

## Nella nebbia e nelle apparenze Celati e Ghirri

MARCO BELPOLITI<sup>1</sup>

Gianni Celati e Luigi Ghirri si conoscono nel 1981. Probabile che l'incontro è avvenuto attraverso l'ambiente della casa editrice Feltrinelli, dove nel 1979 Ghirri pubblica un volume di sue fotografie curato da Arturo Carlo Quintavalle, *Luigi Ghirri*, con il saggio introduttivo di Massimo Mussini. Quest'ultimo era stata la persona che aveva scoperto Ghirri vedendo per caso una sua mostra a Modena anni prima. Celati s'era avvicinato alla casa editrice milanese tramite Franco Occhetto all'inizio degli anni Ottanta, e il direttore editoriale della Feltrinelli potrebbe essere stato un possibile tramite tra loro. Fatto sta che nel 1981 Ghirri cerca Celati per proporgli di partecipare alla impresa di *Viaggio in Italia* con un suo testo dedicato al nuovo paesaggio italiano. Il volume uscirà nel 1984 con testi di Quintavalle e Celati stesso. Da tempo lo scrittore si aggirava intorno al tema del paesaggio e aveva cominciato a immaginare di scrivere riguardo al territorio ferrarese, alle zone della sua infanzia, nelle zone della foce del Po. Ma è solo nel corso della collaborazione con Ghirri, e con gli altri fotografi di quel progetto, che prende forma l'idea di un'attraversata di quel territorio da cui provenivano i suoi genitori.

Il testo di Celati compreso nel volume curato da Luigi Ghirri, Gianni Leone ed Enzo Velati s'intitola «Verso la foce. Reportage per un amico fotografo» e anticipa di cinque anni il volume con quel titolo (ma non con la dizione «reportage») uscito da Feltrinelli. Saranno diversi i testi legati a Ghirri e al suo lavoro scritti da Celati negli anni successivi, in particolare dopo la morte dell'amico nel 1992. Il più ampio è del 1989 e s'intitola: «Commenti su un teatro naturale delle immagini»; sarà compreso in *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano* pubblicato sempre da Feltrinelli. In quello scritto Celati analizza lo stile e il modo di fotografare di Ghirri e concentra molte delle idee e dei pensieri che nel corso di quegli otto anni lui e il fotografo si sono scambiati vicendevolmente.

---

1 Marco Belpoliti, Università di Bergamo.

Vorrei soffermarmi su due testi che definiscono nel 1984 e nel 1985 la lettura che Celati e Ghirri fanno della loro opera. Si tratta di due testi incrociati, di due manifesti programmatici del volume che sta per uscire da Feltrinelli, che s'intitola *Narratori delle pianure*. Il primo è pubblicato nel mese di dicembre del 1984 da Celati in *Alfabeta*, la rivista di Maria Corti, Nanni Balestrini, Umberto Eco e altri intellettuali e scrittori. S'intitola «Finzioni a cui credere», cui corrisponde la recensione fatta da Ghirri a *Narratori delle pianure*, che esce nel mese di giugno del 1985 (30 giugno) sul settimanale *Panorama* in edicola il medesimo giorno in cui esce invece il testo di Italo Calvino dedicato allo stesso libro su *L'Espresso*, preceduto pochi giorni prima da un altro testo, opera di Antonio Tabucchi su *il manifesto* (22 giugno).

Il testo di Celati inizia con una dichiarazione di principio che è il succo della sua poetica di quel periodo: chi scrive racconti è consapevole di «quali finzioni sono possibili, a quali finzioni è possibile credere» (Celati 2017b: 353). La parola chiave è «finzioni», che per Celati vale la parola «narrazioni» e presuppone, come è detto nelle righe successive, l'idea che le finzioni servono per vivere e che gran parte della cultura contemporanea s'è messa in testa di «smascherare brillantemente ogni possibile finzione, viaggiando per convegni a dettare interpretazioni complessive del mondo» (*ibidem*).

