegarne la causa» (Proust 1983: 791). Proust è del resto autore presente nell'officina celatiana che recepisce la lezione sullo straniamento della *Recherche* anche attraverso il filtro di Beckett (Fracassa 2016: 60), che nel suo saggio sullo scrittore francese si soffermava tra l'altro sulla necessità dell'aggiramento dei pregiudizi e dei saperi convenzionali nutriti dall'Abitudine e in essa radicati per squarciare il velo di Maya (Beckett 2004: 21 e *passim*). Le riflessioni proustiane arriveranno poi fino a un filosofo assai amato da Celati, vale a dire Merleau-Ponty (il cui saggio su Cezanne in *Senso e non senso* è ricordato da Ginzburg 2011: 38).

Ginzburg, a differenza di Celati, pone comunque un limite alla dissoluzione pulviscolare; riflettendo sul passo proustiano dedicato all'offensiva tedesca del marzo 1918 ad Amiens durante il primo conflitto mondiale che pone il nesso storia-romanzo¹⁴, Ginzburg, in polemica con le teorie sto-

¹³ Su Proust e Ginzburg si veda Bertini 2016.

¹⁴ «La [la guerra] si potrebbe raccontare come un romanzo, e dunque, se uno s'ostina a ripetere che la strategia è una scienza, questo non lo aiuta affatto a capire [...]. Il nemico non conosce i nostri piani più di quanto noi sappiamo quali fini persegua la donna che amiamo, e quei piani, forse, non li conosciamo neanche noi. I tedeschi, nell'offensiva del marzo 1918, avevano come scopo la conquista di Amiens? Non lo sappiamo» (Proust 1993: 681).

riografiche che reputano di poter equiparare lo studio storico al racconto finzionale, scrive: «nel sottolineare le implicazioni cognitive dello straniamento vorrei [...] oppormi con la massima chiarezza possibile alle teorie di moda che tendono a sfumare, fino a renderli indistinti, i confini tra storia e finzione»; (Ginzburg 2011: 34) ai suoi occhi Proust «voleva suggerire che tanto gli storici quanto i romanzieri (o i pittori) sono accomunati da un fine cognitivo» (*ibid.*). Non a caso nei passi del primo autore citato nella genealogia dello straniamento, Marco Aurelio, la pratica straniante è volta a conoscere quale sia la vera natura delle cose (*ibid.*: 20)¹⁵.

Entro queste coordinate, Ginzburg è tornato comunque sullo straniamento nei suoi studi sulla modernità e in particolare in riferimento all'incontro-scontro tra europei ed extraeuropei (Ginzburg 2006: 95 e *passim*), contemplando allo stesso tempo il *topos* letterario dell'arrivo di stranieri in terre sconosciute (e dello sguardo retroattivo sulla *propria* realtà come accade nella *Historia del mondo nuovo* di Girolamo Benzoni; *ibid.*: 94-5). È questa l'accezione di straniamento che più incontra il discorso celatiano, che infatti proprio ad essa si riferisce, in modo simpatetico, menzionando esplicitamente Ginzburg (Celati 2010: XXIV). Ecco perché il Celati lettore di Swift pone in risalto il «nuovo punto di vista sulle società europee, legato alla scoperta delle popolazioni primitive d'America» (Celati 2010: XXIV) e che trova rappresentazione nello sguardo rovesciato di Gulliver sui luoghi incontrati nei *Travels*. Ricorre in queste pagine il legame tra distanza – termine ginzburghiano – e straniamento: «Lo sguardo a distanza ci catapulta in un completo straniamento, per cui le cose più normali, le abitudini più consuete, diventano oggetti nuovi e sorprendenti da studiare» (*ibid.*: XIX) come nel caso delle tasche di Gulliver ispezionate dai lillipuziani (*ibid.*: XIX-XX, «straniamento mai visto prima nella letteratura europea», afferma Celati)¹⁶ e come nel caso del re di Brobdingnag che paragona il sistema socio-politico inglese descritto gli da Gulliver alla vita di «insetti minuscoli» (*ibid.*: XIX).

