

Tradurre la visione: Celati, Blake, Michaux

Simone Giorgio

Publicato: 3 agosto 2023

Abstract

Il saggio indaga il rapporto di Gianni Celati con due autori diversi fra loro quali William Blake e Henri Michaux. Partendo dalla riproposta di loro brani sulla rivista «Il semplice», si espone come l'interesse di Celati verso questi scrittori si ricolleggi a temi a lui cari, su tutti quello della visione e della liberazione dalle costrizioni sociali.

The essay investigates Gianni Celati's relationship with two different authors such as William Blake and Henri Michaux. Starting from the reproposal of soome excerpts of their works on «Il semplice», it is exposed how Celati's interest in these writers is linked to themes such as vision and liberation from social constraints - two topics variously treated by Celati in his works.

Parole chiave: Gianni Celati; Henry Michaux; William Blake.

Simone Giorgio: Università degli Studi di Trento

✉ simone.giorgio@unitn.it

Copyright © 2023 Simone Giorgio

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Publicata tra il 1995 e il 1997, la rivista «Il semplice» ebbe fra i suoi pregi quello di proporre al suo pubblico un gran numero di scritti di autori ed epoche diverse senza cedere a categorizzazioni ed etichette: ospitò non solo testi degli scrittori che ne componevano la redazione, ma anche – con una frequenza variabile, ma puntualmente – traduzioni, parodie, riscritture di vario genere. Pertanto, seppur auspicabile, uno studio sistematico e coerente dei testi presenti sui sei numeri del «Semplice» non è impresa di poco conto. Tale operazione è resa senz'altro difficile dalla straordinaria varietà delle letture offerte sulla rivista; sebbene in ogni numero vi sia una tematica principale – spesso accompagnata da altre rubriche – la selezione degli scritti, per ammissione degli stessi autori, procedeva in modo raddomantico; non casuale, ma sicuramente in maniera intuitiva, anti-programmatica. Di conseguenza, avvicinare questa rivista comporta necessariamente uno sguardo obliquo, che sia in grado di intercettare richiami tra numero e numero, e rimandi tra «Il semplice» e l'opera e il pensiero degli autori che vi hanno preso parte. Com'è noto, Gianni Celati è stato tra i principali artefici della nascita di questa rivista, e fin quando è uscita, ne è stato anche il più importante animatore. Non credo dunque di giungere a una conclusione affrettata nel notare che i testi scelti da Celati per i vari numeri intessono una serie di corrispondenze con la sua opera e col suo pensiero letterario. In questa fitta trama, che richiederebbe un lavoro a sé stante, ho individuato due testi tradotti da Celati, di autori molto diversi fra loro e provenienti da periodi storici differenti: William Blake e Henri Michaux. Se nel caso di Blake il lavoro di traduzione non ha avuto seguito, per quanto riguarda Michaux Celati ha firmato per Quodlibet (assieme a Jean Talon) la traduzione di *Altrove*, da cui tra l'altro è tratto il brano presente sul «Semplice».¹ I due scrittori in questione sono diversissimi fra loro, eppure nel discorso letterario di Celati rappresentano ciascuno due aspetti fondamentali che possono essere trattati in contiguità, come cercherò di evidenziare in quest'analisi.

1. La «satira apocalittica» di Blake

Cominciamo facendo un passo indietro: negli anni Sessanta, mentre maturava il suo interesse verso la satira settecentesca, Celati pubblica una serie di scritti su «il Caffè» che testimoniano la genesi della sua passione verso una letteratura satirica, non conforme alle regole, anti-borghese;² una passione che avrebbe poi condotto sia alla stesura dei suoi romanzi degli anni Settanta, sia alla scrittura di *Finzioni occidentali* e infine, più tardi, al definitivo abbandono della

¹ Cfr. H. Michaux, *Altrove. Viaggio in Gran Garabagna, Nel paese della magia, Qui Poddema*, trad. it. di G. Celati. J. Talon, Macerata, Quodlibet, 2005.

² Non stupisce che molti suoi scritti apparsi sulla rivista ruotino attorno alla letteratura settecentesca, che per Celati costituisce il cuore della modernità letteraria e a cui ritorna spesso, come vedremo più avanti (cfr. R. Capoferro, *Celati settecentista*, «Filologia e critica», XLI, 2016, 3, pp. 444-459).

forma-romanzo.³ Tra gli scritti pubblicati sulla rivista, ve n'è uno (risalente al 1969) che tratta per l'appunto di Blake. Dopo aver confrontato la poetica di Blake con quella di Parini e Swift,⁴ Celati ne sottolinea il carattere «apocalittico» e nota:

... gli incubi cosmici del poeta di Lambeth sono (oggi) un'insostituibile chiave interpretativa del mito di catastrofe (che viviamo): una logica astratta – i cui elementi sono personificazioni – che permette una lettura non mistica dell'irreparabile attuale come sintono d'una rigenerazione della società; del tutto escludendo le consolazioni della virtù, a vantaggio dell'energetica del desiderio. Questa rigenerazione avviene secondo Blake come presa del potere da parte dell'immaginazione, con la nascita d'un nuovo uomo che non blocchi o tema le possibilità dell'immaginario, ma le espanda a trasformare il mondo e superare la natura; il che ci pare l'interpretazione più laica che si conosca del mito della «resurrezione della carne».⁵

Nel concludere il pezzo, Celati presenta anche una traduzione di Frye relativa all'opera di Blake:

questo commento è inoltre l'inizio di una rinascita degli studi blakiani, non più propensi ad accogliere la vecchia idea d'un Blake «mistico pre-romantico», ma ormai orientati a considerarlo poeta della prassi, profeta contro l'impero, ladro di fuoco e insomma scrittore per la rivoluzione.⁶

Lo scritto di Celati è del 1969: a quest'altezza Celati è assorbito e stregato dalla lettura di Northrop Frye, come testimonia anche la corrispondenza con i personaggi dell'Einaudi;⁷ trovo però che sia ragionevole collegare lo scritto di Celati su Blake a un altro testo teorico di quegli anni, *Il senso della fine* di Kermode, pubblicato negli Stati Uniti nel 1966 (mentre la prima edizione italiana, a cura di Rizzoli, risale al 1972).⁸ Credo che i punti di contatto siano numerosi: sia Celati che Kermode ritengono che il tema della catastrofe e della fine dei tempi sia attivo nella società in cui vivono, e sia percepibile attraverso la letteratura; in più, guardano alla stessa letteratura: siamo negli stessi anni in cui Celati sviluppa la sua passione per Céline e Beckett, ed è soprattutto l'autore irlandese a interessarci fra gli scrittori che appaiono nel quarto capitolo del libro di Kermode. Qui si affrontano gli eredi del modernismo; parlando della differenza tra il modernismo di inizio secolo e i continuatori di quell'opera come appunto Beckett, Kermode scrive che

