

Il viaggio come *Bildung* nella postmodernità: *Gli autonomi della cosmostrada* e *Verso la foce*

Emma Pavan*

Università degli Studi di Bologna

Abstract: Nel presente articolo vengono analizzate due opere: *Gli autonomi della cosmostrada* di Julio Cortázar e Carol Dunlop e *Verso la foce* di Gianni Celati, nelle quali gli autori si propongono di vivere un'esperienza autentica di spazi funzionali tipici della contemporaneità, ovvero l'autostrada e la pianura industrializzata. L'analisi si propone di indagare in che modo sia possibile vivere un viaggio come *Bildung* nell'età postmoderna. La postmodernità rappresenta un allontanamento rispetto alla modernità, ma è obbligata, allo stesso tempo, a confrontarsi con alcune caratteristiche che derivano da questa, tra le quali la tendenza alla razionalizzazione dei luoghi. Questi, infatti, si presentano identici in tutto il mondo e, apparentemente, non risulta possibile fare esperienza di una qualsiasi diversità. Nelle opere analizzate, il mezzo letterario diventa strumento essenziale per vivere lo spazio come luogo d'affezione e, allo stesso tempo, indagare sulla condizione umana postmoderna.

Parole chiave: autostrada, *Bildung*, esperienza, essere umano, letteratura, pianura, postmodernità, spazio, viaggio, vita.

* Emma Pavan es licenciada en Letras modernas por la Università degli Studi di Bologna. Cuenta con un máster universitario en Filología italiana por esta misma universidad. Ha realizado una estancia de investigación durante el grado en la Universidad Autónoma de Madrid (curso académico 2016-2017) y actualmente realiza una estancia de formación predoctoral en la Pontificia Universidad Católica de Santiago de Chile (curso académico 2018-2019). Correo electrónico: emmapav95@gmail.com

Resumen: *Este trabajo propone el estudio de Los astronautas de la cosmopista de Julio Cortázar y Carol Dunlop y Verso la Foce de Gianni Celati a partir de la experiencia del recorrido por algunos lugares típicos de la contemporaneidad presentes en ambas obras como, por ejemplo, la autopista o la llanura industrializada. El análisis, que tiene por objetivo el investigar las vivencias de un viaje como Bildung en la edad postmoderna, supone abordar el alejamiento que representa la postmodernidad con respecto a la a la funcionalización de los espacios y el hecho de que éstos se presenten idénticos en todo el mundo, imposibilitando la observación de la heterogeneidad. En las obras analizadas, el medio literario se convierte en el instrumento clave para restablecer el vínculo entre los lugares y su emocionalidad y, a la vez, para proponer una investigación acerca de la condición humana en la postmodernidad.*

Palabras clave: *autopista, Bildung, experiencia, literatura, llanura, lugar, postmodernidad, ser humano, viaje, vida.*

modernidad, pero, al mismo tiempo, enfrentar una serie de desafíos, como son la tendencia

Abstract: *The following article explores two literary works: Los astronautas de la cosmopista by Julio Cortázar & Carol Dunlop and Verso la foce by Gianni Celati. Both stories contend with the authors' authentic experiences in two functional and typically contemporary spaces, the highway and the industrial lowland. This article investigates into how to recreate Bildung in the postmodern age. In literary terms, postmodernity is the distancing from the values and practices of modernity, but itself withholds characteristics that derive from the former, one of which is the tendency to rationalise space. As such physical spaces are represented identically all over the world, experiencing spaces differently is apparently impossible. In both works analysed, the literary means become an instrument through which physical spaces are experienced as places of affection, offering us a a window to investigate the postmodern human condition.*

Keywords: *Bildung, experience, highway, human being, journey, life, literature lowland/plain, postmodernity, space.*