Ma è anche Gulliver soggetto di straniamento, sia quando è portato, alla luce delle valutazioni altrui, a riconsiderare durante il viaggio le sue

¹⁵ Con riferimento a Marco Aurelio 2010: 93 (VI, 13): «Quanto vale di fronte alle leccornie e ai cibi [...] accogliere la rappresentazione “questo è il cadavere di un pesce, quest’altro il cadavere di un uccello o di un maiale [...]”; e, a proposito dell’unione sessuale: “è sfregamento di un viscere e secrezione di muco accompagnata da spasmo”. Quanto valgono queste rappresentazioni che raggiungono le cose in sé e le penetrano totalmente, fino a scorgere quale sia la loro vera natura».

¹⁶ L’episodio in *ibid.*: 22-4.

coordinate concettuali di partenza sia quando «descrive tutto con precise misurazioni e comparazioni, dove lo straniamento consiste nella riduzione d'ogni aspetto del mondo a un astratto dato quantitativo» (*ibid.*). Gulliver diventa allora un *outsider* perché vede tutto, ri-descrive tutto, in modo straniato:

Per quanto favolosa sia questa totale alienità del mondo, è anche la condanna del nostro uomo Gulliver a dover vedere tutto come un estraneo alla vita dei suoi simili, senza più nulla di familiare, anche quando ritorna nella sua Inghilterra. Ma la condanna di Gulliver a vedere tutto da estraneo lo porta anche a una completa ri-descrizione di tutto ciò che è familiare e scontato per l'uomo europeo; e lo porta a ri-descrivere tutto ciò che noi consideriamo normale, perché basato su assiomi sociali intoccabili. Gulliver incontra popolazioni che non sanno nulla delle nostre abitudini, ed è costretto a descrivere tutto ex novo, con sorprendenti circonlocuzioni (Celati 2019)¹⁷.

Il personaggio swiftiano arriva così a sviluppare una concezione melanconica della vita, esito estremo del *mood* straniato: «il malinconico è sempre straniero tra i suoi simili» (*ibid.*). Affermazione che Celati ribadisce e alla quale conferisce lo *status* di un credo al limite del nichilismo: «Forse lo straniamento della letteratura moderna non può mai esimersi da un simile distacco dai luoghi comuni della cultura [...]: ogni domanda sull'uomo corrisponde a un distacco e un esilio dagli uomini, come quello di Gulliver nella stalla. D'altronde l'esilio è la condizione originaria della conoscenza melanconica; perché il malinconico è uno straniero tra i suoi simili» (Celati 2010: XXXIII)¹⁸.

L'*ostranenie* è ripresa anche nelle riflessioni celatiane dedicate a Stendhal, che, sia nei romanzi che nei libri di viaggio, osserva da una prospettiva alternativa l'Italia («È l'idea di uno straniamento che permette di vedere

¹⁷ «Quanto ai legulei o avvocati, sono descritti come «una confraternita d'uomini educati fin da giovani nell'arte di dimostrare, con appropriata moltiplicazione di parole, che il bianco è nero e il nero è bianco, secondo chi li paga». E un primo ministro europeo risulta «una creatura tutt'affatto immune da gioia e dolore, amore e odio, pietà e ira: o quanto meno spoglio di ogni passione tranne un violento desiderio di ricchezza, potere e titoli» (*ibid.*).

¹⁸ Alla fine dei *Travels* (parte IV, cap. XI), Gulliver trascorre larga parte delle giornate nella sua stalla in compagnia dei cavalli, riuscendo a malapena a tollerare la presenza dei suoi stessi famigliari.