³ «La critica di Celati alla cultura razionalista, che lo stesso autore aveva intrapreso con la sua ricerca sull'origine del romanzo moderno in *Finzioni occidentali*, trova compimento e soluzione narrativa in una rinuncia al romanzo, colpevole fin dalle origini di incorniciare la fabulazione entro un programma critico, e rinuncia anche al racconto come sviluppo di azioni finalizzate alla spiegazione, allo svelamento attraverso l'agnizione» (M. Rizzante, *Il geografo e il viaggiatore. Variazioni su I. Calvino e G. Celati*, Fossombrone (PU), Metauro, 1993, pp. 44-45).

⁴ Secondo Celati, la satira di Parini esprime al negativo (attraverso l'esempio del protagonista del *Giorno*) dei principi morali in cui dovremmo credere e su cui dovremmo fondare la nostra vita sociale, mentre Swift finge di esporre «fatti e solo fatti», illustrando l'interiorizzazione acritica delle problematiche sociali. La satira di Blake, invece, come vedremo, si ricolleggerebbe all'immaginario apocalittico, in ciò attivando una serie di questioni connesse alla visionarietà della scrittura.

⁵ G. Celati, *La satira secondo Blake*, «Il Caffè», XVI, 1969, 1, p. 21.

⁶ Ivi, p. 22.

⁷ Cfr. M. Ronchi Stefanati, «Intonare lo strumento di un altro italiano». *Il carteggio tra Gianni Celati e l'Einaudi (1966-1979)*, «Italian Studies», III, 2017, 72, pp. 309-322.

⁸ Dati i suoi legami col mondo universitario americano, oltre che la sua preparazione sulla cultura anglosassone e la generale ampiezza delle sue letture, non è irragionevole supporre che Celati abbia letto il testo in lingua originale nel corso degli anni Sessanta.

Ciascuno dei due [modernismi] reagisce ad una «dolorosa situazione di transizione», ma uno in termini di continuità e l'altro in termini di scisma. Gli elementi in comune sono la transizione e l'ansietà escatologica; ma mentre uno ricostruisce, l'altro cancella, mentre uno ricrea, l'altro distrugge l'importante e indispensabile passato.⁹

E poi, qualche riga dopo:

L'apocalisse è una parte dell'Assurdo moderno. Questa è una testimonianza della sua vitalità, una vitalità che dipende dalla sua reale rispondenza alle nostre paure e ai nostri desideri. Riconosciuta, qualificata dallo scetticismo dei colti essa è – anche quando è ironizzata o rinnegata – un elemento essenziale dell'arte, una componente perenne di una perenne letteratura di crisi.¹⁰

Si tratta di concetti che Celati ritrova in Blake: mentre Kermode li applica a una certa letteratura d'avanguardia degli anni Sessanta, Celati va a rintracciarli nella letteratura settecentesca per irrobustire la sua teoria letteraria inserendola in un'ideale genealogia. Questo orientamento di Celati è inoltre parte di un generale mutamento della percezione del Settecento da parte degli intellettuali italiani del Novecento, come ricostruito da Riccardo Donati, che nel suo studio sulle interpretazioni novecentesche del secolo dei lumi ha tra l'altro intervistato lo stesso Celati:

D: [il passaggio dagli anni Cinquanta ai Settanta] sembra comportare anche un cambiamento di prospettive nel rapporto degli scrittori con la cultura settecentesca. Dalla devozione per i maestri dell'*Encyclopédie* si passa all'interesse per i più eccentrici modelli anglosassoni, mentre i modi della satira, oltre che dell'antiromanzo umorale e 'd'irrisione', iniziano ad apparire più idonei del *conte philosophique* per interpretare e raccontare il presente. Le sue prime esperienze di traduttore, critico e narratore mi paiono un segno assolutamente paradigmatico di questo passaggio d'epoca [...].

C: Il suo è un buon riassunto dei ri-orientamenti avvenuti tra gli anni '50 e '70. Ma la mia passione per i testi di Swift nata all'inizio degli anni '60, è cresciuta su un terreno molto più incerto. Avevo 26 anni, stavo a Londra, mi mantenevo lavando i piatti in un ristorante di Leicester Square, e un giorno ho comprato un libro di testi swiftiani, e per passare il tempo ho tentato di tradurli. Poi ho conosciuto Giambattista Vicari, che dirigeva «il Caffè», e ho cominciato a pubblicare qualche mia traduzione da Swift. Quando ho conosciuto Calvino, credo che lui si sia interessato a me soprattutto per le idee swiftiane che mi ero fatto. In queste idee, Swift risultava un capostipite della cultura settecentesca (Voltaire ha trovato la sua strada leggendo Swift, che è rimasto la sua guida letteraria fino a *Candide*), ma anche un autore irriducibile a tutti i discorsi sui Lumi.¹¹

L'interesse di Celati verso il Settecento rientra dunque in un generale rinnovamento della percezione di quel secolo, finalizzato a riutilizzarne almeno in parte le forme per comporre un immaginario rivoluzionario – o per lo meno, come nel caso di Celati, saldamente anti-borghese e satirico. Parallelamente, a causa delle inquietudini politiche del tempo, e sotto la pressione della minaccia atomica, il mito dell'apocalisse sembra riattivarsi, almeno a livello immaginifi-

⁹ F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, trad. it. di G. Montefoschi, Milano, Rizzoli, 1972, pp. 141-142.

¹⁰ Ivi, pp. 142-143.