Si tratta del ritorno al tema della narrazione, come spiegherà successivamente in due interviste: «Il transito mite delle parole. Narrare è artigianato e cerimoniale» con Severino Cesari (1989) e «Elogio della novella» con Silvana Tamiozzo Goldman (ora in Celati 2011), oltre che nel testo del seminario del 1992 a Reggio Emilia «Il narrare come attività pratica» (ora in Celati 2011). «Finzioni» assume dunque un valore positivo ed è legato alla attività narrativa che culmina con la raccolta di novelle intitolata *Narratori delle pianure*.

Celati, invece di parlare del lavoro che sta per essere pubblicato lì a poco, decide di sviluppare il tema «ricorrendo ai lavori del fotografo, Luigi Ghirri» (Celati 2017b: 353). Segue la descrizione della casa di Ghirri a Formigine vicino a Modena, dello spazio che la circonda. Si tratta di quel paesaggio che è raffigurato nelle immagini del fotografo emiliano diventate in seguito famose: campi coltivati su orizzonti piatti, strade piene di traffico convulso, vecchie case coloniche, fabbriche, villette geometrili, insegne pubblicitarie in ogni punto dello spazio. In particolare le insegne pubblicitarie, come sappiamo anche dalla recente mostra al Reina Sofia di Madrid, *El mapa y el territorio*, sono l'oggetto dei primi lavori fotografici di Ghirri. Segue la descrizione dello spazio intorno alla casa, che Celati paragona allo spazio dei *suburbs* americani, con la presenza dell'asfalto dovunque. Si tratta di un luogo non particolarmente bello, del tutto simile a quell'immenso Regno dell'Analogico che si estende nella pianura Padana oggetto delle descrizioni di Celati confluite in *Verso la foce*.

Quello che colpisce lo scrittore è lo spazio vuoto, «che non si riesce a capire perché non è usabile in alcun modo» (Celati 2017b: 354). Cosa ha fatto Ghirri? «È riuscito a raccontare la fissità dello spazio vuoto, lo spazio che non riesci a

capire. Ha compiuto una radicale pulizia negli intenti o scopi dello sguardo. Finalmente ha fatto vedere uno sguardo che non spia un bottino da catturare, che non va in giro per approvare o condannare ciò che si vede, ma scopre che tutto può avere interesse perché fa parte dell'esistente» (*ibidem*). Si è occupato di oggetti cui nessuno aveva prestato attenzione sino a quel momento come le «villette geometrili», abitazioni che avrebbero inorridito qualsiasi letterato «in quanto rappresentano la noia del guardare, il mondo senza interesse» (*ibidem*). Ghirri ne ha invece fatto un caso pittorico e ha scoperto «in quelle noiose villette una forma di vita, un esempio di cultura del vuoto» (*ibidem*).

Tutto questo è un racconto, «tutt'altro che tetro e livido dei posti che affiorano sulla superficie della terra e nei quali ci sentiamo dispersi» (*ibidem*). La parola chiave è: «dispersi». Questo è il sentimento da cui muove la ricerca di Celati alla fine degli anni Settanta, dopo la scrittura di *Lunario del paradiso* e l'esperienza di *Alice disambientata* con il collettivo degli studenti del DAMS di Bologna, dopo aver coltivato l'idea di redigere un grosso studio sui Fratelli Marx e il corpo comico. Nel tentativo di trovare una via d'uscita all'impasse cui era arrivato con la sua opera narrativa, ma anche sul piano esistenziale, delle esperienze di vita, alla fine di quel decennio. Celati era andato allora alla ricerca di storie che dessero sollievo, che lenissero il sentimento di sentirsi persi. Questo aveva trovato nella fotografia di Ghirri.