le cose fuori da un punto di vista scontato, sottraendole ai presupposti di normalità»; Celati 2011: 13); *Roma, Napoli, Firenze* è figlio di uno sguardo “persiano”, derivante da Montesquieu, uno sguardo straniero, secondo quella volontà/necessità di essere stranieri ovunque che rappresenta enzima primario della poetica di Celati¹⁹ che ha a monte una costellazione di scrittori americani (Poe, Hawthorne, Melville) i quali, con l’Uomo della folla, Wakefield e Bartleby, hanno creato veri e propri eroi dello straniamento, avulsi dal consorzio civile e dalle relazioni sociali (un paradigma che potrebbe contemplare anche alcuni personaggi del cinema di Cassavetes: Rondini 2020). Ancora una volta torna nel discorso celatiano il tema della distanza: Wakefield è «la figura d’un estraneo che ci sfiora per strada, forse qualcuno toccato da una follia, perso in un vagare perpetuo. Infatti il racconto ce lo mostra sempre a distanza, nell’esteriorità della sua condizione di vagante [...] Ed è un estraneo errabondo come l’uomo della folla, altra figura che vediamo solo di scorcio. Ma con queste figure inconoscibili, straniate e stranianti, [...] si forma una narrativa con un punto di vista critico già del tutto moderno (Celati 2006: 15). Si noti come parimenti compaia il motivo della conoscibilità/non conoscibilità, qui tendente verso la seconda, tipico di una linea letteraria che diverrà presto minoritaria nella narrativa americana²⁰, ripresa solamente, seppur in sommo grado, da Henry James (*ibid.*: 24-5). Tale costellazione di autori traccia in fondo un’altra formulazione o proposta di canone, quasi che lo straniamento sia una nervatura sotterranea della cultura, capace di riemergere, in modo sparso, come sapere dimenticato, archeologico.

Ma con Stendhal anche la Storia viene straniata, a partire dalla corte di Parma della *Chartreuse*, descritta nel romanzo, secondo Celati, con occhi swiftiani: essa infatti «funziona come il paese dei lillipuziani visitato da Gulliver: è una miniaturizzazione delle tendenze del secolo, un modo per riassumere la commedia del gioco politico, del dispotismo, dell’intrigo e dell’opinione pubblica» (Celati 2011a: 16-7). Ma da tenere presente è soprattutto quella grande scena primaria – vera icona intellettuale della modernità – in cui Fabrizio del Dongo assiste alla battaglia di Waterloo nella *Chartreuse*; il celeberrimo evento e lo smarrimento di Fabrizio sono infatti, *sub specie Šklovskij*, un «bellissimo esempio di straniamento, a cui molti

¹⁹ Significativo in merito, per esempio, Celati 2016 in riferimento a D’Arzo.

²⁰ «Ora [nella seconda metà del XIX secolo] le storie non sono più valutate per la meraviglia o lo straniamento che producono, ma al contrario, per come confermano il senso di realtà e d’identità del lettore medio» (Celati 2006: 19).

si sono ispirati fino a farne una filosofia della storia, Tolstoj ad esempio» (Celati 2011: 13)²¹. Significativo che per Šklovskij il prototipo della presenza di Bezuchov a Borodinò sia la descrizione della battaglia di Waterloo da parte di Stendhal: «Per quel che riguarda l'intervento di Pierre, L. N. Tolstoj si rifà ad una precisa tradizione letteraria, la stessa della figura di Fabrice, in Stendhal, che assiste alla battaglia di Waterloo, senza capirci niente» (Šklovskij 1978: 145).

Per Celati lo sguardo “persiano”, straniato di Fabrizio dissolve e svalluta il reale relegandolo in una indecifrabile lontananza (a Waterloo, Fabrizio non sa chi e cosa seguire, osserva da lontano la battaglia) e nella vaghezza assoluta (tra l'altro il personaggio stendhaliano si addormenta e non vede neppure Napoleone quando passa: Stendhal 2011a: 93); si tratta di una disposizione ‘comica’, che forse contiene un implicito riferimento al mestiere di storico: l’esperienza di Fabrizio a Waterloo è appunto una «risposta comica all’illusione realistica di poter giungere a uno sguardo diretto sugli avvenimenti storici» (Celati 2011a: 13); non potrà non essere sottolineato l’uso del concetto di comico da parte di Celati che si situa all’origine della sua produzione (*Comiche*) e che riveste un ruolo importante nella sua riflessione (*Il corpo comico nello spazio*); soprattutto in quel latente ma continuo disegno di configurazione del canone dello straniamento, lo scrittore guarda ai classici della tradizione comica come Luciano (Celati 2010: XVIII, con riferimento all’*Icaromenippo*). In ogni caso, lo straniamento per Celati non ha finalità conoscitive (come per Ginzburg); lo sguardo di Stendhal sulle società civili è figlio di quello di Montesquieu, quindi «ingenuo, che ha messo da parte la protervia dei sapienti, concentrato sui fenomeni e sulle azioni immaginative più che sui giudizi» (*ibid.*: 14). Anche nei Gamuna di *Fata morgana* lo sguardo dall’alto rappresenta la distanza sbagliata, lo sguardo ‘intelligente’ – fisso e scontato – che per i Gamuna è in realtà fonte di imbarazzo (Celati 2016: 1574).