¹¹ R. Donati, *I veleni delle coscienze*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 247-248.

co,¹² e in modi molto diversi: in *Apocalisse*, raccolta di opere di Enrico Baj dedicate appunto a questo tema, Eco ha riordinato il pensiero apocalittico di quegli anni, individuandone tre tipi:

quello della disperazione, e si ha il pensiero degli apocalittici «reazionari» capaci solo di piangere sui disordini del mondo moderno, vagheggiando impossibili ritorni all'età dell'oro; quello della speranza messianica, per cui, proprio a causa dei peccati e follie del mondo presente, un nuovo Inizio è vicino; e infine quello della denuncia critica, del grido d'allarme, non per celebrare la fine inevitabile ma perché le coscienze si sveglino e riflettano sulle pratiche attraverso le quali il nostro mondo produce le premesse per la propria distruzione. Questa terza forma di pensiero apocalittico non propone rimedi ma crede nell'energia positiva del proprio grido d'allarme. Chiamiamola «apocalisse critica» [...].¹³

In questo orizzonte culturale, Blake offre una letteratura che, come intuisce Celati, si muove proprio sul confine tra rivoluzione e apocalisse, tra letteratura d'avanguardia e classicità biblica.¹⁴ Due anni prima, nel 1977, Corrado Costa – avvocato e poeta, vicino anch'egli all'ambiente del «Caffè» – pubblica a sue spese un fumetto dal titolo *William Blake in Beulah: saggio visionario su un poeta a fumetti*.¹⁵ L'opera è una rivisitazione di alcuni libri di Blake, o meglio, è costruita a partire da estrapolazioni di libri di Blake; la sezione più rilevante è quella incentrata sul testo *La rivoluzione francese*.¹⁶ Come notato da Luisa Calè,¹⁷ il fumetto di Costa sovverte le regole d'ingaggio delle narrazioni lineari, ponendo l'accento sulla superiore coscienza di Blake: «mentre il lettore parte, W.B. arriva. Il lettore non sa ancora niente, W.B. sa tutto. Man mano che il racconto procede, W.B. sembra tornare indietro». In questo tipo di operazione, però, a emergere è soprattutto la rinnovata visività della poesia di Blake: non solo perché ne è una trasposizione a fumetti, ma anche perché Costa introduce elementi eterogenei (come ad esempio riferimenti a film western) per rendere *La rivoluzione francese* un'allegoria della situazione politica italiana nel 1977; la rappresentazione visiva, giocata sulla continua disattesa delle aspettative dei lettori tramite la ripetizione di tavole uguali in pagine

¹² D'altronde, fin dai tempi di Benjamin, la cultura rivoluzionaria strizzava l'occhio all'immaginario legato al «comparsi del tempo», cioè all'attesa messianica: «È noto che agli ebrei era vietato investigare il futuro. La Torah e la preghiera li istruiscono invece nella rammemorazione. Ciò liberava per loro dall'incantesimo il futuro, quel futuro di cui sono succubi quanti cercano responsi presso gli indovini. Ma non perciò il futuro diventò per gli ebrei un tempo omogeneo e vuoto. Poiché in esso ogni secondo era la piccola porta attraverso la quale poteva entrare il messia» (W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, in *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, vol. VII, *Scritti 1938-1940*, Torino, Einaudi, 2006, p. 493).

¹³ U. Eco, *Un'apocalisse critica*, in E. Baj, *Apocalisse*, a cura di U. Eco, Milano, Mazzotta, 1979, pp. 7-8.

¹⁴ Questo nesso era stato significativamente colto anche da Ungaretti, che nel 1965 pubblica un libro di traduzioni blakiane intitolato *Visioni di William Blake*, in cui rivendica (come farà Celati anni dopo) il legame indissolubile tra Blake poeta e Blake pittore; nel 1966, invece, in un saggio dedicato ad Allen Ginsberg, Ungaretti rintraccia nel poeta americano dei toni apocalittici che a suo dire avrebbe desunto proprio dai libri profetici di Blake (cfr. G. Ungaretti, *Visioni di William Blake*, Milano, Mondadori, 1965; Id., *Per Allen Ginsberg*, in *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1974, pp. 718-719).

¹⁵ C. Costa, *William Blake in Beulah. Saggio visionario su un poeta a fumetti*, Milano, Squilibri edizioni, 1977.

¹⁶ Per la sua opera, Costa si è basato sulle già citate traduzioni di Blake effettuate da Ungaretti nel 1964. Come si può notare, l'elemento visivo della scrittura di Blake è messo da subito in risalto.

¹⁷ Cfr. L. Calè, *Reading revolutions: Corrado Costa's William Blake in Beulah, a visionary cartoon essay in 1977 Italy*, «Blake/An Illustrated Quarterly», LV, 2021-2022, 3.

consecutive, contribuisce a far emergere il carattere visionario della scrittura di Blake.¹⁸ Non siamo in grado di sapere se Celati abbia letto o sia venuto in contatto con l'opera di Costa, anche se è molto probabile che quest'ultimo avesse letto il pezzo di Celati su Blake. In ogni caso, Costa riutilizza appunto Blake per trasmettere un messaggio politico inerente alla liberazione dei costumi sessuali; quando Celati torna su Blake ai tempi del «Semplice», invece, si è in parte allontanato da quella prima lettura giovanile in cui lo definiva «scrittore per la rivoluzione»: vediamo come.

Blake appare su «Il semplice» con due testi, il secondo dei quali è significativamente pubblicato sull'ultimo numero: rientra infatti nella sezione conclusiva intitolata *Discorsi sul metodo*, ed è intitolato *Non esiste religione naturale*. Riporto il brano in questione, con l'introduzione di Celati:

APRIRE LE PORTE DELLA PERCEZIONE
di William Blake

Queste piccole lastre incise nel 1788, intitolate *Non esiste religione naturale*, sono le prime prove di Blake nella stampa dei propri manoscritti. Qui sostiene che la percezione non è una semplice registrazione dei sensi, ma un desiderio o un appetito infinito che normalmente viene represso dai prudenti calcoli. Altrove scriverà: “Se le porte della percezione fossero ripulite, ogni cosa apparirebbe all'uomo infinita com'è. Giacché l'uomo s'è rinchiuso in se stesso, sino a veder tutto attraverso la stretta fessura della sua caverna” (*Matrimonio del cielo e dell'inferno*). Uscire dalla caverna significa aprire le porte della percezione, come avviene nella visione poetica e profetica. Ma chiaramente per Blake questa è una facoltà di tipo sciamanico, legata a insorgenze paranoiche, che sono l'ispirazione delle sue grandi profezie cosmiche.

(G.C.)

Argomento. L'Uomo non ha idea di cosa sia giusto moralmente se non attraverso l'Educazione. Di natura egli è soltanto un organo soggetto al Senso.