Subito dopo aver detto cosa produce il lavoro del fotografo, lo scrittore torna sul tema del racconto. Quello che conta di più in un racconto, scrive, è «la soglia d'intensità che viene scelta per narrare le cose» (ivi: 355). Se si vuole vedere (o descrivere) qualcosa d'eccezionale, quella soglia dovrà essere alta, per cui, tornando a parlare di immagini, afferma che le foto dovranno per forza essere aggressive, seducenti, insolite. Nelle fotografie di Ghirri la soglia di intensità è molto bassa, sino al punto «da poter eliminare ogni richiamo all'insolito e insieme all'attualità» (*ibidem*). La conseguenza di questo modo di fotografare gli permette, continua Celati, di «dare molto più risalto alle sfumature, ai profili delle cose, e soprattutto a un modo particolare di pensare-immaginare l'esterno» (*ibidem*).

Le due parole-chiave sono «pensare-immaginare» e «esterno». Cosa sia «pensare-immaginare» è diventato chiaro nel proseguo del lavoro di Ghirri attraverso i testi che ha scritto e le fotografie che ha scattato. La fotografia di Ghirri non è una fotografia realistica, ma una fotografia che fa immaginare, proprio come accade nella pittura del Settecento, in quella di Canaletto, per esempio: propone un'immagine in azione della realtà stessa. Si tratta di pensiero visivo, ovvero di una attivazione dell'immaginazione stessa che agisce, non solo attraverso il pensiero e sul pensiero, ma sulla realtà stessa ricreandola.

L'altra espressione importante per Celati è «esterno». Qui è in azione una poetica del rapporto tra interno ed esterno, tra quella che con un'espressione romantica possiamo chiamare l'interiorità e invece l'esteriorità. Celati si inserisce nell'alveo del modernismo letterario del Novecento, facendo sua

la lezione di Joyce e di Proust che, superano quel dualismo tra interiorità ed esteriorità, puntano sull'esterno, un esterno che non esiste di per sé, ma come effetto di un pensiero immaginativo, che crea la realtà. C'è qui l'influenza di un autore come Maurice Merleau-Ponty e della sua filosofia percettiva.

Per spiegarsi Celati descrive una fotografia di Ghirri, ne dà una descrizione. Ci sono, scrive, dei ragazzi nel bar su di una spiaggia, intorno è buio; quei ragazzi sono come su un palcoscenico «a recitare un episodio d'esistenza» (*ibidem*). Siamo di notte e la foto è illuminata solo dalla scritta all'americana del bar stesso. Cosa ha fatto Ghirri? Ha realizzato una «minima risonanza», dice lo scrittore, ritagliando la scena dal buio. «Ma quella risonanza è già tutto un modo di pensare-immaginare l'esterno: è come la scoperta che noi riusciamo stranamente a capire quello che succede all'esterno, perché il nostro modo di pensare è già all'esterno, già parte del mondo e dell'esistente» (*ibidem*). Si tratta di una frase chiave nella lettura che Celati dà dell'opera di Ghirri e la mette in rapporto con il suo stesso modo di raccontare in *Narratori delle pianure*. Naturalmente, come dirà poi nell'intervista con Marco Sironi del 2003, non ha senso confrontare il lavoro di scrivere con quello di fotografare, perché le cose di cui si parla non sono le stesse, tuttavia qui possiamo capire cosa ha imparato Celati dalla fotografia di Ghirri, cosa gli piace e soprattutto come la interpreta in rapporto al proprio lavoro di scrittore.

Lo scrittore ci dice che la fotografia di Ghirri è «un modo di pensare-immaginare l'esterno», non l'unico modo, ma uno dei possibili, e che lui Celati pensa e immagina l'esterno attraverso la sua fotografia. Ghirri non fissa la realtà, ma la descrive come fa un narratore, cioè la inventa. E tuttavia non si tratta di un'operazione soggettivistica, di proiezione di una propria interiorità sulla realtà medesima: «Qui non c'è più un'interiorità che immagina il mondo come una cosa tutta diversa da sé; attraverso questa foto, noi come qui ragazzi nel bar, siamo già e sempre nella rappresentazione» (Celati 2017b: 355).

