

## Il diario e la lettera: follia e scritture private nei romanzi anti-borghesi di Celati e Le Clézio

Simone Giorgio  
(Università di Trento)

Pubblicato: 3 / 1 / 2022

**Abstract** – The goal of this article is to analyse two novels, *Le procès-verbal* (1963) by Jean-Marie Gustave Le Clézio and *Comiche* (1971) by Gianni Celati. In the first part of the essay, I will illustrate the cultural common ground in which the two books were born. In the second part of the essay, I will analyse the two novels, demonstrating how the authors aim to alter the forms of the diary-novel and epistolary novel.

**Keywords** – Celati; Le Clézio; Novel; Diary; Letter.

**Abstract** – L'intento di questo articolo è analizzare due romanzi d'esordio, *Il verbale* di Jean-Marie Gustave Le Clézio (*Le procès-verbal*, 1963, trad. italiana 1965) e *Comiche* di Gianni Celati (1971). Nella prima parte dell'articolo si delineano le coordinate culturali in cui inquadrare il confronto; nella seconda parte, invece, si dimostra come i due autori tentino di corrodere le forme classiche del romanzo diaristico e del romanzo epistolare.

**Parole chiave** – Celati; Le Clézio; Romanzo; Diario; Lettera.

Giorgio, Simone, *Il diario e la lettera: follia e scritture private nei romanzi anti-borghesi di Celati e Le Clézio*, «Finzioni», n. 2, 1 - 2021, pp. 17-32  
[simone.giorgio@unitn.it](mailto:simone.giorgio@unitn.it)  
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/14174>  
[finzioni.unibo.it](http://finzioni.unibo.it)

A un primo sguardo, potrebbe essere liquidata come una pura coincidenza: in Italia e in Francia, nel giro di pochi anni, sono apparsi due romanzi che presentano una serie di affinità importanti, ovvero *Il verbale* di Jean-Marie Gustave Le Clézio (1963, trad. italiana 1965) e *Comiche* di Gianni Celati (1971). Questa coincidenza, a volerla approfondire, pone diversi problemi interpretativi, che giocano su più piani. Il primo piano è quello della storia editoriale: i due libri sono stati pubblicati, in Italia, nella stessa collana, “La ricerca letteraria”, edita dall’Einaudi dal 1965 al 1984. Come ha notato Michele Sisto, questa collana «risponde principalmente a un’esigenza editoriale: liberare i più prestigiosi “Coralli” da esperimenti letterari di discutibile legittimità. I testi presentati sono troppo diversi tra loro e non riescono nell’insieme a costruire una convincente alternativa all’avanguardia feltrinelliana»<sup>1</sup>. In effetti, laddove i titoli pubblicati dalla Feltrinelli sono incentrati sull’attività del Gruppo 63, le pubblicazioni einaudiane appaiono più episodiche e slegate fra loro. Ciononostante, è proprio lo sfondo culturale, che illustrerò fra poco, e in cui questi libri si inseriscono a pieno titolo, che ci permette di ipotizzare dei percorsi comuni e abbozzare tentativi di confronto tra opere come quello che proverò a delineare in questo articolo.

Infatti, l’opera della “Ricerca letteraria”, lungi dal costituire un’avanguardia strutturata, si inserisce più che altro nel ritorno delle istanze moderniste di inizio Novecento; tale ritorno, evidenziato già da Luperini all’inizio degli anni Novanta, è stato recentemente definito “neomodernismo”, in contrapposizione alla neoavanguardia<sup>2</sup>. Tra anni Cinquanta e Sessanta in Italia si ripresenterebbe la stessa dinamica culturale che aveva caratterizzato la vita letteraria nei primi trent’anni del secolo.

Che ci siano in effetti dei tratti di continuità tra le avanguardie storiche e la neoavanguardia, e tra quelli che oggi definiamo modernisti e un gruppo eterogeneo di scrittori del secondo Dopoguerra, è innegabile; ma le differenze non stanno solo, come nota Tiziano Toracca<sup>3</sup>, nella trattazione di tematiche civili accanto alla rappresentazione della vita interiore: avviene anche

<sup>1</sup> M. Sisto, *Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, «Allegoria», 55, XIX, 2007, pp. 86-109.

<sup>2</sup> Il dibattito sul neomodernismo è nato in ambito anglosassone, ed è passato per diverse etichette: si è parlato di *high* e *low modernism*, *late modernism*, e altre nomenclature. Il dibattito è molto intricato; sono riscontrabili due tendenze: una che vede il neo o tardo modernismo come una fase di passaggio dal modernismo al postmodernismo (Howe, Kermode, Faulkner); l’altra lo interpreta come una corrente che si sviluppa accanto al postmodernismo (Jencks, Mengham, Mellors). In Italia, il maggior fautore di un neomodernismo è Luperini, che ne parla già dagli anni Novanta; è stato ripreso in anni più recenti da Donnarumma, Tortora e Toracca. (Cfr. M. Whitworth, *Modernism*, Oxford, Blackwell, 2007; T. Toracca, *Il neomodernismo italiano*, in M. Tortora (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018, pp. 211-230).

<sup>3</sup> «La discontinuità, espressa dal prefisso “neo”, deriva invece dall’importanza originale assunta nel secondo Novecento dalla “sfera pubblica” dell’esistenza: la Seconda guerra mondiale, la resistenza, i partiti di massa e soprattutto il forte scontro ideologico che caratterizza la nuova democrazia repubblicana postreferendaria influenzano in modo decisivo il ruolo politico dello scrittore» (ivi, pp. 218-9).

un salto di qualità nella consapevolezza del rapporto con questi autori. I neoavanguardisti hanno chiara la linea genealogica che da Marinetti e Tzara arriva ai Novissimi; i “neomodernisti” hanno presente l’importanza degli autori del modernismo storico e si pongono talvolta come loro discendenti<sup>4</sup>. Questa maggior consapevolezza fu raggiunta per mezzo di grandissimi sforzi intellettuali volti a introdurre nel contesto italiano nuove idee e stimoli culturali: come scrive Ferretti<sup>5</sup>, fu inizialmente l’Einaudi, grazie a personaggi come Pavese e Vittorini, ad aprirsi alla letteratura americana; successivamente, fondamentale fu l’apporto della Feltrinelli, che tra anni Cinquanta e Sessanta costituì l’altro polo dell’ammodernamento letterario italiano.