Forse per questo né Swift né Stendhal compaiono nelle pagine di Ginzburg: a canoni diversi corrispondono epistemologie diverse (peraltro né Celati né Ginzburg menzionano Chateaubriand, autore ricordato da Šklovskij in un accenno dedicato a una micro-genealogia dello straniamento [Šklovskij 88]).

Si arriva così alla conversione e radicalizzazione dello straniamento nel percetto, che si diversifica da esso anche se la scintilla iniziale è nelle pagine di Šklovskij. Il percetto è la visione immaginativa dello spazio ester-

²¹ Si veda Šklovskij 1976: 16 (le battaglie di *Guerra e pace*).

no, il «vedere figurato della mente non più vero né più illusorio del vedere retinico» (Celati 2003b: 87), opposto allo sguardo nitido e fisso. Ancora una volta a giocare un ruolo decisivo è la distanza, se si leggono alcune pagine di *Verso la foce* che già si collocano nell'area del percetto in cui la distanza si perde definitivamente: «C'è un vapore azzurrino che fa svanire le distanze, e oltre un certo raggio si capisce soltanto che le cose sono là, disperse nello spazio» (Celati 2016: 1046).

Ci si trova di fronte, per motivi diversi, a un punto di non ritorno nei confronti di Šklovskij e di Ginzburg. Infatti non si tratta più di un procedimento artistico né di una modalità di conoscere bensì di una modalità di dissolvere e di dissolversi nell'indifferenziato (modalità sottolineata anche per le ultime narrative in fuga di Celati, Cortellessa: 2020). In Celati la condizione dello straniamento, la distanza, diviene importante come l'esito; la precondizione eguaglia e supera l'effetto.

Può essere utile in questo senso chiamare in causa quello che è stato denominato straniamento prospettivista. Questa accezione tende a

vedere nell'esperienza di straniamento la sanzione di una insuperabile ed illimitata molteplicità di punti di vista [...] Di conseguenza, tutti i differenti sguardi sui fenomeni sarebbero, da un punto di vista epistemico, parimenti leciti ed ammessi, perché nessuno potrà essere giudicato migliore di altri su basi intersoggettive e tantomeno neutrali. Si tratta di una prospettiva [...] sempre esposta al rischio di un approccio 'dissolutivo' che finisce col dichiarare parimenti infondati e parimenti vani tutti i resoconti che gli uomini possono dare degli oggetti e dei fenomeni: portando, così, ad una esperienza di straniamento che si muta in una dolorosa condizione di radicale estraniazione/alienazione (Gabbani 2011).

Si consideri da questa prospettiva un racconto di *Cinema naturale, Notizie ai navigatori*, dove lo sguardo swiftiano-stendhaliano trasforma un litorale turistico in un pianeta alieno e in un deserto: «Era piena primavera, ma vagando lungo il litorale il nostro dottore vedeva tutto grigio attorno a sé, tra sfilate di villette per le vacanze, alberghi per le vacanze, negozi per le vacanze, attrezzature balneari e luoghi di ritrovo popolati soltanto d'estate. Sembrava un pianeta disabitato, con mute insegne commerciali che ti guardano da ogni scorcio, inutili lampioni che si accendono al tramonto» (Celati 2016: 1398); tale visione si ripropone nel finale del testo e lo sigilla: «Intorno è come un deserto, ma un deserto grigio d'asfalto, tra

sfilate di villette per le vacanze, alberghi per le vacanze, negozi per le vacanze, attrezzature balneari e luoghi di ritrovo popolati soltanto d'estate. Si ha l'impressione di un pianeta disabitato, con insegne commerciali che ci guardano passare, scosse dal vento. Dalla radio una voce, che sembra l'ultima voce della terra, sta trasmettendo notizie ai naviganti» (*ibid.*: 1417).