Si tratta di un passaggio importante perché definisce cos'è la fotografia per Celati, e insieme cosa sono le finzioni della fotografia e della letteratura. Sono rappresentazioni, dice, modi attraverso cui la cosiddetta «realtà» si presenta. Tutti sono dentro una rappresentazione, sia i ragazzi del bar come coloro che guardano. Non esiste che una sola realtà, la quale si dà attraverso la rappresentazione. Questo è il centro della poetica rappresentativa di Celati, il suo modo di ripensare la modernità con il suo portato realistico ma anche la post-modernità come rappresentazione. Siamo nell'universo delle «finzioni cui credere».

Nelle righe seguenti Celati descrive un'altra fotografia: cabine sulla spiaggia; tra le cabine si intravede il mare. Dopo questa breve descrizione va al punto che gli interessa: le apparenze. Ed è la questione centrale di *Narratori delle pianure*, così come di *Quattro novelle sulle apparenze*. Noi viviamo nelle apparenze, che non significa, come si ritiene nelle filosofie realiste un mondo-che-non-c'è. Celati ci ricorda, come parte del pensiero filosofico della seconda metà del Novecento,

che noi viviamo nelle apparenze, ovvero in ciò che appare. Calvino lo ha messo a fuoco seppur in modo diverso proprio nella breve recensione a *Narratori*: Celati ha compiuto «il rovesciamento dell'interno verso l'esterno» (Calvino 2008: 175). Il mondo come apparenza è esattamente questo. Le apparenze coprono l'ambito dei significati nella relazione tra i nostri sensi, ovvero il corpo, e la realtà stessa, attraverso il linguaggio. Siamo nei dintorni di Wittgenstein, autore che Celati rilegge in questo periodo e che interessa anche a Ghirri, oltre naturalmente a Heidegger, da cui vengono altre questioni, come quella dell'«aperto».

Il brano seguente è interessante: «Perché a questo punto le apparenze, che sono il supporto della rappresentazione esterna, ci stanno a cuore più d'ogni interpretazione complessiva del mondo: infatti sono tutto ciò che abbiamo per orientarci nello spazio». Interessante che Celati usi la prima persona plurale, o quarta persona, «noi», per fare la propria affermazione. Comprende anche Ghirri o è un *plurale maiestatis*? Entrambe le cose. Le apparenze sono dunque «il supporto», ciò che sopporta, regge – supporto come si dice di un quadro, su cui si dipinge – della rappresentazione esterna. Con il tema delle apparenze Celati si sbarazza del sistema interpretativo che è uno dei pilastri della filosofia occidentale, e anche del paradigma «complessivo del mondo». Riportando questo ai sensi, al corpo, e insieme al linguaggio, in senso wittgensteiniano di gioco linguistico, Celati si sbarazza d'ogni ideologia complessiva di spiegazione del mondo e della realtà stessa.

Il finale dell'articolo è esplicativo. Noi diventa il soggetto grammaticale e Celati fa una affermazione apodittica ma fondamentale: «Noi crediamo sia possibile ricucire le apparenze disperse negli spazi vuoti, attraverso un racconto che organizzi l'esperienza, e che perciò dia sollievo, come quello di Ghirri» (Celati 2017b: 356). «Ricucire le apparenze» non è solo una metafora; indica anche il movimento che fa la sua narrativa dal 1984 in poi, comprese le cronache e taccuini di viaggio, alcuni dei quali ancora inediti. Un gesto sartorale – sarta era la mamma di Gianni Celati –, che indica la volontà di rimettere insieme teoria e pratica, di non separare più pensiero filosofico, narrazione e anche attività fotografica, e artistica in genere.

Dar sollievo è il compito che assume la fotografia di Ghirri. Scrive subito dopo Celati: «Non esiste nessun racconto che valga la pena d'esser fatto, se non dà sollievo (anche la tragedia dà sollievo, i brillanti smascheramenti d'ogni finzione invece no)» (*ibidem*). Sollievo nel senso di «alzare da terra», inteso in specifico come cambiamento d'umore. Un fattore molto importante questo per Celati; uno dei temi decisivi della sua opera è la malinconia, che a volte si presenta in forme depressive. Raccontare è dare sollievo, come appare nella novellistica tradizionale, in Keller e in Leskov, quest'ultimo poi riletto attraverso Walter Benjamin.