Sulla spinta di ciò, il periodo tra la fine della guerra e il Sessantotto fu caratterizzato da grandi scoperte culturali; non solo, infatti, si importavano le principali opere avanguardiste e moderniste, ma arrivava in contemporanea la critica che permetteva di acclimatarle. Questo processo di svecchiamento, che divenne presto un grande fermento culturale, incontrò un’occasione storica che si presentava per la prima volta in Italia: l’avvento dell’università di massa contribuì ad aumentare il numero di persone che avevano familiarità con la letteratura del primo Novecento, e soprattutto diffuse alcune delle tecniche moderniste o avanguardiste anche in contesti diversi da quello letterario, dai movimenti di protesta alle strategie pubblicitarie. È la tendenza che Mark Fisher ha battezzato “modernismo popolare”:

Uno dei nomi che si possono attribuire a tale propensione è “modernismo popolare”. [...] Nel modernismo popolare il progetto elitario del modernismo originario ha trovato una giustificazione a posteriori. Nel frattempo, la cultura popolare ha deciso una volta per tutte che non era costretta ad essere per forza populista. Il modernismo popolare non soltanto ha diffuso particolari tecniche, ma le ha rielaborate ed estese a livello collettivo, esattamente come ha ripreso e svecchiato la missione modernista di creare forme culturali adeguate al presente<sup>6</sup>.

Aspetti del modernismo storico si diffondono presso un pubblico di massa, innervando la società e trovando un orizzonte “anche” politico su cui innestarsi. La manipolazione consapevole dei linguaggi e della tecnica letteraria, così come l’esplorazione del rapporto tra vita interiore e orizzonte pubblico, è vista come un modo per cercare di modificare la società rinnovando la coscienza del lettore e uscendo dalle secche dell’impegno neorealista; questi esperimenti trovano giustificazione perché c’è un pubblico sensibile a queste sperimentazioni, e che anzi le ricerca e promuove. Già Eco, in presa diretta, notava questa dinamica nei settantasettini

<sup>4</sup> Così Robert Genter sui tardo-modernisti: «Unwilling to abandon the literary and cultural revolution begun in the late nineteenth and early twentieth century by their modernist predecessors, whose original goal was to explore new forms of consciousness and unearth new forms of perception in the hopes of transforming the world at large, late modernists argued not only that the nature of the aesthetic form needed to be rethought in the age of mass media but that the general assumptions about the nature of subjectivity needed to be updated» (*Late Modernism: Art, Culture and Politics in Cold War America*, Philadelphia and Oxford, University of Pennsylvania Press, 2010, p. 4).

<sup>5</sup> Cfr. G. C. Ferretti, *Storia dell’editoria letteraria in Italia, 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.

<sup>6</sup> M. Fisher, *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, Roma, minimum fax, 2019, pp. 22-23.

bolognesi<sup>7</sup>. D'altronde, i giovani di cui parlava erano gli stessi studenti – per citare il solo caso di Bologna – che frequentavano le sue lezioni, così come quelle di Celati, di Barilli, di Anceschi – tutti studiosi che avevano a cuore la stagione primonovecentesca.

È proprio in questo contesto trasversale, e nel lavoro sulle forme che lo contraddistingue<sup>8</sup>, che si inseriscono i romanzi di Le Clézio e Celati, incentrati come sono sul tema della follia. Le coordinate di questa dinamica sono ben espresse da Luigi Weber:

L'invasione di pazzi e di idioti nel romanzo discendeva da tempi relativamente remoti, e tuttavia stava allora acquistando «accenti qualitativamente diversi, nuovi contenuti e nuove funzioni compositive». L'intuizione ammirevole di Lukács è che mentre la curiosità per il patologico nella stagione naturalista obbediva a un bisogno fondamentale anestetizzante – e, va aggiunto, a una volontà tipica della scienza positiva di descrivere per controllare – ora la malattia si erge come protesta morale e rivendicazione di autenticità<sup>9</sup>.

Partendo dall'esistenzialismo di Heidegger, Lukács notava la tendenza a privilegiare le forme monologanti, che non riescono a superare la solitudine dell'essere umano moderno, e la derivante inconoscibilità degli enti esterni alla coscienza. Nel passo riportato, si citano la pazzia e l'idiozia: si tratta di due forme che nel corso del Novecento acquisiscono cittadinanza letteraria grazie soprattutto a Beckett, che infatti rappresenta un autore-ponte tra il modernismo storico e quello popolare<sup>10</sup>. L'introduzione del tema della follia in letteratura, nel Novecento, avviene dunque come «protesta morale e rivendicazione di autenticità»: la proliferazione di pazzi e instabili nel romanzo del Novecento accade perché si punta su una funzione specifica del romanzo, cioè la possibilità di accedere a una coscienza radicalmente *altra*, così facendo, gli autori sperano e confidano in una reazione nel lettore, la cui importanza era evidente anche a Le Clézio e Celati. Se di quest'ultimo abbiamo alcune testimonianze dirette, per l'autore francese questa volontà è rintracciabile già nell'introduzione: «vorrei che questo racconto fosse preso come una finzione totale, senza altro scopo che quello di provocare una certa ripercussione [...] nella mente del lettore»<sup>11</sup>. Per far questo, sia Celati che Le Clézio puntano a colpire il lettore laddove si presume abbia più la sensazione di trovarsi nel familiare: nell'ambito del romanzo borghese. In particolare, Celati e Le Clézio manipolano consapevolmente la struttura di due tipi specifici di romanzo: nel caso dell'italiano il romanzo-diario, nel caso del francese il

<sup>7</sup> Cfr. U. Eco, *Il laboratorio in piazza*, in Id., *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983, p. 65-68; M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli, 1978.

<sup>8</sup> «If the modernist epistemology aims to understand and to depict the world (*world-disclosing*) and if the post-modernist ontology creates its own world (*world-making*), late modernist fiction ('limit modernist texts' as McHale calls them) aim to both disclose *and* to make the world» (T. Toracca, *Late Modernism and Italian Neo-Modernism: some critical remarks*, in M. Tortora e A. Volpone (a cura di) *Borders of Modernism*, Perugia, Morlacchi Editore, 2019, p. 510; il passo si riferisce a B. McHale, *Postmodernist Fiction*, Londra -New York, Routledge, 1987).

<sup>9</sup> L. Weber, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 106-7. Le citazioni all'interno del testo sono invece tratte da G. Lukács, *Il significato attuale del realismo critico*, in Id., *Scritti sul realismo*, vol. I, Torino, Einaudi, 1978, pp. 853-994.

<sup>10</sup> Non a caso, Beckett è centrale in molte delle riflessioni sul *late modernism* degli studiosi citati alla nota 3.

<sup>11</sup> J.-M. G. Le Clézio, *Il verbale*, Torino, Einaudi, 1965, p. 8.

romanzo epistolare. Non sarebbe corretto far coincidere interamente il romanzo borghese con questi due sottogeneri; d'altronde, fin dall'età classica, la letteratura pullula di diari e lettere. Occorre dunque operare alcune distinzioni e approfondire il nesso fra la cultura letteraria borghese e queste due forme.