- I. L'Uomo col suo potere razionante può soltanto comparare & giudicare ciò che ha già percepito.
- II. Da una percezione di tre sensi o tre elementi nessuno potrebbe dedurne un quarto o un quinto.
- III. Nessuno potrebbe avere altro che pensieri naturali ovvero organici, se non avesse altro che percezioni organiche.
- IV. I desideri dell'Uomo sono limitati dalle sue percezioni, nessuno può desiderare ciò che non ha percepito.
- V. I desideri & le percezioni dell'uomo, ove non siano guidati che dagli organi del senso, saranno di necessità limitati agli oggetti dei sensi.

Conclusione. Se non fosse per il carattere Poetico o Profetico, il Filosofico & Sperimentale sarebbero presto ridotti alla misura numerica di tutte le cose & ad un vicolo cieco, incapaci di fare nulla se non ripetere lo stesso tedioso circolo sempre da capo.

[SECONDA SERIE]

- I. Le percezioni dell'Uomo non sono limitate dagli organi della percezione; egli percepisce più di quanto i cinque sensi (per acuti che siano) possano scoprire.
- II. La Ragione, ossia la misura di quanto già sappiamo, non rimarrà inalterata quando sapremo di più.
- III. [*Questa proposizione è andata perduta.*]

¹⁸ Nella ricezione di Blake, infatti, per motivi legati materialmente alla sua produzione tipografica, l'elemento visivo è stato molto spesso sacrificato (cfr. L. Calè, *The Reception of Blake in Italy*, in S. Erle and M. D. Paley (eds.), *The Reception of William Blake in Europe*, 2 vols., Londra, Bloomsbury, 2019, pp. 125-154).

- IV. Ciò che è delimitato suscita avversione nel possessore. Lo stesso tedioso circolo, anche se abbracciasse un intero universo, diverrebbe presto un congegno con complicate ruote.
- V. Se il molto posseduto viene a equivalere a poco: «Di più! Di più!» griderà l'anima nell'errore: nulla meno del Tutto può soddisfare l'Uomo.
- VI. Se uno fosse posto a desiderare quanto è incapace di possedere, la disperazione sarebbe il suo destino eterno.
- VII. Essendo Infinito il desiderio dell'Uomo, il possesso è Infinito & egli stesso Infinito.

Applicazione. Chi vede l'Infinito in tutte le cose, vede Dio. Chi vede solo la misura, vede soltanto se stesso.

Quindi Dio diventa come noi, perché noi possiamo essere come lui.

(traduzione di Gianni Celati)¹⁹

«Uscire dalla caverna significa aprire le porte della percezione, come avviene nella visione poetica e profetica». Queste parole sono molto chiare: Blake è inteso principalmente come un poeta della visione, e d'altronde il tema della visione profetica è caro a Celati: proprio nel primo numero del «Semplice» appare *Non c'è più paradiso*, racconto basato anch'esso sull'improbabile ruolo di profeta ricoperto da un vecchio mendicante.²⁰ Dall'introduzione di Celati si evince però che a interessarlo è il nesso percezione–desiderio: ciò significa che la visione poetica non è semplicemente un aumento della percezione sensoriale in chiave fisica o psichedelica (come proprio della controcultura anni Sessanta), ma un disvelamento del desiderio normalmente represso da «prudenti calcoli». Queste idee, esplicitamente affermate nel piccolo testo introduttivo, vengono sottolineate dalla scelta di tradurre correttamente «ratio» con «misura numerica», in luogo del latinismo «ratio» di altre traduzioni. Questa scelta consente a Celati di operare un doppio riferimento polemico: si può intendere misura sia come misurazione scientifica, sia in senso artistico, come buon gusto nella creazione delle opere. Ancora una volta il bersaglio polemico sembra essere la filosofia razionalista che ha nell'Illuminismo la sua origine e nella letteratura borghese la sua emanazione culturale. A questa tradizione Celati contrappone appunto un altro Settecento; in questa linea di ricerca, Blake per Celati è una sorta di contraltare a Swift; laddove l'autore di *Gulliver* è ironico, istrionico, ficcante, Blake risulta apocalittico e rivoluzionario, fin quasi contraddistinto da «insorgenze paranoiche». Eppure, si tratta di due facce della stessa medaglia: appartengono cioè a una linea letteraria antidogmatica; si rifanno a una concezione per cui la letteratura non è strumento intellettuale di dominio borghese, ma può assurgere anzi a una funzione liberatoria, capace di liberare i lettori dalle costrizioni della società: per questo si insiste sul passaggio che porta dalla percezione sensoriale al riconoscimento del desiderio. Si tratta di un altro grande tema celatiano, affrontato più volte nella sua carriera e in special modo nella sua narrativa degli anni Settanta. Ora, tale passaggio è reso da Blake attraverso le sue «grandi profezie cosmiche». La visionarietà di Blake è sempre stata problematica, per quanto seducente. Rilevante in questo senso il parere di T.S. Eliot:

¹⁹ «Il semplice», 6, pp. 156–157.

²⁰ Il racconto è stato poi raccolto in G. Celati, *Cinema naturale*, Milano, Feltrinelli, 2001.

Per la filosofia di Blake abbiamo lo stesso rispetto che per un ingegnoso lavoro domestico: ammiriamo l'uomo che l'ha messa insieme con un po' di tutto quel che si trovava nella casa. [...] Blake fu dotato di una virtù di notevole comprensione della natura umana, con un rilevante e originale senso della lingua e della musica della lingua, e con un talento di visione allucinata. Se queste qualità fossero state equilibrate da rispetto per la impersonale ragione, per il buon senso, per l'obiettività scientifica, egli sarebbe stato assai migliore. Quel che il suo genio richiedeva, e di cui egli in modo grave mancava, era una armatura di idee tradizionali e accettate [...]. La confusione tra pensiero, emozione, visione è quel che noi troviamo in opere come *Also sprach Zarathustra*, ed è una qualità per niente latina. La concentrazione che risulta da un'armatura di teologia e mitologia e filosofia è una delle ragioni per cui Dante è un classico e Blake solo un uomo di genio.²¹

Credo che si possa affermare che quelli che per Eliot sono i limiti di Blake costituiscono per Celati motivo di interesse. In particolare, è proprio il contrasto fra ragione e visione a risultare stimolante: se per Eliot il difetto principale di Blake era proprio questa sorta di sciamanismo visionario, Celati è invece attratto (coerentemente con il suo percorso intellettuale) dalla folle voce di Blake, che proprio perché non si appoggia al razionalismo è in grado di svelare i limiti e le costrizioni della nostra società. Insomma, quando Celati rilegge e ripropone Blake sul «Semplice» ha di molto stemperato i toni millenaristici e rivoluzionari con cui l'aveva descritto sul «Caffè» trent'anni prima; eppure riconosce al poeta inglese una carica liberatoria che destava ancora interesse in lui.