Anche la tragedia dà sollievo, scrive tra parentesi Celati, perché la tragedia come genere letterario racconta i fatti della vita ed è un cerimoniale che serve a dare sollievo, a riconciliarsi con il destino e con i suoi esiti infausti. Gli

smascheramenti, invece no. Quelli non danno sollievo, anzi. La polemica è, oltre che con la cultura contemporanea della semiosi continua, con il pensiero illuministico in generale, con il razionalismo occidentale, maestro d'ogni smascheramento. Le apparenze aiutano a vivere, i racconti danno sollievo.

E il tema dell'esterno? Prosegue Celati: «Crediamo che tutto ciò che la gente fa dalla mattina alla sera sia uno sforzo per trovare un possibile racconto dell'esterno, che sia almeno un po' vivibile» (*ibidem*). Cosa è il «racconto dell'esterno»? Sono le storie che le persone creano per dare un senso a quello che fanno, per dare sollievo a sé stessi. Questi racconti sono quelli che Celati si è proposto di ascoltare nel suo viaggio attraverso la Pianura, e quando non ha trovato quei racconti, li ha fabbricati lui stesso, come un artigiano del racconto andando a orecchio.

Ed ecco il finale del suo testo di poetica: «Ci sono mondi di racconto in ogni punto dello spazio, apparenze che cambiano ad ogni apertura d'occhi, disorientamenti infiniti che richiedono sempre nuovi racconti. Richiedono soprattutto un pensare-immaginare che non si paralizzi nel disprezzo di ciò che sta attorno» (*ibidem*). In questo brano si riavvicinano le due attività del narrare per iscritto e del narrare attraverso la fotografia. La prima affermazione è la ripresa di un pensiero di Zavattini, cui Celati ha fatto spesso riferimento, sulla presenza di racconti in ogni punto dello spazio; la seconda è quella che caratterizza per Celati la fotografia di Ghirri stesso: la sua capacità di tenere conto della luce, che modifica di continuo il profilo delle cose e delle nuvole.

Le apparenze sono ciò che fotografa Ghirri: ad ogni apertura d'occhi, e di macchina fotografia che inquadra, le apparenze cambiano, mutano. Lo scopo di entrambi, dello scrittore e del fotografo, è di fare sempre nuovi racconti. In che modo? Usando quel pensare-immaginare che consideri il mondo intorno a sé degno di sguardo.

Veniamo ora al testo che Luigi Ghirri scrive riguardo a *Narratori delle pianure*. Tra i testi nati dalla sua frequentazione questo è quello meno vicino al suo lavoro, meno, ad esempio, di *Verso la foce*, che è invece nato a stretto contatto coi viaggi compiuti insieme a Celati e agli altri amici fotografi. Il testo di Ghirri s'intitola «Una carezza al mondo». Inizia con la citazione dell'ultimo dei trenta racconti del libro: «Avevano l'idea che, continuando a remare, sarebbero arrivati da qualche parte» (Ghirri 2008: 176). Ghirri dice che questa frase indica il senso del libro dell'amico scrittore che lui ha visto nascere da vicino. Insomma, che non c'è un esito certo, ma un andare, come il remare, che comporta fatica, ma anche spostamento. Ghirri sottolinea come il libro venga sette anni dopo *Lunario del paradiso* ma che quello non è stato un tempo vuoto, poiché ci sono state delle traduzioni importanti, «un tempo pieno di voci da ascoltare». Con orecchio fine Ghirri sottolinea come i libri precedenti, da *Comiche* a *La banda dei sospiri*, avessero «privilegiato mondi personali e interiori», mentre qui «sono le voci ascoltate e gli spazi esplorati a essere protagonisti» (*ibidem*). Scrive: «Qui

tutto quello che ci è esterno – suoni, voci, luci, spazi – diventa il centro della narrazione» (*ibidem*).