Per quanto riguarda i diari, è interessante notare che fra i testi che avviano la grande stagione del romanzo borghese, nel corso del Settecento, appare proprio un romanzo di impianto diaristico: quel *Robinson Crusoe* che, a ragione, è considerato uno dei libri-chiave dell'epopea del romanzo borghese<sup>12</sup>. Nell'introduzione alla *Favola della botte* di Swift da lui tradotta<sup>13</sup>, Celati si produce in un'analisi del romanzo di Defoe, paragonandolo ai *Viaggi di Gulliver*: il *Crusoe* è effettivamente un libro in cui si ribadisce la supremazia dell'uomo bianco occidentale; se Celati imposta questo discorso da prospettive antropologiche, dal punto di vista formale questa operazione è resa letterariamente possibile proprio dalla scelta di scrivere il romanzo come un diario. A livello macrotestuale, infatti, il diario si presenta come una forma che consente non solo di selezionare ciò che si vuole ricordare della propria vita, ma anche di dotarlo di un *ritmo*: così Blanchot:

Il diario intimo, che pare così sciolto dalle forme, così docile ai moti della vita e capace di tutte le libertà, perché pensieri, sogni, finzioni, commenti interni, eventi importanti e insignificanti, tutto vi si adatta, nell'ordine o nel disordine voluto, è soggetto a una clausola apparentemente lieve, ma temibile: deve rispettare il calendario. Questo è il suo patto. Il calendario è il suo demone, l'ispiratore, il compositore, il provocatore e il guardiano. Scrivere un diario intimo, è mettersi temporaneamente sotto la protezione dei giorni comuni, mettere la scrittura sotto questa protezione, e anche proteggersi dalla scrittura, assoggettandola ad una regolarità felice che ci si impegna a rispettare<sup>14</sup>.

Questa regolarità, nel *Crusoe*, si rispecchia a livello stilistico proprio in quello che Frye ha chiamato il «ritmo della continuità», ripreso da Moretti:

Il passato è stato delimitato; il tempo non è più un «flusso»; è stato modellato e, in una certa misura, dominato. Ma quella stessa azione che è *grammaticalmente* «perfetta» resta *narrativamente* aperta: nella maggioranza dei casi, le frasi di Defoe prendono l'esito positivo di un'azione («assicurata la barca...») per trasformarlo nella premessa «di un'altra azione»: «trovai che teneva benissimo il mare... presi il fucile... decisi di azzardare...» E poi, con un colpo di genio, questa seconda azione diventa a sua volta premessa per una *terza azione* ancora [...]. Passato – presente – futuro: «il ritmo della continuità» [...]<sup>15</sup>.

D'altro canto, ciò diventa possibile solo se si mette in scena una coscienza salda e sicura di sé: il diario è esattamente un modo per elaborarla. Scrive ancora Blanchot che il diario è «un'impresa di salvazione: si scrive per salvare la scrittura, per salvare la propria vita per mezzo della

<sup>12</sup> Cfr. I. Watt, *Le origini del romanzo borghese*, Milano, Bompiani 2017.

<sup>13</sup> G. Celati, *Swift, l'antenato*, in J. Swift, *La favola della botte*, trad. e cura di G. Celati, Bologna, Sampietro 1966, poi Milano, Feltrinelli 1997, pp. 5-27.

<sup>14</sup> M. Blanchot, *Diario intimo e racconto*, in Id., *Il tempo a venire*, Torino, Einaudi 1969, pp. 187-192.

<sup>15</sup> F. Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Torino, Einaudi 2017, p. 45.

scrittura, per salvare la piccolezza del nostro io (le rivalse prese sugli altri, le malignità distillate) o per salvare il nostro grande io dandogli respiro»<sup>16</sup>. Celati, con *Comiche*, sabota esattamente questa concezione: come vedremo, il diario del protagonista non segue né una selezione né un ritmo logico; non è l'autocertificazione di una coscienza certa di sé stessa e del mondo.

Similmente, il romanzo epistolare concorre alla creazione della “seconda realtà” teorizzata da Sarraute proprio grazie alla verosimiglianza delle coscienze in esso rappresentate per mezzo delle lettere. Jean Rousset nota anzi che è proprio la narrazione in prima persona (tecnica condivisa con il romanzo diaristico) a far risultare i romanzi epistolari così attendibili e dunque a decretare il loro successo in un secolo, il XVIII, in cui il problema del realismo sta molto a cuore a lettori e scrittori<sup>17</sup>. Infatti, per definire i tratti di questo genere si deve ricorrere nuovamente al Settecento inglese: si pensi a *Pamela* di Richardson, dal già citato Watt posto come opera complementare al *Crusoe* per l'esplorazione dei sentimenti umani effettuata per mezzo delle lettere. Secondo Watt, nel romanzo borghese, e quindi sia nel diario di Crusoe sia nelle lettere dei personaggi di Richardson, il personaggio è in contatto con la sua identità tramite il ricordo dei pensieri e delle azioni svolte nel passato<sup>18</sup>: per questo risultano fondamentali due modalità di scrittura, il diario e la lettera, che si fondano sull'idea di una salda percezione del sé e sulla registrazione sicura delle proprie azioni e dei propri sentimenti.

Tornando a Rousset, egli distingue poi fra vari tipi di romanzo epistolare a seconda del numero di voci in essi presenti; in ogni caso, nel romanzo epistolare classico è centrale il rapporto fra il narratore onnisciente e le lettere riportate: il narratore, infatti, si pone come mediatore tra i personaggi e il lettore, e a seconda del grado di ingerenza del narratore si hanno diversi tipi di romanzo epistolare. Come vedremo, *Le Clézio* manipola esattamente questa struttura, poiché spezza i legami tra il narratore onnisciente e le lettere riportate: non solo non c'è corrispondenza fra quanto il narratore ci racconta e ciò che il protagonista scrive nelle lettere; non vi è nemmeno un progressivo farsi dell'identità del personaggio tramite quelle lettere: rappresentano piuttosto la certificazione della sua follia.

È dunque nel rovesciamento di queste due forme che i libri esaminati trovano la loro ragion d'essere, perché corrodono il romanzo tradizionale, e lo fanno a partire dallo stesso presupposto: concedere a un personaggio folle di prendere la parola, come d'altronde ammette Celati in uno dei suoi saggi più importanti:

È esattamente la rottura dell'unità del pensiero che oscuramente, avventurosamente, la modernità fa emergere dagli scarti. Di qui la tendenza a rifarsi direttamente alle voci di margine, a mettersi a trascriverle, pubblicarle, diari di devianti o autobiografie di emarginati, protocolli di pazzi, raccolte di sogni<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> M. Blanchot, *Diario intimo e racconto*, cit.

<sup>17</sup> Cfr. J. Rousset, *Forma letteraria: romanzo epistolare*, in Id., *Forma e significato: le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, Torino, Einaudi, 1976.

<sup>18</sup> Cfr. I. Watt, *Il realismo e la forma del romanzo*, in Id., *Le origini del romanzo borghese*, cit.

<sup>19</sup> G. Celati, *Il bazar archeologico*, in Id., *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 2003 (terza ed.), p. 206.