1. Introduzione

Quello tra viaggio e letteratura è un legame antichissimo, tanto che il movimento nello spazio ha finito per essere strettamente legato alla struttura della stessa opera letteraria. Inoltre, molte letterature hanno origine congiuntamente ad un movimento spaziale, che è anche movimento tra le culture e le lingue, ossia tra modalità espressive differenti. La letteratura è parte della cultura, di cui condivide il carattere mutevole e migratorio, cosa che già emerge dalle narrazioni più antiche, ossia i miti. Considerando lo spazio culturale come insieme di fattori geografici, storici e linguistici, lo spostamento può essere messo in stretta relazione con un aumento della capacità comunicativa, fatto che genera un cambiamento di visuale e permette una maggior comprensione del mondo e dell'essere umano. La connessione profonda tra ambito letterario e viaggio risiede nel concetto di trasformazione: si tratta di due percorsi alla fine dei quali l'individuo, lettore o viaggiatore, si trova irrimediabilmente diverso. Infatti, a partire dall'*Odissea* il viaggio assume nella letteratura occidentale la funzione di ricerca sull'individuo stesso, modificando il viaggiatore attraverso l'esperienza che viene raccontata. La struttura del viaggio si converte in struttura letteraria, così alcuni elementi, come il fiume, il mare, la strada assumono il significato di mutamento nel tempo o di progresso, mentre altri, per esempio un'isola, oppure una casa, si legano all'idea di scoperta o di ritorno. In più, il campo semantico del viaggio diventa parte della scrittura stessa, ad esempio nella denominazione di una sezione di testo "passo" è evidente il legame con il movimento. Attraverso lo spostamento, lo scrittore produce un allontanamento grazie al quale si rende possibile una diversa interpretazione tanto della realtà, quanto della materia letteraria.

2. Il viaggio nell'era della postmodernità

A partire dall'inizio della modernità, con lo sviluppo dei mezzi di trasporto e di nuove tecnologie, cambia profondamente il

concetto di viaggio nella società occidentale. Il cambiamento fondamentale riguarda i limiti del viaggiare: in epoca preindustriale i viaggi erano connessi alle idee di rischio, fatica e ignoto e rimangono per lungo tempo legati alla duplice interpretazione antica: ritorno verso un punto noto e, allo stesso tempo, desiderio di scoperta attraverso il confronto con l'ignoto. Il cambiamento principale avviene con la rivoluzione nel campo dei trasporti, in particolare con il treno. Il viaggio inizia così la sua transizione dalla sfera dell'eccezionale a quella dell'abituale. Infatti, se nella società preindustriale muoversi rappresentava un privilegio per pochi, con il progressivo sviluppo dei trasporti si trasforma in un'esperienza quotidiana alla portata di tutti. Il mutamento definitivo si verifica nel secolo successivo con la nascita del turismo di massa: in un mondo in cui si esportano le abitudini dei consumatori per creare una serie di luoghi identici, dal carattere artificiale, l'esperienza del viaggio diventa qualcosa di fittizio e assolutamente differente dal suo significato tradizionale di ricerca e definizione del sé nell'ignoto. Il fascino dell'esperienza del viaggio è strettamente legato, secondo Virginia Forace, alla possibilità di confrontarsi con l'inesplorato che genera nell'individuo un'attrazione capace di mettere in moto una serie di meccanismi immaginativi che modificano il paesaggio. Questo stimolo della creatività è stato legato per secoli all'immaginario del viaggio, perché mettersi in cammino implicava «entrare in uno spazio estraneo, dove la alterità, intesa come il diverso, si manifestava in forme differenti» (Forace, 2015: 174). Questo legame si rompe con l'inizio del ventesimo secolo, cosicché la sensazione di straniamento viene progressivamente sostituita dalla familiarità, attraverso lo sviluppo di un turismo che trasforma la diversità in uniformità e permette di vivere una stessa esperienza in ogni parte del mondo, modificando irrimediabilmente l'essenza stessa del viaggio. Nella sua critica alla concezione lineare del progresso, Lewis Mumford trae delle conclusioni ancora più estreme, sottolineando come la conseguenza ultima di un continuo aumento della velocità nei trasporti sia di «diminuire progressivamente le possibilità dell'esperienza umana diretta,

includendo l'esperienza del viaggio» (Mumford, 2011), così da generare infine un mondo statico in cui il tempo e il movimento non incidono sull'individuo. La domanda che sorge spontanea dunque è: sono ancora possibili viaggi, intesi come esperienza di crescita, nella società postmoderna? In quest'ottica, sono state analizzate due risposte date negli anni Ottanta che rappresentano possibilità concrete di concepire il viaggio nella postmodernità.