L'amico fotografo coglie molto bene un aspetto importante della nuova opera dello scrittore: si tratta *dell'unico* esempio italiano di «una attenzione non epidermica e frammentaria alle immagini del mondo esteriore, come la fotografia o il cinema» (*ibidem*). Tuttavia Celati non imbocca il vicolo cieco della descrizione maniacale della «letteratura dello sguardo». Si tratta nel suo caso di una singolarissima sintesi tra vedere e sentire, in una narrazione autonoma che non deve nulla agli altri linguaggi. Vedere e sentire sono due verbi che riguardano anche Ghirri; sia lui che Celati sono infatti autori di «atmosfera», che è il termine che coniuga insieme i due verbi. L'atmosfera è ciò che si coglie immediatamente negli scatti di Ghirri, prodotta attraverso un'attenzione al dettaglio come all'insieme, al particolare come al generale. Le sue fotografie sono immagini atmosferiche ottenute attraverso una precisa strategia dello sguardo che non è frutto di approssimazioni, bensì l'esito quasi intuitivo di un posizionamento nello spazio. Anche Celati è uno scrittore d'atmosfera prodotte attraverso una strategia narrativa che, come è stato detto, si fonda principalmente sui deittici e sull'uso cadenzato dei tempi verbali.

Ghirri nella sua recensione insiste sul tema dei luoghi che a suo parere nel libro, nonostante la cartina iniziale, non sono riconducibili a una rigida geografia o ad una specifica storia. Con acume individua il fatto che le popolazioni di cui parla Celati appartengono a un mondo che ha subito «un mutamento planetario»: «luoghi in cui ogni traccia è al tempo stesso riconoscibile e irricognoscibile» (*ibidem*).

Questo è esattamente il senso della parola «spersi» usata da Celati nei suoi testi. Il fotografo individua un aspetto «magico-misterioso» presente nel libro e fonte di un fascino evidente; aggiunge che l'amore di Celati per la fotografia discende dal considerare questa «immagine della realtà e finzione, realtà trovata e costruzione della realtà» (*ibidem*). Non è forse questo anche il fascino che promana dalle fotografie di Ghirri, in particolare tra il 1981-82 e il 1992, ovvero negli ultimi dieci anni del suo lavoro? Il fotografo paragona le pagine di Celati a Bruegel, con i personaggi che si muovono nei suoi quadri: si muovono in un paesaggio a sua volta in mutamento continuo. «Da questa doppia velocità deriva uno sguardo stupito e rapito sull'esistente», che è anche quello che si può dire della stessa fotografia di Ghirri. Subito dopo questa frase, cita una riga del testo di Celati dedicato a lui: «ci sono mondi di racconto in ogni punto dello spazio, apparenze che cambiano a ogni apertura d'occhi, disorientamenti infiniti». Il pezzo si conclude con un ricordo. Una volta, scrive, loro due sono usciti insieme: Celati per scrivere e Ghirri per fare delle fotografie. Si sono messi a parlare di Walker Evans, e Celati ha detto di lui: «Le sue fotografie sono carezze fatte al mondo» (*ibidem*). Definizione che per il fotografo si adatta perfettamente alla narrativa di Celati.

Nel 1989 Celati accompagna con un testo, che ha l'andamento di un diario di lettura e riflessione (dal 10 maggio al 6 settembre) la pubblicazione presso Feltrinelli di *Il profilo delle nuvole* (1989). Nel brano del 4 ottobre lo scrittore cita un frammento poetico di Rilke tratto dalle *Elegie duinesi*: «Noi non abbiamo mai, dinanzi a noi, neppure per un giorno/ lo spazio puro... Sempre c'è mondo/ e mai quel nessun dove senza negazioni» (Celati 2017c: 372). Il commento che ne dà lo scrittore si concentra su quell'accesso all'aperto, condizione che, scrive, non riusciamo davvero a praticare, dal momento che tutto resta «al di là della soglia del mondo». Con la parola «mondo», aggiunge, Rilke intende «l'ovvietà delle cose e delle apparenze, già date per essere chiamate in un certo modo, per essere viste in un certo modo, e da cui dipende ogni nostra disinvoltura o normalità». Quello che Ghirri cerca di fare con le sue immagini è proprio testimoniare il limite delle nostre rappresentazioni che ci danno il senso della nostra normalità. Non si tratta tanto di un limite storico o sociale, spiega Celati, bensì spaziale.