Esaminiamo ora meglio i due romanzi. *Il verbale*, esordio di Le Clézio<sup>20</sup>, è un romanzo che ha per protagonista Adam Pollo, di cui seguiamo le vicende in una non meglio precisata città della Francia meridionale<sup>21</sup>. Di lui ci viene detto che è un fuggitivo, anche se non si sa da quale posto sia scappato<sup>22</sup>. Adam si rifugia in una casa abbandonata, poco fuori dal centro urbano, e passa le sue giornate girovagando per la città. Talvolta scrive delle lettere a una ragazza, Michèle; la focalizzazione interna ci permette di avere accesso a tutti i suoi pensieri, che consistono principalmente in riflessioni sull'ambiente circostante. A partire da uno stimolo sensoriale, Adam comincia lunghe digressioni che spesso sfociano in elucubrazioni sull'esistenza umana. In Francia, il libro era uscito giusto in tempo per essere salutato come un tardo frutto del *Nouveau roman*: nel 1963, infatti, tale tendenza stava raggiungendo il picco della sua influenza; pochi anni più tardi, Jean Ricardou, in uno dei suoi lavori teorici sulla corrente, inserirà il giovane autore fra i suoi esponenti<sup>23</sup>. In Italia, invece, Le Clézio era stato citato da Renato Barilli nel convegno palermitano del Gruppo 63, i cui interventi sono stati riuniti poi nel *Romanzo sperimentale*: dopo averlo definito «il fatto più rilevante sul fronte del “nuovo romanzo” francese di questi ultimi anni»<sup>24</sup>, il critico bolognese individua nell'elemento picaresco all'interno della narrazione il principale tratto di novità portato da Le Clézio. Sottolinea, inoltre, come nel libro si fondino diversi momenti della letteratura d'oltralpe, e oltre allo stile del *Nouveau roman* rintraccia nel *Verbale* un'eco sartriana, soprattutto in quel «perdersi nelle cose, nella pasta del mondo»<sup>25</sup>. Alle osservazioni di Barilli si aggiungono, qualche anno dopo, quelle del grande critico-editore francese Maurice Nadeau, che riconosce a Le Clézio una padronanza di stili diversi che lo allontana dal *Nouveau Roman*<sup>26</sup>. Fin da subito è dunque parso chiaro ai critici che, pur partendo da posizioni vicine a quelle della corrente del *Nouveau roman*, Le Clézio se ne discosta in modo originale; fatto, questo, confermato poi dall'evoluzione della sua carriera, in cui si allontanerà ulteriormente dagli stilemi utilizzati in questo debutto.

<sup>20</sup> Gli studi su Le Clézio hanno conosciuto una forte espansione a partire dagli anni Novanta, sebbene siano più incentrati sulla seconda parte della sua carriera. Per un'analisi complessiva della sua scrittura, si vedano almeno M. Kastberg Sjöblom, *L'écriture de J. M. G. Le Clézio: des mots aux thèmes*, Paris, Champion, 2006; M. Salles, *Le Clézio peintre de la vie moderne*, Paris, L'Harmattan, 2007; I. Roussel-Gillet, *J.M.G. Le Clézio, écrivain de l'incertitude*, Paris, Ellipses, 2011.

<sup>21</sup> In base alla descrizione, si intuisce che la città in questione sia Nizza.

<sup>22</sup> «*Il Verbale* racconta la storia di un uomo che non sapeva bene se aveva lasciato l'esercito o il manicomio» (*ibidem*).

<sup>23</sup> Covate nella formidabile scuola di «Tel Quel», le riflessioni di Ricardou sul *Nouveau Roman* hanno cominciato a trovare forme più compiute in una serie di monografie teoriche dell'autore a partire dal 1967. Quella in cui è citato Le Clézio è *Le Nouveau Roman*, Seuil, Paris, 1973. È interessante notare come, in realtà, Le Clézio aveva già imboccato una nuova strada stilistica sul finire degli anni Sessanta, a partire da *Terra Amata* (1967).

<sup>24</sup> R. Barilli, citato in N. Balestrini (a cura di), *Il romanzo sperimentale*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 227.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>26</sup> Cfr. M. Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, 1970 (seconda ed.).

Così come per Le Clézio, anche per Gianni Celati *Comiche* è il libro d'esordio<sup>27</sup>; come nel caso del francese, anche per l'autore emiliano il futuro riserverà un allontanamento dalla lingua e dallo stile di questo primo romanzo. È in particolare nel periodo tra *Lunario del paradiso* (1978) e *Narratori delle pianure* (1985) che Celati matura questa svolta stilistica, tendendo a una lingua più asciutta, meno dirimpente<sup>28</sup>; lo stesso autore, nella lunga sequenza di nuove prefazioni e introduzioni ai suoi lavori degli anni Settanta scritte in occasione delle varie ristampe, ha posto con enfasi l'accento sul cambiamento della sua scrittura, e del suo modo di intendere la letteratura<sup>29</sup>. Questo esordio si inserisce perfettamente nel clima delineato: non solo la pubblicazione di *Comiche* rappresenta un tentativo einaudiano di irrompere nel territorio dello sperimentalismo che era appannaggio della grande "rivale" Feltrinelli; il libro, in virtù della posizione critica di Celati verso la Neoavanguardia<sup>30</sup>, costituisce forse anche un velato gesto di dissenso verso il Gruppo 63, per quanto ritardatario. In un'intervista a Marianne Schneider, Celati ha affermato: «...quando [*Comiche*] è uscito non mi piaceva più. Anche perché Calvino mi aveva consigliato di levare i passaggi sessualmente audaci o porno [...]. Secondo me il libro era crollato e sembrava un libro d'avanguardia, tipo Gruppo 63»<sup>31</sup>. E in effetti, l'intervento editoriale è risultato talmente indigesto a Celati da indurlo a cominciare una riscrittura del romanzo, poi

<sup>27</sup> La bibliografia su Celati è piuttosto ampia. In questa sede, per un'idea generale sulla sua carriera, si rimanda almeno a R. J. West, *Gianni Celati. The Craft of Everyday Storytelling*, Toronto, University of Toronto Press 2000; W. Nardon, *La parte e l'intero. Eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, Trento, Università degli Studi di Trento Editrice 2007; A. M. Chierici, *La scrittura terapeutica. Saggio su Gianni Celati*, Bologna, Archetipolibri 2011. Su *Comiche* e in generale sul Celati degli anni Settanta: A. Cortellessa, *Frammenti di un discorso sul comico. Archeologia di un'archeologia' per Gianni Celati 1965-78*, in S. Cirillo (a cura di) *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, Roma, Donzelli 2005; G. Iacoli, *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*, Macerata, Quodlibet 2011; N. Palmieri e P. Schwarz (a cura di), *Il comico come strategia in Gianni Celati & Co* («Nuova prosa», n. 59), Milano, Greco&Greco 2012; G. Micheletti, *Celati 70. Regressione fabulazione maschere del sottosuolo*, Firenze, Cesati 2021.

<sup>28</sup> Almansi, nel 1986, a ridosso della pubblicazione di *Narratori*, così parlava di *Comiche*: «Sotto il cannoneggiamento di Celati, non è solo la sintassi a saltare per aria ma anche la morfologia e il lessico. [...] Tutto il libro è preziosa antologia di geniali imbecillità linguistiche e grammaticali, maliziosamente sfruttato nella distante eco del ticchettio della macchina da scrivere dello scrittore (la quale trasforma lo strafalcione in artificio)» (G. Almansi, *Il letamaio di Babele*, in Id., *La ragion comica*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 46).