Del resto, come è stato affermato (Belpoliti 2001), *Cinema naturale* è una raccolta che intende «cogliere ciò che di non-consueto c'è nel consueto»: una analisi che è anche una perfetta definizione di straniamento.

Bibliografia

- Beckett, Samuel, *Proust*, Milano, SE, 2004.
- Belpoliti, Marco, "Celati. La vera Hollywood è la nostra mente", *Tuttolibri*, 6 gennaio 2001.
- Benzoni, Girolamo, *Historia del mondo nuovo*, Venezia, Tini, 1565.
- Bertini, Mariolina, "Il Proust di Carlo Ginzburg", *Cent'anni di Proust*, Eds. Ilena Antici - Marco Piazza - Francesca Tomassini, Roma Tre Press, 2016.
- Boym, Svetlana, "Poetics and Politics of Estrangement: Victor Shklovsky and Hannah Arendt", *Poetics today*, 2005.
- Breton, André, *Nadja*, con una nota di Lino Gabellone, Torino, Einaudi, 1972.
- Celati, Gianni, *Comiche* [1971], Macerata, Quodlibet, 2016.
- Id., "L'oggetto surrealista" [1977], *Gianni Celati con Carlo Gajani. Animazioni e incantamenti*, a cura di Nunzia Palmieri, Roma, L'Orma, 2016.
- Id., "Documentari imprevedibili come i sogni" (intervista di Sarah Hill) [2003], *Documentari imprevedibili come i sogni. Il cinema di Gianni Celati*, a cura di Nunzia Palmieri, Roma, Fandango, 2011.
- Id., "Collezione di spazi", *il Verri*, 21 (2003).
- Id., *Storie di solitari americani*, a cura di Gianni Celati - Daniele Benati, Milano, Rizzoli, 2006.
- Id., *Introduzione*, Tozzi, Federigo, *Con gli occhi chiusi. Ricordi di un impiegato*, Milano, Feltrinelli, 2008.
- Id., "Fellini e il maschio italiano", *Zibaldoni e altre meraviglie*, 29 maggio 2009.
- Id., *Introduzione a Swift*, Jonathan, *I viaggi di Gulliver*, Milano, Feltrinelli, 2010.
- Id., *Introduzione a Stendhal*, *La Certosa di Parma*, Milano, Feltrinelli, 2011a.
- Id., *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011b.
- Id, D'Arzo, "Lo stile di chi è straniero dovunque", *Studi d'affezione per amici e altri*, Macerata, Quodlibet, 2016.