Nella direzione della liberazione dalle costrizioni sociali va anche l'altro brano di Blake, presente sul numero 3 del «Semplice», i cosiddetti *Proverbi dell'Inferno*:

PROVERBI DELL'INFERNO
di William Blake

I Proverbi dell'Inferno sono parte integrante del *Matrimonio del Cielo e dell'Inferno*, composto tra il 1790 e il 1793, in ventiquattro tavole incise da Blake stesso, e vendute al pubblico a casa sua, nel quartiere di Lambeth, a Londra.

L'argomento anticipa le grandi profezie di Blake, rivendicando l'unità circolare di bene e male, inferno e paradiso, corpo e anima, saggezza e follia. La completa ambivalenza di queste categorie è rivelata dal principio cosmico del Genio Poetico; mentre la razionalità numerica l'annulla, e lo stesso fanno i preti di tutte le religioni.

Una memorabile visione

Mentre passeggiavo tra i fuochi dell'Inferno, beato nei godimenti del Genio, che agli Angeli paiono tormento e follia, raccolsi alcuni dei loro proverbi; ritenendo che, come i detti usati in una nazione ne definiscono il carattere, così i Proverbi dell'Inferno mostrino la natura della saggezza infernale assai più d'ogni descrizione di palazzi e di vestimenti [...].²²

Nel suo breve testo introduttivo, Celati scrive che i *Proverbi dell'Inferno* «anticipano le grandi profezie di Blake, rivendicando l'unità circolare di bene e male, inferno e paradiso, corpo e anima, saggezza e follia». Anche qui, il «Genio Poetico» fornisce la rivelazione di una verità più profonda, non afferrabile con le categorie tradizionali. Nel far questo, si libera nuo-

²¹ T.S. Eliot, *Il bosco sacro*, trad. it. di L. Anceschi, Milano, Muggiani, 1946, pp. 235-237.

²² «Il semplice», 2, p. 42.

vamente la percezione. D'altronde, il numero è dedicato alle visioni, e Blake dice di aver raccolto i proverbi mentre passeggiava per l'Inferno. Ma cosa ha attratto Celati verso questi proverbi? Probabilmente, la risposta va individuata ancora una volta nel suo interesse per la letteratura irregolare del Settecento. Infatti, nel già citato pezzo su Blake, Celati scrive:

il visionario di Lambeth concepì tutta la propria opera come una satira apocalittica, e ritrovando il collegamento originario tra due forme di discorso che le moderne istituzioni letterarie trascurarono, la profezia e l'invettiva, egli riattivò l'archetipo basilare d'ogni produzione satirica. Per quel che s'è detto altrove [...] l'invettiva contiene sempre in sé una profezia, mentre poi la profezia, come genere di discorso letterario, mira a proiettare in uno spazio assoluto la ripugnanza da cui ha origine l'invettiva, prefigurandone il trapasso come realizzazione del desiderio umano e annientamento del potere ostacolante.²³

Unire la profezia e l'invettiva: attivare, da uno stato di cose «ripugnante», una carica rivoluzionaria basata su uno stato di cose più «desiderabile», anzi, a tutti gli effetti incentrato sui desideri già presenti. È un Celati ancora giovanile e pienamente inserito nell'orizzonte culturale del suo tempo; sicuramente il Celati all'altezza del «Semplice» non avrebbe utilizzato questo tipo di discorso. Eppure, decide comunque di riproporre questi testi di Blake, recuperando quella sua antica passione: e nella traduzione dei *Proverbi* emerge molto chiaramente il nesso tra invettiva e profezia, ed emerge in una delle forme principali di comunicazione della stagione rivoluzionaria degli anni Settanta: lo slogan satirico. I *Proverbi dell'inferno* sono infatti assimilabili a tale genere: sono caratterizzati da un andamento ritmico molto marcato; giocano sull'immediatezza dell'intuizione che espongono; sono spesso imperniati su una struttura dualistica. Ricollegandosi alla necessità di liberarsi dalle costrizioni sociali, hanno un tono visionario e contestatario insieme: alcuni di essi sembrano a tutti gli effetti degli slogan del Settanta-sette. Si veda, già all'inizio, il proverbio numero 3: «La strada dell'eccesso conduce al palazzo della saggezza», o ancora il numero 64: «l'Esuberanza è Bellezza». Altri giocano invece sul gusto del paradosso, come il numero 18: «Se il folle persiste nella sua follia, diverrà savio», e l'ultimo, il 70: «è abbastanza! Ovvero: è troppo». I proverbi di Blake si pongono sul crinale tra slogan e sapienzialità. Infine, esprimono idee sulla collettività, a cui nessuno può sottrarsi, perché essi riguardano una comunità: «come i detti usati in una nazione ne definiscono il carattere, così i Proverbi dell'Inferno mostr[a]no la natura della saggezza infernale». La visione infernale di Blake, dunque, con la sua carica sovversiva, si inserisce sottilmente in un altro filone tematico del «Semplice», quello sull'etnografia fantastica: ciò ci consente di passare dunque a Michaux, un altro scrittore dalla forte componente visiva.

2. L'«acrobazia immaginativa» di Michaux

Il testo di Michaux proposto da Celati e Talon appare sul secondo numero del «Semplice», dedicato alle popolazioni fantastiche. Il brano tratta della popolazione degli Hiviniziki. Ne riporto l'incipit:

GLI HIVINIZIKI

²³ G. Celati, *La satira secondo Blake*, cit., p. 20.

di Henri Michaux

Sempre di fretta, in anticipo su se stessi, correndo di qua e di là, febbrili e indaffarati, perderebbero perfino le mani. Impossibile dare loro una soddisfazione un po' prolungata.

Entusiasti, impetuosi e sempre "sulla battuta", ma per poco tempo; diplomatici-farfalloni, mettono dappertutto dei picchetti che poi dimenticano, con una polizia e uno stato maggiore che possiede decine di codici segreti estremamente ingegnosi, di cui non sanno mai quale usare, e che cambiano e si falsificano sempre di nuovo senza sosta.