Gli autonanti della cosmostrada narra un viaggio di 33 giorni, compiuto nel maggio e giugno del 1982 all'interno dell'autostrada Parigi-Marsiglia dalla coppia di coniugi: Julio Cortázar e Carol Dunlop, a bordo di Fafner il drago, ovvero una Volkswagen Combi rossa. Uno degli elementi centrali del libro è l'autostrada, emblema della velocità moderna, la cui concezione viene completamente rovesciata a partire dalla trasformazione di spazio e tempo; così un percorso che normalmente si realizza in poche ore si converte in un viaggio di più di un mese. Inoltre, l'autostrada si inserisce perfettamente tra quelli che la psicogeografia chiama «non luoghi», ossia una serie di posti che non permettono di riconoscere in che paese ci si trovi per la loro uniformità e che generano nel viaggiatore un senso di comfort dato dalla sicurezza sul come muoversi e su cosa aspettarsi in un contesto specifico. La scelta di vivere l'autostrada è quindi ancora più estrema, perché si tratta del tentativo di ridare una dimensione nello spazio a qualcosa che è considerato solo in funzione della velocità di percorrenza, cioè del tempo. I luoghi sono specchio delle persone che li abitano, dal momento che è solita crearsi una relazione tra spazio e identità, relazione che nei «non luoghi» non può esistere. Questi ultimi sono tipici della contemporaneità e vengono definiti come posti che perdono il connotato simbolico che permette il riconoscimento dell'identità. Con questo libro si vuole dimostrare che il viaggio nell'era postmoderna è ancora possibile, se ci si spinge oltre la monotonia apparente della realtà e si accede «all'altro lato» delle cose, ridando significato pieno ai luoghi.

Quest'autostrada parallela che cerchiamo forse esiste solamente nell'immaginazione di chi la sogna; ma se esiste, [...] non solo

comporta uno spazio fisico differente ma anche un altro tempo. Cosmonauti dell'autostrada, come i viaggiatori interplanetari che osservano da lontano il rapido invecchiamento di chi è ancora sottomesso alle leggi del tempo terrestre. [...] *Autonauti della cosmostrada*, dice Julio. L'altra strada, che tuttavia è la stessa (Cortázar y Dunlop, 2012: 50).

Il viaggio è un elemento fondamentale della produzione cortázariana: il confronto di quest'elemento con il turismo rappresenta una testimonianza della trasformazione della società occidentale nella seconda metà del ventesimo secolo. Si tratta di un mondo in cui l'individuo è allontanato sempre di più dall'esperienza attraverso la creazione di luoghi impersonali, destinati solo al transito e non alla vita. Quest'opera viene pubblicata per la prima volta nel 1983, ovvero un anno prima della morte di uno dei suoi due autori: Julio Cortázar, avvenuta il 12 febbraio del 1984 e un anno dopo la scomparsa della co-autrice e compagna di viaggio Carol Dunlop, morta il 2 novembre 1982. Ernesto Franco, infatti, sottolinea: «il testo vale come concreta dichiarazione, quasi alla fine della scrittura, di un modo forte di intendere l'intreccio fra vita e letteratura» dal momento che per Cortázar «il libro è come il mondo» (Franco, 2014: VI).

Verso la foce è una raccolta di racconti di osservazione della pianura lungo gli argini del Po, scritti durante gli anni Ottanta e pubblicati per la prima volta nel 1989. Si tratta di quattro diari di viaggio: *Un paesaggio con centrale nucleare* (1986), *Esplorazioni sugli argini* (1983), *Tre giorni nelle zone della grande bonifica* (1984) e *Verso la Foce* (1983). Il viaggiatore compie spostamenti in lassi di tempo brevi, effettuati per la maggior parte a piedi all'interno della pianura che circonda il Po. L'obiettivo è quello di raccogliere osservazioni sul paesaggio che possano restituire in maniera il più possibile fedele la mutevolezza di una visione. Lo scopo di questi viaggi, che si configurano più come vagabondaggi, è cogliere le cose intorno in quanto semplici cose e riproporle sul foglio senza rappresentarle, ma chiamandole alla mente, restituendo alla realtà la dignità che le permette di essere vista nel senso più profondo. Confrontarsi con