<sup>29</sup> «In tutte le più importanti occasioni editoriali del periodo *di dopo* nelle quali venivano recuperati testi *di prima*, infatti, Celati ha inteso distaccarsi con decisione dalla stagione nella quale quei testi erano maturati. L'insistenza sulla *novità* della prospettiva presente [...] è costante sin dai titoli di questi – per dirla un po' *à la Gérard Genette – paratesti dilazionati*» (A. Cortellessa, *Gianni Celati: frammenti di un discorso sul comico*, in Id., *Libri segreti. Autori-critici del Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2008, p. 392).

<sup>30</sup> In anni recenti, in un'intervista rilasciata a Claudio Cerritelli, Celati ha detto: «era gente che ti vuol sempre far capire che tu non hai capito delle cose e che ci sono dei punti più avanzati da conquistare, ai quali tu non sei ancora arrivato. Nel Gruppo 63 io ho sentito il continuo "terrorismo" di questo genere». Siamo al limite dell'idiosincrasia, è evidente; la ricerca di un linguaggio pastoso ma basso, oltre che la crescente diffidenza che Celati ha maturato nel corso degli anni verso il linguaggio e il formalismo accademico è la traduzione espressiva di questa iniziale antipatia. L'intervista per intero è consultabile al link <https://www.doppiozero.com/materiali/contro-le-avanguardie>.

<sup>31</sup> Citato in N. Palmieri, *Il corpo matto. Materiali per una cronistoria*, in G. Celati, *Comiche*, a cura di N. Palmieri, Macerata, Quodlibet, 2012, p. 208.



interrotta<sup>32</sup>. La storia: un professore, Otero Aloysio, che tiene un diario della sua villeggiatura in uno stabilimento dove si ritrova a convivere con altri personaggi, i quali lo tormentano nella stesura, cercando di convincerlo a compiere azioni che non desidera o tirandogli scherzi. Il tessuto testuale è attraversato da tic linguistici e nuclei tematici che si ripetono più volte in una scrittura schizofrenica; l'accento è posto sul carattere comico delle vicende, come suggerisce il titolo. D'altronde, fonte d'ispirazione dichiarata sono le *strips* comiche dei film muti alla *Stanley and Laurel*; assieme a questo agisce in *Comiche* anche l'influenza di Beckett<sup>33</sup>. Ma non solo: per stessa ammissione di Celati, la scrittura del romanzo è dovuta, in parte, alla lettura dei diari di alcuni pazzi internati in un manicomio, forniti da un'amica infermiera. È proprio questo, in realtà, che fonda la narrazione di *Comiche*, creando l'istanza narratrice del professore: non è infatti difficile immaginare che dietro il villaggio vacanze si nasconda la struttura di un manicomio<sup>34</sup>.

Avversione verso il romanzo tradizionale; volontà di suscitare nel lettore una reazione; attenzione verso la rappresentazione della follia: questi gli elementi che consentono di ingaggiare un confronto tra i due libri. È proprio per la possibilità offerta a un personaggio folle di spiegarsi – di prendere cioè le redini dell'istanza narrativa, di dire “io” - che gli autori hanno scritto queste storie. Un passo di *Finzioni occidentali*, come spesso accade per Celati<sup>35</sup>, chiarisce il rapporto tra le narrazioni borghesi e i tentativi letterari dell'autore:

[per i narratori del romanzo borghese, ndr] il libro costituisce solo la citazione d'un «egli», non la produttività incontrollata d'un io parlante; e poi è un accenno alla proliferazione indefinita del linguaggio che lo scrittore ha saputo amministrare attraverso la tecnica della citazione. Il modello è quello giuridico; tutto avviene come in un tribunale dove il testimone è citato non come discorso autonomo ma come documento a sostegno d'un altro discorso<sup>36</sup>.

Per Celati, l'affabulazione non deve essere condotta coi principi del romanzo borghese, perché questo genere nasce come istanza razionalizzante<sup>37</sup> che esercita un controllo delle

<sup>32</sup> «Un giorno ero a Torino, e ho detto a un amico dell'ufficio stampa Einaudi che stavo riscrivendo [*Comiche*] per ripubblicarlo. Al che lui ha sbarrato gli occhi e ha risposto: “Ma sei matto? Queste cose non si fanno!”. Così la riscrittura è rimasta nel cassetto, metà fatta metà da fare» (*ibidem*).

<sup>33</sup> Vedi G. Celati, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, in Id., *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 1975 (prima ed.), pp. 51-80.

<sup>34</sup> «Il luogo d'incontro dei suoi esperimenti linguistico-schizofrenici è un po' ospedale, un po' pensione balneare, un po' collegio» (Almansi, *Il letamaio di Babele*, cit., p. 46).

<sup>35</sup> «Proprio la raccolta saggistica, licenziata una prima volta nel 1975, è la bussola che a ogni passaggio orienta il percorso di Celati» (Cortellessa, *Libri segreti*, cit., p. 392).

<sup>36</sup> G. Celati, *Finzioni occidentali*, in Id., *Finzioni occidentali*, cit., p. 34.

<sup>37</sup> «[il *novel*, ndr] promosso come adeguato ai principi conoscitivi sui quali la civiltà occidentale si va orientando, l'altro [il *romance*, ndr] respinto e tenuto per forma inadeguata alle conquiste conoscitive avvenute» (ivi, p. 5).

finzioni<sup>38</sup>. È proprio con *Comiche* che Celati cerca di smascherare questo meccanismo “giudiziario” della narrativa romanzesca borghese.

Il primo elemento da tenere in considerazione in questo senso è che il diario di Otero Aloysio non è solo una successione di azioni e scenette comiche; è anche una mappatura di divieti e doveri che vengono involontariamente infranti dal protagonista. Tutti gli escamotage narrativi di *Comiche* sembrano basarsi sulla dinamica emotiva, tipica dell’infanzia, che scatta nel momento in cui si viene accusati ingiustamente di qualcosa<sup>39</sup>: cioè un forte senso di vergogna, abbinato all’impressione di essere vittime di qualcosa di ingiusto. Conseguenza di queste infrazioni è la minaccia di un processo a Otero, sempre annunciato dal Guardiano Notturmo: «Il Guardiano Notturmo chiede: - ha detto corteggiare? Rispondo: - no salutare. E lui: - non importa. Perché: - nel cesso di notte è proibito. Di conseguenza: avrà un processo. E segnava la data di questo su un taccuino: - il giorno 28»<sup>40</sup>.