Giocatori d'azzardo (dalla mattina alla sera occupati a giocare ai dadi le loro fortune, che passano di mano in mano da un momento all'altro, tanto che non si sa più chi sia l'indebitato e chi il creditore), illusionisti, bidonari, pasticcioni, non per confusione o nebbia mentale, ma per una folla di idee chiare che vengono fuori a sproposito, logici sfrenati, ma crivellati da intuizioni fugaci, ti dimostrano col ragionamento l'esistenza e la non esistenza di qualsiasi cosa, distratti ma furbacchioni e quasi infaticabili, entrano nel letto e nel sonno a un tempo (ma per poche ore), uscendone allo stesso modo, come una porta che uno apre e chiude, adirandosi per un niente, distratti dalla collera per men che niente, per una mosca che vola, come vele in balia di tutti i venti, tutti in lacrime al capezzale del padre malato, ma appena ha chiuso gli occhi precipitandosi sul testamento, discutendo sull'eredità seduti sul letto ancora caldo, seppellendolo in un batter d'occhio (meglio così, altrimenti se lo scorderebbero finché non puzza).

Si prosternano davanti ai loro dei come congegni meccanici caricati fino in fondo, centinaia e centinaia di volte, poi ripartono con un balzo, senza voltarsi indietro; facendo l'amore nello stesso modo, in fretta, con ardore, "e poi non se ne parla più". Si sposano senza premeditazione, lì per lì, per un incontro casuale, e divorziano ugualmente, lavorando e facendo mercato e facendo un mestiere per strada, in mezzo alla polvere e al vento e ai calci dei cavalli, parlando a mitraglia; a cavallo più che possono e al galoppo, oppure, se vanno a piedi, con le braccia in avanti, come se andassero a liberare e disboscare quest'Universo pieno di difficoltà e d'accidenti che si presenta senza posa davanti a loro.²⁴

La presentazione degli Hiviniziki non può non far pensare alle voci fuori campo dei documentari etnografici.²⁵ In questo senso mi sembra utile istituire un confronto con l'interesse di Celati verso il genere del documentario, a cui si è dedicato in misura crescente proprio a partire dagli anni Novanta.²⁶ In una conferenza tenuta presso l'Università di Trento, Celati ha espresso in questi termini la sua attrazione verso questo genere:

Nel cinema ufficiale la dimensione del fittizio è intoccabile, un vero tabù professionale, tutto deve essere finto. Il che vuol dire che non c'è posto per imprevisti, per l'apertura di situazioni esterne, contingenti o qualsiasi. E questa mi pare l'essenza stessa del documentario: l'esposizione all'inatteso, al fuori, a una situazione contingente

²⁴ «Il semplice», 2, pp. 59-60.

²⁵ «Qui c'è una chiara imitazione della neutralità con cui lo stile etnografico presenta le popolazioni primitive. Ma siccome l'argomento è ridicolo, tutto diventa una parodia. Ciò che viene parodiato, è precisamente il celebre 'sguardo da lontano' dello stile etnografico. Per adeguarsi a una supposta oggettività dei fatti, questo stile deve riportare ogni osservazione al criterio del regolare e del classificabile. E per ridurre tutto a una seria classificazione sistematica, deve assumere la postura scientifica dell'*apatheia*, l'impassibilità dello sguardo. Con un effetto che in Michaux fa un po' ridere, e forse fa un po' ridere sempre» (G. Celati, J. Talon, *Presentazione di Henri Michaux*, in Michaux, *Altrove*, cit., p. 236).

²⁶ Nella filmografia di Celati compaiono infatti quattro documentari: *Strada provinciale delle anime* (1991), *Il mondo di Luigi Ghirri* (1999), *Visioni di case che crollano (case sparse)* (2002), *Diol Kadd. Vita, diari e riprese di un viaggio in Senegal* (2010). Sulla carriera di Celati come cineasta vedi ora G. Gimmelli, *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema*, Maccarrata, Quodlibet, 2021.

che diventa una dimensione esterna dell'inconscio. Cosa 'documenta' un documentario? Secondo me, è l'esposizione a qualcosa che può essere pensato come una zona d'inconscio, fatta di tutte le cose quotidiane, con tutto quello che è fuori di noi: qualcosa di anonimo e collettivo, che non può essere controllato o presupposto, come non si possono controllare o presupporre i sogni che faremo.²⁷

Queste idee sul documentario sono applicabili al testo di Michaux, che effettivamente è assimilabile al voice-over tipico del genere: a contribuire a questa percezione è l'ampio uso di deitici che caratterizza il prosieguo del testo, così come la descrizione delle loro abitudini che abbiamo appena letto. Il testo è inoltre imperniato su una serie di tecniche volte ad aumentare l'efficacia comica. Ad esempio, la narrazione comincia in medias res, come buttandoci nel mezzo della vita di questa gente, e prosegue in una prosa estremamente ritmica, contraddistinta da una sintassi paratattica che procede per accumulazione, che conferisce al testo una sensazione di caos e accatastamento. D'altronde, lo si dice chiaramente all'inizio: «impossibile dare loro una soddisfazione un po' prolungata». Ecco che torna il tema il desiderio: stavolta rovesciato però nel suo segno opposto e paradossale, cioè l'impossibilità di ritenersi soddisfatti pur tentando di soddisfare continuamente i propri desideri. È infatti questo il tratto principale degli Hiviniziki: quello di agire impulsivamente, lasciandosi trasportare dalle proprie esigenze emotive e relazionali; in questo, Michaux sembra davvero mettere in pratica ciò che Celati dice dei documentari, mette in scena cioè l'«esposizione [...] di qualcosa che non si può controllare».

Proprio come Blake, anche Michaux è stato a fatica inquadrato nella storia letteraria, dal momento che il suo *Voyage en Grande Garabagne* è un vero e proprio miscuglio di generi: etnografia fantastica, certo, ma anche satira, parodia, utopia.²⁸ Proprio il collegamento con questi generi consente di rileggere Michaux come un satirico, come ad esempio ha fatto in uno studio recente Fernando Funari:

la Garabagne de Michaux ne serait donc qu'un portrait en creux de tout ce qui est habituel, actuel ou simplement existant. Dès lors, le monde prétendument « possible » ne cache qu'une image défigurée mais profondément actuelle du monde «réel». Difficile donc de considérer cette œuvre comme la représentation d'une «humaine condition permanente et essentielle déagée de toute actualité»: la violence qui imprègne et dégrade les images traditionnelles de l'utopie littéraire est évidemment un reflet de la crise politique et sociale des années 1930 et un triste présage des horreurs de la guerre à venir.²⁹

²⁷ G. Celati, *La libertà della narrazione*, in W. Nardon, C. Tirinanzi de' Medici (a cura di), *Pro e contro la trama*, Trento, Trento University Press, 2012, p. 23.