un paesaggio brullo e aperto come la pianura significa porsi in uno stato di riflessione sugli effetti che ha la modernità sul paesaggio e sulla vita dell'uomo, spostando il ragionamento in una dimensione esistenziale dove ci si interroga sulle capacità della percezione e del linguaggio. Gianni Celati evidenzia la possibilità di vivere un viaggio esperienziale attraverso un approfondimento dell'atto del vedere, che si presenta come rivelatore di una realtà altra rispetto a quella che conosciamo secondo preconconcetti culturali. Così ciò che è più comune e apparentemente banale si converte in fonte di una nuova consapevolezza riguardante l'uomo stesso. Osservando la realtà, ci si può rendere conto della contingenza assoluta in cui il mondo si trova e si infrangono così le certezze dell'individuo moderno, che, nel suo vagare attraverso lo spazio, prova uno straniamento fisico rispetto alle cose, poste ad una certa distanza dalla sua posizione. Questa lontananza è accentuata dalla piattezza della superficie del territorio e permette, attraverso una riflessione sul paesaggio, la creazione di una corrispondenza con la natura umana, in quanto porta il viaggiatore a rendersi conto della mutevolezza perpetua in cui è immerso tutto ciò che si trova nello spazio e nel tempo.

I quattro viaggi qui presentati narrano dunque l'attraversamento d'una specie di deserto di solitudine, che però è anche la vita normale di tutti i giorni. Se hanno qualche rilevanza, almeno per chi li ha scritti, questa dipende dal fatto che un'intensa osservazione del mondo esterno ci rende meno apatici (più pazzi o più savi, più allegri o più disperati) (Celati, 2011: 9).

La produzione celatiana è vasta e diversificata; *Verso la Foce* si colloca in un particolare momento che fonda nella vena malinconica uno dei suoi aspetti distintivi. In questo periodo uno degli scopi principali della ricerca dell'autore è l'esplorazione del paesaggio rurale con la volontà di darne una lettura nuova, attraverso un movimento di rovesciamento dell'interno sull'esterno. Alfredo Giuliani ha definito il Celati di *Verso la Foce* un “contrabbandiere di immagini”, nel senso che «le storie, le immagini, le apparenze là fuori disegnano quel vuoto interno, lo formano in dati di percezione

assoluti, compatti: i momenti sono ciò in cui gli esseri si raccolgono» (Giuliani, 1989). Strumento fondamentale per questo movimento è appunto il paesaggio, attorno al quale si muove tutta la riflessione dell'autore. Infatti, *Verso la Foce* (1989) fa parte della “Trilogia Padana”, che nasce da una serie di viaggi di Celati in questa zona, accompagnato da fotografi, tra cui Luigi Ghirri, nel tentativo di dare «una descrizione del nuovo paesaggio italiano» (Celati, 2011: 9). La fotografia influenza in maniera decisiva la scrittura di Celati e la scelta del paesaggio padano risponde alla volontà di rendere evidenti i cambiamenti che ha subito questo luogo quotidiano a causa dell'eccesso di razionalità, cambiamenti che si riflettono sui suoi abitanti generando un sentimento diffuso di smarrimento e solitudine. Inoltre, la condizione d'esistenza per l'arte della fotografia è la presenza della luce, che rende visibili le cose, ma allo stesso tempo permette di renderci conto della loro mutevolezza. La scrittura così non è più narrazione, ma tentativo di riprodurre su carta la contingenza del visibile, con la consapevolezza che si tratta di una serie di istanti irripetibili, impossibili da cristallizzare in una sola forma, così come uno stesso oggetto cambia continuamente in funzione di come viene colpito dalla luce. Lo scrittore, dunque, riporta ciò che vede sui suoi taccuini nel momento stesso in cui vi si trova di fronte, immobile come una macchina fotografica, in un atto di osservazione dello spazio.