Per definire questo modo di guardare lo scrittore usa l'espressione «visione atmosferica». Si tratta della stessa visione che persegue il pittore d'insegne Menini protagonista di *Condizioni di luce sulla via Emilia* per raggiungere con lo sguardo qualcosa che sia perfettamente visibile, al di là dello smog e del pulviscolo che sta sospeso nella Pianura. Ghirri, scrive Celati, cerca di «presentare tutte le apparenze del mondo come fenomeni sospesi, e dunque non più come *fatti* da documentare» (*ibidem*). La chiave della sua fotografia sta nel ridare al mondo la sua vaghezza, «cioè riportarlo al sentimento che abbiamo dei fenomeni». Li definisce «artifici della vaghezza», come le nuvole, il cielo, gli orizzonti e la nebbia, usando una espressione leopardiana.

Due fotografie scattate da Ghirri, e stampate dopo la sua morte, danno perfettamente il senso di questa vaghezza. Nella prima si vede un fossato che partisce l'immagine, mettendo in rilievo le due rive erbose, a destra e a sinistra, quindi la superficie dell'acqua al centro, che è come una lama trasparente in cui si specchia il biancore della nebbia. Ghirri ha fotografato la nebbia, ma questa quasi non si vede; la nebbia crea quel limite lattiginoso, che è la linea immaginaria dell'orizzonte, là in fondo, dove terra e cielo si toccano e si estendono l'uno nell'altro grazie proprio a quel biancore. Immagine della vaghezza, questa fotografia intreccia opacità e trasparenza: rende trasparente l'opaco e opacizza la trasparenza. Tra i vari significati della parola «vaghezza», ricca di ascendenze letterarie, c'è «approssimazione, incertezza, indefinitezza, indeterminatezza», ma anche vaporosità e fumosità.

Nell'ultima immagine della nebbia – il titolo è *Roncocesi*, del 1992 –, che Ghirri ha scattato poco prima di morire, il fotografo coglie qualcosa che appare e insieme scompare. C'è una persona laggiù che cammina al centro dell'argine, lungo la carraia. Potrebbe essere Gianni Celati ritratto da Ghirri come altre volte di schiena, come sulla copertina della prima edizione dei *Narratori delle pianure*. Anche questo è un modo d'apparire e insieme di scomparire: la vaghezza dell'identità.

Siamo tutti smarriti e perplessi, con incerte identità personali. Ci siamo persi nella nebbia, come i bambini pendolari, ci suggerisce Celati. Ma è solo perdendoci che potremo ritrovarci. Così ci suggeriscono le parabole per perplessi scritte da Gianni Celati e le immagini del mondo esteriore scattate da Luigi Ghirri. Solo in questo modo possiamo forse sperare di capire il mondo.

### *Bibliografia*

- Calvino I., [1985] 2008, «Da Buster Keaton a Peter Handke», *Riga*, 28, *Gianni Celati*, a cura di M. Belpoliti e M. Sironi, p. 175.
- Celati G., 2011, *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet.
- Celati G., 2017a, *Animazioni e incantamenti*, con C. Gajani, a cura di N. Palmieri, Roma, l'Orma.
- Celati G., [1984] 2017b, «Finzioni a cui credere», in Celati 2017a, p. 353-356.
- Celati G., [1989] 2017c, «Commento su un teatro naturale delle immagini» in Celati 2017a, p. 357-373.
- Cesari S., 1989, «Il transito mite delle parole. Narrare è artigianato e cerimoniale», *il manifesto*, 11 marzo, p. 15.
- Ghirri L., 1979, *Luigi Ghirri*, a cura di A. C. Quintavalle, Milano, Feltrinelli.
- Ghirri L., [1985] 2008, «Una carezza al mondo», *Riga*, 28, *Gianni Celati*, a cura di M. Belpoliti e M. Sironi, p. 176.