²⁸ Cfr. su questo D. Vrydaghs, *Michaux l'insaisissable. Socioanalyse d'une entrée en littérature*, Ginevra, Droz, 2008.

²⁹ «La Garabagne di Michaux sarebbe quindi solo un ritratto vuoto di tutto ciò che è consueto, attuale o semplicemente esistente. Di conseguenza, il presunto mondo "possibile" nasconde solo un'immagine sfigurata ma profondamente attuale del mondo "reale". Difficile dunque considerare quest'opera come la rappresentazione di una "condizione umana permanente ed essenziale liberata da ogni realtà": la violenza che permea e degrada le immagini tradizionali dell'utopia letteraria è ovviamente un riflesso della crisi politica e sociale del 1930 e un triste presagio degli orrori della guerra a venire» (F. Funari, *Michaux dystopiste. La violence dans l'imaginaire social du Voyage en Grande Garabagne*, «Textyles», XLVIII, 2016, pp. 39-50).

Non è difficile immaginare che i motivi per cui Michaux sarebbe un distopico sono in realtà esattamente ciò che attrae Celati. Leggiamo la seconda di copertina firmata da Celati per *Altrove*:

Altrove è una delle opere più felici di tutto questo secolo. Pubblicato nel 1948, in quasi sessant'anni ha preso sempre più sapore, ed è diventato un libro senza tempo, come a pochi succede. Descrive paesi immaginari, come quelli evocati da antichi cronisti, da antichi viaggiatori fantastici. Molti di questi paesi però sono quelli delle nostre fissazioni, dei nostri vaneggiamenti morali. Ogni paese serve a descrivere un temperamento. Si sente l'eco d'una vocazione etnografica, che l'autore ha seguito in gioventù. Ma anche quando parla di paesi che ha visitato davvero, in altri libri molto insoliti, Michaux lascia andare le frasi dove vogliono loro: non le frena con l'avarizia dell'intellettuale che vuol sempre confermare le sue idee. Allora ogni frase diventa una acrobazia immaginativa, una specie di volteggio sul trapezio delle virgole. E tutte queste acrobazie sono comiche, naturali – “naturali come le piante, gli insetti, naturali come la fame, le abitudini, l'età, gli usi, le consuetudini...”. In tutti i libri di Michaux la scrittura sembra qualcosa che viene fuori come una secrezione naturale, come la bava delle lumache, come la tela del ragno, come un porro sulla pelle, o come gli escrementi che ogni giorno evacuiamo. Si sente che non c'è mai il problema di dimostrare qualcosa, ma solo di lasciar fluire una secrezione che lascia tracce sulla pagina. Perciò a momenti è così rasserenante. Perché in lui non c'è niente dell'“artista creatore”, niente di queste pretese di serietà artificiale. Lui lascia andare avanti le frasi per vedere cosa si inventano. Ma mentre un mercato di professionisti ci scaraventa addosso mattoni con centinaia di pagine da leggere in fretta per arrivare alla fine inebetiti, Michaux spesso ci lascia lieti e sazi con poche righe.³⁰

Per Celati, la prosa di Michaux non è affatto ingabbiata da questioni distopiche né fa da triste presagio ai totalitarismi; al contrario, Celati ammira la naturale lietezza della costruzione del testo: «ogni frase diventa un'acrobazia immaginativa»: torna il tema della visione immaginifica, che Celati rintraccia appunto anche nella forma documentaristica:

Comunque è la capacità visionaria che caratterizza la ricerca cinematografica e documentaristica, da Rossellini fino a Herzog. Io direi che si tratta di riuscire a servirsi delle immagini filmate come se fossero le visioni di qualcun altro, come se venissero da un fondo di visioni anonimo e collettivo in cui ci si innesta. La mia idea è che bisogna fare dei documentari imprevedibili come i sogni. Imprevedibili non solo per gli spettatori, ma anche e soprattutto per chi li fa. Bisogna restare del tutto spiazzati, e dopo nel tormento del montaggio viene fuori qualcosa di impensato.³¹

E in effetti il brano degli Hiviniziki si sviluppa così, aprendo di volta in volta il sipario su una scena spesso caotica ma buffa e imprevedibile («queste acrobazie sono comiche, naturali»). Ancora una volta, nella visione immaginifica Celati individua la possibilità di rovesciare l'apparente ordine dello stato di cose attuale: torna alla mente il suo scritto sul corpo comico nello spazio, ma anche la fascinazione di Celati per il concetto di bagarre.³² Per l'appunto, il brano sugli Hiviniziki è imperniato su una serie di situazioni sociali che vengono trasformate

³⁰ G. Celati, s.t., in Michaux, *Altrove*, cit. s.i.p.

³¹ Id., *La libertà della narrazione*, cit., p. 26.

³² «Quando ho scritto il mio primo libro (*Comiche*, 1971) la bagarre era anche per me l'utopia massima, la gioia della confusione irrimediabile, il modo per abolire tutte le bandiere statali e dottrinarie» (risposta di Celati in A. Capretti, *Intervista con Gianni Celati*, in N. Palmieri, P. Schwarz Lausten (a cura di), *Il comico come strategia in Gianni Celati & Co.*, «Nuova Prosa», 59, 2012, p. 232).

in improbabili bagarre proprio a partire dalla percezione immediata, quasi infantile, di un desiderio. Si veda il seguente stralcio, incentrato precisamente sul desiderio sessuale:

* * *

Gli Hiviniziki sono sempre in giro. Non sono capaci di restare in casa. Se ne vedete qualcuno dentro casa, non è casa sua. Senza dubbio, è da un amico. Le porte sono aperte, tutti sono altrove.

L'Hiviniziki vive per strada. L'Hiviniziki vive a cavallo. Ne fa crepare anche tre in un giorno. Sempre in sella, sempre al galoppo, così è l'Hiviniziki.