Per scrivere devo sempre calmarmi, sedermi o appoggiarmi da qualche parte, e non fare resistenza al tempo che passa. Posso anche scrivere camminando, ma dopo ritrovo nel quaderno solo liste di cose che ho visto, senza l'apertura dello spazio in cui le ho viste (Celati, 2011: 93).

Celati vuole non solo ridare alle cose la dignità che le caratterizza osservandole, ma restituire loro una collocazione attraverso la consapevolezza di una lontananza dagli altri elementi dello spazio, in modo che si fondano con l'ambiente, perché nel diventare tutt'uno col paesaggio si verifica la nascita d'un nuovo modo di osservare. Il viaggio come esperienza consapevole di ricerca

avviene, perciò, nel momento in cui «la descrizione della natura nella sua grandezza include il riflettersi della natura dentro l'uomo e il linguaggio, ovvero le sue credenze e i suoi miti» (Bertone, 2010: 50).

Tanto in *Gli autonauti della cosmostrada*, quanto in *Verso la foce* è evidente la ricerca di un'autenticità dell'esperienza del viaggio, che si fa metafora dell'esperienza di vita in generale. Già dai titoli delle due opere si può intuire il desiderio di rottura della linearità di un'unica interpretazione del mondo, infatti entrambi presuppongono il concetto di deviazione. Nel caso di Cortázar si tratta di una continua frammentazione dell'autostrada nelle sue aree di sosta, che non solo la interrompono, ma la ampliano. Nel caso di Celati è indicativa l'implicita corrispondenza che viene a crearsi tra il fiume e il viaggiatore, entrambi con la stessa direzione, verso la foce, due esempi di rifiuto del cammino lineare per giungere alla meta. L'esperienza autentica è data proprio da queste deviazioni che permettono l'apertura non tanto di nuovi mondi, quanto di nuovi modi di vedere lo stesso mondo. La maniera di procedere nello spazio in queste due opere può essere messa in stretta relazione con la “deriva”, il metodo di esplorazione psicogeografico dei luoghi. Questa prevede da una parte un movimento libero da programmi, scegliendo il percorso in base a ciò che si vede intorno e, dall'altra, il riconoscimento degli effetti del paesaggio sull'individuo. Questo spostarsi casuale sul territorio, concentrandosi sui cambiamenti che genera nel viaggiatore, permette di qualificare lo spazio, di relazionarlo a una serie di sensazioni che rendono l'esperienza di un luogo significativa.

Il titolo *Gli autonauti della cosmostrada* è espressione, per Virginia Forace, di un cambiamento nella concezione geografica di spazio, reso attraverso un cambio semantico; ciò è possibile grazie alla sospensione del tempo, che avviene frammentando la velocità dell'autostrada nello spazio atemporale delle aree di sosta. Queste diventano il luogo in cui è possibile esercitare la libertà e riconoscere sé stessi, cosicché i parcheggi «sono tutti uno spazio per vivere» (Cortázar y Dunlop, 2012: 133). L'autostrada diventa dunque una cosmostrada, ossia un insieme di mondi possibili, ognuno dei quali

è rappresentato da un'area di sosta. Per quanto riguarda l'opera di Celati, è emblematico che il titolo indichi una direzione senza rendere esplicito chi o che cosa si stia dirigendo in quel luogo: avviene, infatti, una identificazione del viaggiatore con il fiume, che ne assume il punto di vista. Con questa affermazione si intende dire che lo scrittore si lascia trasportare nelle pianure come accade per l'acqua negli argini, seguendo il percorso di questi in una sorta di vagabondaggio. In *Geografie del Narrare* viene sottolineata questa mutevolezza del fiume, dal momento che il fluire dell'acqua è contiguo, nel suo corso, al cammino ed è inoltre capace di modificare nel tempo il paesaggio.

Lo faceva andare in bestia il fatto che tutti trattassero il fiume come un oggetto inanimato. E appena poteva, spiegava a tutti che il corso del Po cambia sempre [...] col movimento continuo d'una biscia che avanza, rimodellando sempre la via delle acque (Celati, 2011: 76).