In secondo luogo, è la scrittura del diario (che viene sempre definito “quaderno”) ad attirare quasi magneticamente gli altri ospiti della struttura; l’interferenza tra gli altri personaggi e i divieti imposti a Otero non si limita semplicemente a far scattare il meccanismo comico, ma espone con chiarezza la questione dell’“esserci” dell’istanza narratrice, che si concretizza nell’atto della scrittura. Esso non si configura né come un atto mancato, né come un compito svolto serenamente. Sono ben rari, infatti, i momenti in cui Otero può dedicarsi alla scrittura del suo quaderno; spesso è interrotto, ad esempio, dal fantasma Fantini, o dagli altri ospiti della struttura; alla fine, i fogli del quaderno vengono sparsi per l’aria, mentre Otero vola via: «i fogli del mio quaderno pure usciti o dall’alto gettati ormai inutili nell’ascesa anch’essi sporchi né di meno anzi di più pieni di macchie cancellature grossi errori indecenze sentite e riportate certo non da mostrare a qualcuno. Volano e fine»<sup>41</sup>.

Questi due elementi, combinandosi, manifestano la tendenza a rinunciare alla selezione degli episodi narrativi: le interferenze tra Otero e gli altri che conducono all’infrazione dei divieti imposti non rappresentano delle svolte nella trama. A dirla tutta, la trama non c’è: il meccanismo di proliferazione episodica rende inservibile la distinzione, valida per i romanzi borghesi, tra nucleo ed episodio<sup>42</sup>. Non è un caso che il diario di Otero proceda in modo non-lineare, spezzando qualsiasi possibilità di ricostruire logicamente una storia: Otero salta in avanti di qualche giorno, poi confusamente riprende il filo di un discorso che faceva qualche riga prima: «Giorno 26. Martedì. Nella camera. Mi davo a scrivere i fatti tornati alla mente nell’ordine del loro ritorno come esposti da quella mano estranea. Dalla notte agitata dal gran soffio del

<sup>38</sup> Si tratta di riflessioni vicine a quella svolta estetica illustrata qualche pagina fa (vedi nota 10). Celati scrive: «l’esperienza romanzesca viene trasposta nel linguaggio della consapevolezza, [segue] l’onda d’un crescendo del ritualismo critico e razionalistico» (G. Celati, *Finzioni occidentali*, cit., pp. 10-11).

<sup>39</sup> Infatti, Celati nota la contrapposizione tra la narrazione romanzesca borghese, il *novel*, il genere “serio”, e il *romance*, riservato ai pazzi e ai bambini (ivi, p. 5).

<sup>40</sup> G. Celati, *Comiche*, cit., p. 31.

<sup>41</sup> Ivi, p. 142.

<sup>42</sup> Cfr. S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Il Saggiatore, 2010.

Bagnino. La notte agitata del giorno 20. Continuazione del racconto»<sup>43</sup>. O ancora, poco più avanti, si ricorda di dover segnalare sul quaderno altri scherzi di Fantini, e così torna indietro di diversi giorni. Oppure, più significativamente, sono da ricordare gli ultimi quattro capitoli, tutti dedicati alla partenza, in cui si torna continuamente indietro per raccontare dettagli, anche contraddittori, sull'evento, che sembra non avvenire mai<sup>44</sup>. Al contrario del romanzo realista borghese, e nonostante l'impianto diaristico, per il lettore è inutile cercare di ricostruire "una storia": l'obiettivo di Celati è far saltare i nessi temporali, cancellando qualsiasi segnale di razionalizzazione della vicenda:

Era già abbastanza tardi l'autopullman entro breve di partenza dunque risalivo alla mia camera per cercare la valigia che non si trova. Il conduttore sullo stradone raccomandava: - si sbrighino lor signori accidenti. Come chi sia mosso da esasperazione per attesa lunga. E batteva due dita sul suo orologio di conferma agli occhi di tutti sull'ora tarda. Indi scuoteva il capo a darsi ragione. Dico: - torno subito. Lui: - ma lo sa che ora è? - Rispondo: sì grazie e lei? - Stralunato il conduttore allora: - accidenti che ora è? Constatando il suo orologio tutto sfasciato a furia di batterci due dita<sup>45</sup>.

La gag, in questo senso, assume i contorni di un dispositivo generativo infinito, che si interrompe per pura casualità. Che ciò accada qui, all'interno di una struttura diaristica, è notevole, soprattutto se consideriamo che la scrittura diaristica è un modo per reinvestire di significato la propria esistenza, dotandola di un più o meno stringente canovaccio narrativo, come ha scritto il già citato Blanchot. Qui, invece, la narratività è completamente saltata: ciò che conta è dare più spazio possibile alla verbigerazione folle. L'impossibilità di tenere un diario che affligge Otero è dunque impossibilità da parte dell'io di affermare la propria presenza in quanto istanza narrativa ordinatrice. Il senso della rete di divieti e obblighi sfugge a Otero (e anche a noi lettori), ma Otero non sfugge alla rete. Lasciando fuori dal suo orizzonte la possibilità di comprendere perché sia vittima di scherzi e punizioni, Celati crea l'altro polo della narrazione di *Comiche*. Il primo, come detto, è l'interferenza tra la volontà di scrittura di Otero e queste punizioni: è qui che si gioca e viene negata la possibilità di affermare l'io. Il secondo è il polo della comicità: la realtà è opaca, il suo significato sfugge a Otero, ma questa vicenda è sfruttata "comicamente". Per Celati la rappresentazione della follia è strettamente legata al comico, non in senso derisorio, bensì liberatorio; lo si intuisce dalle riflessioni di natura teorica che si susseguono in questi anni<sup>46</sup>, che sfoceranno, per l'appunto, in *Finzioni occidentali*, e nel progetto,

<sup>43</sup> G. Celati, *Comiche*, cit., pp. 50-1.

<sup>44</sup> Ed è fin troppo facile scorgere, in questo, uno dei più rilevanti debiti verso Beckett.

<sup>45</sup> Ivi, p. 128.

<sup>46</sup> «Il comico, così, si incontra con la paura, ne è l'imitazione, il tentativo di esorcizzarne la portata» (R. Manica, *Celati, la follia serena*, in A. Dolfi (a cura di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 610).

coltivato assieme a Calvino e poi naufragato, della rivista «Alì Babà», prima della ricalibrazione della sua poetica<sup>47</sup>.

Passiamo a Le Clézio, riprendendo ancora la citazione tratta da *Finzioni occidentali*: «tutto avviene come in un tribunale dove il testimone è citato non come discorso autonomo ma come documento a sostegno d'un altro discorso». In effetti, anche nel capitolo finale del *Verbale*, Adam, dopo essersi abbandonato a un atto di verbigerazione in pubblico<sup>48</sup>, è ormai detenuto in manicomio; gli si presentano alcuni studenti di psichiatria che gli pongono alcune domande per una ricerca. In questa scena la follia di Adam è ricondotta a una spiegazione normale, a «un altro discorso»; a differenza del personaggio del libro di Celati, però, noi sappiamo con certezza che le persone con cui sta interagendo ora sono degli studenti, dunque membri della comunità sociale seria. La rappresentazione della follia, in questo senso, non va interpretata come impossibilità di imporsi come istanza narratrice, come nel diario non riuscito di *Comiche*, ma è conseguenza dell'isolamento del protagonista: per questo il romanzo di Le Clézio ha debiti molto più importanti con l'esistenzialismo di marca novecentesca.