Quel cavaliere, lanciato a tutta velocità, d'un tratto si ferma netto. La bellezza d'una ragazza che passa l'ha folgorato. Subito le giura amore eterno, va a pregare i genitori, che non gli badano neanche, prende tutta la strada a testimone del suo amore, subito parla di tagliarsi la gola se non gli concedono la fanciulla, e bastona il suo domestico per dare maggior peso alle proprie affermazioni. Nel frattempo arriva per strada sua moglie, e con lei il ricordo che è già sposato. Ed eccolo, deluso, ma non acquietato, che si volta, riprende la sua corsa ventre a terra, si precipita da un amico, ma trova solo la moglie di questo. "Ah! La vita!" dice scoppiando in lacrime; lei lo conosce appena; tuttavia lo consola, si consolano, lui la bacia. "Oh, non rifiutarti", la supplica, "sto per tirare l'ultimo sospiro". La butta sul letto come un secchio nel pozzo, e dà sfogo alla sua sete d'amore, oblio! oblio! Ma d'un tratto si ringalluzzisce, d'un balzo è alla porta, col vestito ancora sbottonato, mentre è lei che si mette a gridare in lacrime: "Non mi hai neanche detto che ti piacevano i miei occhi, non m'hai detto niente!". Il vuoto che segue l'amore li catapultava nella fuga lontano; lei fa preparare la carrozza e attaccare i cavalli. "Ah! Cosa m'è successo? Cosa m'è successo? Una volta i miei occhi erano così belli, così belli, e lui non m'ha detto neanche una parola! Bisogna che vada di corsa alla fattoria, che il lupo non m'abbia mangiato una pecora; ho come un presentimento".

E in fretta e furia la carrozza la porta via, ma non alle *sue* pecore, dato che il marito se le è giocate tutte e le ha perse stamattina, con la casa di campagna, i campi, tutto, tranne il lupo che non s'è giocato ai dadi. S'è giocato anche la moglie... e l'ha perduta, dunque eccola arrivare affranta dal suo nuovo padrone.³³

L'abbondanza di termini relativi ai concetti di movimento e velocità dona a queste righe un andamento particolarmente mosso, avventato;³⁴ tutto si gioca sull'estremizzazione del desiderio in chiave comica, paradossale, dal momento che il cavaliere minaccia il suicidio, poi «dà sfogo alla sua sete d'amore»; ma subito si rialza e fugge già di nuovo. L'icasticità della visione, unita alla rappresentazione di una vera e propria bagarre comica, è ciò che interessa a Celati. In una famosa lettera indirizzata a Calvino, relativa al suo primo romanzo *Comiche*, Celati dichiara che «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»;³⁵ più avanti, però, esprime un concetto ancor più preciso, e cioè la convinzione che la lingua letteraria debba aderire alla «curva del parlato», in modo da innescare la scena della bagarre: «ecco il parlare naturale; il parlare senza sapere cosa significa quello che dici». A distanza di tanti anni, le parole con cui Celati introduce Michaux sem-

³³ «Il semplice», 2, pp. 61-62.

³⁴ Tutto il piccolo brano è in effetti giocato sulla frettolosità: si dice generalmente all'inizio che gli Hiviniziki sono «sempre in sella, sempre a cavallo», e subito questa informazione si trasforma nel deittico «quel cavaliere». Così il brano entra nella sfera delle percezioni desideranti di un personaggio, sia pur fuggacemente.

³⁵ Cfr. G. Celati, *Caro Calvino, non sono d'accordo*, in «doppiozero» [pagina consultata il 5 agosto 2022].

brano fare eco a queste annotazioni: non solo per il riferimento alla naturalezza della scrittura, ma anche per l'elogio dell'icasticità e dell'immediatezza della parola scritta, data senza sovrastrutture, e per questo caratterizzata da una carica liberatoria: «Chaplin è anche visto come un esempio di modernità, perché tutto in lui è rapido, istantaneo. Le pulsioni freudiane in fondo non sono che umori, affezioni che si scatenano. Ma è la loro velocità di scatenamento che conta, come nelle frasi di Michaux, che hanno l'istantaneità dei gesti comici di Chaplin».³⁶

Le visioni di Blake e Michaux, per quanto diverse, offrono dunque a Celati due modelli di scrittura. Se con l'inglese abbiamo l'elemento della contestazione e della rivoluzione, che si lega all'immaginario profetico-apocalittico, e che per questo lo rende una sorta di antesignano dei surrealisti;³⁷ l'autore francese costituisce invece un modello comico, capace di offrire una scrittura caratterizzata da spontaneità e naturalezza. A legare i due scrittori, comunque, è il tema della visione immaginifica: entrambi partono infatti da scene memorabilmente visive per sviluppare la propria scrittura; tali visioni sono, in entrambi, finalizzate a evidenziare la reale natura del desiderio umano e il suo attrito con la società moderna. Concludendo, ciò che unisce Blake e Michaux, e che individua un punto fondamentale che attraversa tutto il pensiero di Celati, è l'urgenza di svelare il desiderio: per citare Calvino a proposito di Fourier (autore che non avrebbe sfigurato sul «Semplice»), tale urgenza ha come obiettivo la missione di cui si incarica spesso la letteratura comico-satirica, irregolare: «mettere in crisi il nostro modo di trovarci qui»,³⁸ in questa società. Per questo, anche le scelte degli autori tradotti e pubblicati sul «Semplice», sia pur in numeri e sezioni tematiche diversi, contribuiscono a formare una sorta di 'canone celatiano', una linea letteraria in cui Celati si rispecchia e da cui trae ispirazione: non a caso, nello stesso numero in cui appare Michaux, viene pubblicato anche un primo brano tratto da *Fata Morgana*, certamente il libro in cui il debito celatiano verso il francese è più evidente. Al tempo stesso, il fatto che le riflessioni su Blake e sulla comicità naturale attraversino tutta l'esperienza intellettuale di Celati fin dagli anni Sessanta confermano la straordinaria capacità di Celati di tenere insieme, in una forte inquadratura teorica, la sua triplice attività di scrittore, studioso e traduttore.

³⁶ G. Celati, J. Talon, *Presentazione di Henri Michaux*, in Michaux, *Altrove*, cit., p. 232.

³⁷ Cfr. S. Giorgio, *Dal surrealismo a Ghirri: tracce dell'evoluzione dello sguardo di Celati nell'Archivio Einaudi*, «Quaderni del PENS», 2021, 4, pp. 43-60.

³⁸ I. Calvino, *L'utopia pulviscolare*, in *Una pietra sopra*, oggi in *Saggi*, vol. I, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 309.