- Id., *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di Marco Belpoliti - Nunzia Palmieri, Milano, Mondadori, 2016.
- Id., "Gulliver l'antropologo", *Narrative in fuga*, a cura di Jean Talon, Macerata, Quodlibet, 2019.
- Cortellessa, Andrea, "Prefazioni che sono racconti", *Il Sole 24 ore*, 5 gennaio 2020.
- Fracassa, Ugo, "Celati e Proust. Per una lettura antropologica della Recherche", *Cent'anni di Proust*, Eds. Ilena. Antici - Marco Piazza - Francesca Tomassini, Roma Tre Press, 2016.
- Id., "Psichedelie visioni allucinazioni: Sostenibilità/insostenibilità dello sguardo nell'opera di Celati", *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, a cura di Matteo Martelli - Marina Spunta, *ReCHERches*, 24 (2020).
- Gabbani, Carlo, "Epistemologia, straniamento, riduzionismo", *Annali del Dipartimento di Filosofia* (Nuova serie), XVII, Firenze University Press, 2011.
- Ginzburg, Carlo, *Il formaggio e i vermi*, Torino, Einaudi, 1976.
- Id., *Making Things Strange: The Prehistory of a Literary device*, «Representations», 56 (1996) (poi in *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 2011; nuova edizione Macerata, Quodlibet, 2019).
- Id., *I benandanti*, Torino, Einaudi, 2002.
- Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- Id., *Storia notturna*, Torino, Einaudi, 2008.
- Id., *Occhiacci di legno*, Milano, Feltrinelli, 2011.
- Iacoli, Giulio, *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- Luciano, *Icaromenippo*, a cura di Alberto Camerotto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009.
- Marco Aurelio, *A se stesso*, a cura di Enrico Maltese, Milano, Garzanti, 2010.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Senso e non senso*, Milano, Bompiani, 1962.
- Palmieri, Nunzia, *Cronologia*, Celati, Gianni, *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di Marco Belpoliti - Nunzia Palmieri, Milano, Mondadori, 2016.
- Pavan, Emma, "Il viaggio come Bildung nella postmodernità: Gli autonau-ti della cosmostrada e Verso la foce", *Dialogia*, 12 (2018).
- Proust, Marcel, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, *Alla ricerca del Tempo perduto*, edizione diretta da Luciani De Maria, Milano, Mondadori, 1983.
- Id., *Il Tempo ritrovato*, *Alla ricerca del Tempo perduto*, edizione diretta da Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1993.
- Rondini, Andrea, *Gianni Celati e la teoria letteraria del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2013.

- Id., "Gianni Celati, il cinema di John Cassavetes e la distruzione dei dispositivi", *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, a cura di Matteo Martelli - Marina Spunta, *ReCHERches*, 24 (2020).
- A. Sebastiani, "«Cinema all'aperto». Polifonia e straniamento in Gianni Celati narratore (anche) per immagini", *I cantieri dell'italianistica*, Roma, Adi Editore, 2016.
- Šklovskij, Viktor, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976.
- Id., *Materiali e leggi di trasformazione stilistica. Saggio su Guerra e pace*, Parma, Pratiche, 1978.
- Id., *Simile e dissimile*, Milano, Mursia, 1982.
- Id., *La mossa del cavallo*, Salerno, Ripostes, 2021.
- Tamiozzo Goldmann, Silvana, «La grande allucinazione del mondo» e «gli astri selvaggiamente splendidi»: Viaggi e visioni trasognate dell'Altrove in Gianni Celati e Andrea Zanzotto, *Leggere la lontananza*, a cura di Silvia Camilotti - Ilaria Crotti - Ricciarda Ricorda - Venezia, Edizioni Cà Foscari, 2015.
- Tolstoj, Lev, *Guerra e pace*, prefazione di Leone Ginzburg, introduzione di Pier Cesare Bori, Torino, Einaudi, 1990.

Sitografia

- Morabito, Martina, "101 anni di straniamento. Appunti per una partita a scacchi", *eSamizdat*, XII (2019), www.esamizdat.it.
- Piersanti, Claudio, "Il formaggio e i vermi", *Doppiozero*, 28 novembre 2019, www.doppiozero.com.

Filmografia

- 8½*, regia di Federico Fellini, Italia, 1963
Amarcord, regia di Federico Fellini, Italia-Francia, 1973

L'autore

Andrea Rondini

Insegna Forme della comunicazione letteraria presso il Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali dell'Università di Macerata. Si occupa di Primo Levi, narrativa contemporanea, rapporti tra letteratura e cinema, letteratura e nuove tecnologie, teoria della letteratura, con studi dedicati a N. Ginzburg, G. Celati, E. Trevi, F. Piccolo, W. G. Sebald, E. Carrère. Ha recentemente pubblicato *Dall'utopia alla crisi. La narrativa italiana contemporanea e le nuove tecnologie*, Roma, Carocci, 2020.

Email: andrea.rondini@unimc.it

L'articolo

Data invio: 30/10/2021

Data accettazione: 29/03/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questo articolo

Rondini, Andrea, "Da Lilliput a Waterloo. Gianni Celati e il canone dello straniamento", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 321-335, www.betweenjournal.it