L'isolamento a cui va incontro il protagonista Adam è autoimposto, ma è un isolamento relazionale: si allontana dalla famiglia, sceglie di uscire dal consesso sociale<sup>49</sup>. In questo contesto, è proprio attraverso il rovesciamento della struttura epistolare che nascono i problemi narrativi alla base del romanzo: l'allontanamento non ha la drasticità ascetica dell'eremita. Lo aveva già notato Barilli: Le Clézio conferisce al suo personaggio una tendenza picaresca che, se da un lato si ricollega a un'antica tradizione romanzesca, dall'altro lo riconduce all'immaginario *beat* dei contemporanei americani. Adam, infatti, va in giro per la città, ma spesso da solo, come se la visitasse da estraneo: egli non sente più di far parte della società da cui è fuoriuscito. Questo dissolversi nell'anonimato metropolitano però non ha già più nulla della terribile meraviglia dei *flâneur* della modernità francese: lo si evince chiaramente dalla scena ambientata allo zoo:

Trascorse il resto del pomeriggio percorrendo da un capo all'altro il giardino zoologico, mescolandosi con le popolazioni più minute che abitavano nelle gabbie, confondendosi con le lucertole, con i topi, con i coleotteri o con i pellicani. Aveva scoperto che il modo migliore per intrufolarsi in una specie, è sforzarsi di desiderarne la femmina. Perciò si concentrava, con l'occhio sgranato, la schiena curva, i gomiti appoggiati su tutte le ringhiere. Frugò con lo sguardo ogni cavità, le pieghe di carne o di piume, le squame, le tane ovattate nelle quali dormivano di un sonno visibilmente ignobile le palle di peli neri, le masse di cartilagine flaccida, le membrane polverose, le

<sup>47</sup> «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. 44-5).

<sup>48</sup> Tra il penultimo e l'ultimo capitolo, Le Clézio inserisce dei finti stralci di giornale, in cui leggiamo: «evidentemente non in possesso delle sue facoltà mentali, il giovane arringava la folla, facendo discorsi privi di senso comune» (Le Clézio, *Il verbale*, cit., p. 219).

<sup>49</sup> «Dans le mesure où elle n'est pas le résultat d'une expulsion de la part de la société, on pourrait affirmer que la marginalité est revendiquée dans *Le procès-verbal*» (I. Van Acker, *Errance et marginalité chez Le Clézio: Le Procès-verbal et La Quarantaine*, «Nouvelles Études Francophones», vol. 20, n. 2, 2005, p. 70).

anellature rosse, le pelli screpolate e spaccate come airole di terra. Strappava l'erba dai giardini, si gettava a testa bassa nella melma, divorava avidamente l'humus, strisciava in fondo alle gallerie, e a dodici metri di profondità tastava un corpo nuovo, parente, nato dal cadavere imputridito di un topo di campagna<sup>50</sup>.

La descrizione minuziosa di ogni sensazione pervade tutto il romanzo, il quale si configura come una febbre sensoriale, un tentativo di riprodurre ogni esperienza percettiva provata da Adam; se in Celati la dimensione corporea era sì esibita, ma “svuotata” di pesantezza, cosicché le scene comiche e le baruffe di Otero e degli altri personaggi sembravano quasi di carta velina, qui ogni elemento della narrazione acquisisce una sua concretezza proprio nel tentativo di evadere dalla coscienza tipica del romanzo tradizionale.

Infatti, non è nemmeno a una realtà sociale alternativa che Adam si rivolge, bensì al mondo animale: in questo senso, la struttura epistolare sottesa al *Verbale* potrebbe a un primo sguardo avere funzione correttivo-coercitiva. Il mezzo della lettera, stabilendo un legame con altri esseri umani, impone il ritorno all'ordine prestabilito e alla razionalità sociale. Ma il tema epistolare, evocato fin dalle primissime pagine del romanzo, subisce una sovversione che ne ribalta la funzione. Le lettere, contrariamente a quanto avviene nel romanzo epistolare classico, non segnalano nessuna svolta narrativa, non costituiscono i nodi del racconto né della rappresentazione della coscienza del personaggio. Consistono più che altro in sue riflessioni; sarebbe però ingiusto ritenerle degli inserti pseudo-saggistici o riflessivi. Infatti, non c'è scarto tra la lingua del narratore esterno onnisciente e le lettere di Adam; l'unica spia che segnala la variazione è il passaggio da “egli” a “io”: la narrazione in prima persona è tipica dei romanzi epistolari, e anzi costituisce il vantaggio tecnico con cui essi sono riusciti, nell'epoca d'oro del genere (ovvero il Settecento) a imporsi come narrazioni dai personaggi attendibili, proprio perché il racconto in prima persona suscita maggior empatia nel lettore<sup>51</sup>; per questo motivo, durante la lettura ci si aspetta che queste lettere ci svelino qualcosa su Adam: in effetti ci forniscono informazioni varie sul rapporto tra Adam e Michèle, che costituisce il cuore narrativo della vicenda. Se le lettere paiono come un mezzo per ristabilire i contatti tra Adam e la società è perché è la figura stessa di Michèle a rappresentare il filo che ancora tiene legato Adam ad essa. Tali informazioni, però, sviano il lettore, creando aspettative informative sulla narrazione che vengono puntualmente disattese. Lo apprendiamo subito: il primo capitolo consiste proprio in una serie di lettere di Adam, dove tra le altre cose leggiamo:

“...grazie a te, Michèle, perché tu esisti, io a te credo, ho *gli unici contatti possibili con il mondo di lì*. [...] Te, per fortuna, bisogna scovarti tra mucchi di ricordi, come quando si giocava a nascondino e io vedevo il tuo occhio, la tua mano, o i tuoi capelli, negli spazi lasciati scoperti

<sup>50</sup> Le Clézio, *Il verbale*, op. cit., pp. 71-2.

<sup>51</sup> Cfr. J. Rousset, *Forma letteraria: romanzo epistolare*, op. cit.

dalle foglie, e pensandoci tutt'a un tratto, arrivavo al punto che *non mi fidavo più delle apparenze*, e gridavo con voce stridula: ti ho vista!"<sup>52</sup>

Qui Adam spiega che è tramite Michèle che ancora si sente in qualche modo connesso al mondo esterno alla sua coscienza; l'evocazione del ricordo infantile lascia intendere però che questo rapporto sia spezzato nel presente, forse proprio a causa delle scelte di Adam. E invece, qualche pagina dopo, Michèle lo va a trovare nella casa abbandonata: l'attesa creata nel lettore da queste parole viene così smentita dall'evoluzione della trama.

Il secondo blocco di lettere si trova invece esattamente a metà del libro; nella prima di queste, Adam chiede a Michèle di andare a visitarlo ancora. Sembra una lettera classica, a cui Michèle risponde in modo gelido: «Credo che tu butti via il tuo tempo in cose prive d'interesse, butti via te stesso, non arriverai a niente, hai paura di tutto quel che è sentimentale»<sup>53</sup>. Ma dopo questa risposta, succede qualcosa di strano: Michèle aveva chiesto di raccontarsi a vicenda delle storie; ed ecco che Adam si lascia andare alla verbigerazione. Fin lì il romanzo si era svolto in maniera tutto sommato comprensibile: si era assistito alle peregrinazioni di Adam, il quale era apparso un po' eccentrico, e le sue riflessioni sembravano un tentativo ascetico di uscire da una visione antropocentrica del mondo. Invece, dopo questa richiesta di Michèle, accolta da Adam con fastidio, ecco che per lui le cose precipitano: Michèle scompare dalla narrazione, la comunicazione è interrotta; ora Adam vuole ripristinare questo legame, o quantomeno di condividere la sua solitudine con qualcuno: «Non hai voglia, come me, di venire a dormire tra gli ultimi resti della luce? Non hai voglia davvero di venirmi a raccontare una storia tranquilla, e intanto potremmo bere birra o tè, e si sentirebbero i rumori attraversare la finestra? E poi saremo nudi, e guarderemo i nostri corpi, conteremo qualcosa sulle dita e rivivremo mille volte lo stesso giorno?»<sup>54</sup>.

Dopo queste lettere c'è l'episodio del ritrovamento dell'annegato, che turba la serenità dell'immersione materica di Adam; poi l'ultima serie, lettere scritte su un quaderno, in cui ormai l'irregolarità della comunicazione col mondo esterno è rappresentata non solo dalla difficoltà nel seguire il filo del discorso di Adam, ma persino da errori grammaticali e, graficamente, da segni di cancellature riprodotti sulla pagina; infine la ricerca di Michèle nella sera cittadina, la rissa con l'americano e il ricovero finale di Adam. La dissonanza polifonica di questi episodi aumenta notevolmente rispetto alla prima parte del libro: non solo il ritrovamento del cadavere è esposto in una situazione chiaramente polifonica, dove si alternano le opinioni di vari passanti, ma gli stessi monologhi di Adam si fanno più sfilacciati, comprendono riferimenti sempre più oscuri, e la narrazione stessa fa ricorso a inserti di altri tipi di scritture, come quella giornalistica.

<sup>52</sup> Ivi, p. 14, corsivi miei.

<sup>53</sup> Ivi, p. 108.

<sup>54</sup> Ivi, p. 115.

Concentrando lo sguardo sulla scrittura epistolare, emerge come le lettere si trovino vicino alle svolte della trama, ma non si pongono in relazione con esse. Si tratta, nonostante tutto, di una simbolizzazione: proprio in concomitanza con il tentativo di ristabilire un legame umano, Adam perde invece terreno e scivola sempre più fuori dalla società normale, risultando marginalizzato. Queste lettere, pur essendo la presa di coscienza atipica di Adam (come accade nei romanzi epistolari)<sup>55</sup>, ne segnano l'esclusione dalla società, la certificano precedendola narrativamente. L'interferenza tra la narrazione romanzesca e queste lettere è esattamente un tentativo di corrodere la struttura epistolare minando la funzione mediatrice del narratore; la necessità però di ricorrere alla giustapposizione romanzesca tra la presenza della scrittura epistolare e le svolte nella trama segnala il fatto che, anche se non si può più parlare di "romanzo classico", siamo ancora all'interno del genere-romanzo e della sua atmosfera normativo-giudiziaria notata da Celati: infatti, alla fine della narrazione, Adam si abbandona docilmente alle cure e al ricovero nell'ospedale psichiatrico<sup>56</sup>.

Il percorso successivo dei due autori esaminati indica chiaramente quanto questi tentativi di "evadere" dalla forma-romanzo fossero ancora acerbi, anche se dotati di una consapevolezza già notevole. Nel caso di Celati, in particolare, *Comiche* costituisce forse il romanzo più dirompente della sua carriera: come abbiamo visto, la sua stravaganza a livello linguistico, unita alla peculiare struttura narrativa che si è messa in evidenza, conferiscono al romanzo una particolare atmosfera mantenuta per tutta la narrazione, legata appunto all'incertezza della presenza cosciente del protagonista. Meno riuscito, in questo senso, pare il tentativo di Le Clézio, che sebbene sia riuscito a rifunzionalizzare la forma della lettera all'interno della narrazione, l'ha comunque inserita in una struttura narrativa riconoscibile. Si potrebbe dire, con Kermode, che laddove Celati sia riuscito davvero a rappresentare una coscienza altra nel momento del suo spaesamento, in un romanzo privo di un vero inizio e di una vera fine<sup>57</sup>, Le Clézio ha dovuto cedere alla necessità di organizzare il senso del suo racconto e di disporre gli elementi in modo significativo. La prova più lampante di questa diversità è proprio la questione del narratore: mentre in Celati la narrazione è autodiegetica, scelta che gli consente di rappresentare meglio la coscienza fragile del suo protagonista, in Le Clézio la presenza di un narratore esterno crea diversi gradi di rappresentazione di questa follia. Uno di questi è appunto legato alla questione del romanzo epistolare, la cui corrosione, in Le Clézio, è meno esibita di quella effettuata Celati sul diario in *Comiche*. In sostanza, pur approcciandosi allo stesso problema (rappresentare un

<sup>55</sup> È sempre Rousset a notare che una sequenza di lettere di un personaggio consente di seguire «la curva parabolica della sua vita interiore, come in una sequenza di istantanee» (J. Rousset, *Forma letteraria: romanzo epistolare*, cit., p. 91): usando la stessa metafora, queste lettere certificano non tanto lo svolgersi sereno di una vicenda borghese, ma il crollo psichico di Adam.

<sup>56</sup> «Dans cet espace balisé et maîtrisé par excellence, Adam se sent "au centre, absolument au cœur" (265-6), sauvé désormais du risque de se perdre» (I. Van Acker, *Errance et marginalité*, cit., p. 72).

<sup>57</sup> È vero che la narrazione è delimitata dall'arrivo e dalla partenza di Otero dalla villeggiatura, ma come abbiamo visto, questi eventi sono del tutto privi di significato sensibile, non rimandano a una realtà effettiva e concreta: nella loro opacità essi sono semplici strumenti per consentire la lettura del libro.

tipo di coscienza tradizionalmente escluso dal romanzo borghese), Celati e Le Clézio finiscono per adottare strategie divergenti.

Il fatto che la possibilità che questi tentativi esistessero pur nella loro diversità è stata data dal clima culturale dell'epoca, e dall'interesse degli autori nello specifico verso le rappresentazioni non canoniche della coscienza romanzesca. Il tramonto di quel clima e l'evoluzione letteraria di Celati e Le Clézio hanno contribuito a creare l'immagine di questi autori come "irregolari", refrattari alle correnti principali del secondo Novecento: sarebbe forse più opportuno non solo rileggerli come esponenti più o meno tipici di queste istanze, ma anche reinterpretare il loro percorso successivo come una reazione proprio all'esaurirsi di quel particolare clima culturale in cui si sono formati.