Di solito il vagabondo ha una posizione privilegiata di osservatore e generalmente è caratterizzato dalla mancanza di una meta, nel caso di Celati questa è invece esplicitata nel titolo stesso. Tuttavia, l'espressione “verso” lascia aperta la possibilità che non venga raggiunta, focalizzando l'attenzione sul paesaggio intorno più che sulla destinazione vera e propria. Questo vagabondare inoltre, permette una serie di deviazioni del viaggiatore dal percorso del fiume, così come quest'ultimo devia con le sue curve dalla linea diritta che lo porta al mare; ed è in queste derive che si esercita la libertà della scoperta.

3. Critica alla società contemporanea

La critica alla società di massa contemporanea emerge in modo evidente in entrambe le opere in analisi e coincide sostanzialmente con la rivendicazione della capacità di fare esperienza. Cortázar stesso, si definisce come un uomo che ha potuto sperimentare «il privilegio agrodolce di assistere alla decadenza di una antica visione

del mondo e alla nascita di qualcosa di totalmente differente» (Cortázar, 1971: 10). Questo aspetto politico della produzione cortázariana è importante per capire uno degli obiettivi di *Gli autonomi della cosmostrada*, infatti, in tutta la visione caratteristica dell'autore, realtà e fantastico, interiorità e esteriorità si specchiano l'uno nell'altro; particolarmente in questo libro, dove un elemento rappresentativo della postmodernità viene rovesciato e si converte in un'apertura verso un'altra realtà. Questo viaggio atemporale non è affatto una fuga dal mondo, ma la ricerca di un'esperienza vera, che il turismo tenta di ricreare artificialmente con un esito mortale di alienazione, inautenticità e incapacità di amare.

Parlando di radio, questa spedizione non è per niente una fuga [...] La Radio occupa un posto importante della Parigi-Marsiglia [...] la Bbc di Londra che di ora in ora ci dà la sua versione sulla guerra nelle Malvine. E da quella guerra, ormai è chiaro, non vogliamo né possiamo fuggire. Quando leggerete questa pagina [...] un'altra guerra arderà su altri orizzonti, ecc. Ma oggi è questa ed è nostra, è America Latina (Cortázar y Dunlop, 2012: 109-110).

Si parlerà in seguito di come Cortázar possa creare uno spazio vitale attraverso la sintesi di letteratura e vita, di fantastico e reale; uno dei principali ingredienti di questa libertà è il «Sentimento del non esserci del tutto». Si tratta di un permanere dell'eccentricità che non implica però una rinuncia al tempo storico e alla posizione dell'individuo in un contesto sociale e culturale, ma permette anzi di interpretare profondamente la realtà. Il viaggio è definito atemporale, ma questo non significa che comporti una perdita di responsabilità verso la storia, infatti il rovesciamento del motivo dell'autostrada consiste nella rottura di vincoli che eliminano la libertà, scopo essenziale ed ultimo di ogni viaggio. Il compromesso di letteratura ed arte con storia e politica in Cortázar non si ferma a una ribellione nel costume, né a una mera trasformazione formale, ma assume un carattere attivo, come per molti intellettuali sudamericani di quegli anni. Cortázar è rappresentante di un

ottimismo culturale secondo cui la trasformazione della società può avvenire grazie al mezzo letterario, considerando le parole (e più in generale l'arte) come uno strumento che modifica le esistenze. In *Gli autonauti della cosmostrada* si ricrea, dunque, la possibilità di un viaggio esperienziale attraverso il rifiuto della visione dei luoghi preconfezionata del turismo, sostituita con uno sguardo immaginativo attivo che permette una consapevolezza più profonda della realtà storica. In altre parole, la critica al modo moderno di concepire il viaggio si trasforma in una critica più ampia alle dinamiche di dominio della società occidentale. «Siamo tornati a Parigi pieni di progetti: finire insieme il libro, regalarne i diritti d'autore al popolo nicaraguense, vivere, vivere ancora più intensamente» (Cortázar y Dunlop, 2012: 357).

In *Verso la foce* la critica alla modernità appare sotto differenti aspetti: in primo luogo, in *Un paesaggio con centrale nucleare*, l'energia atomica, una delle conquiste della modernità, irrompe e modifica la pianura, monopolizzando i discorsi degli abitanti, insinuandosi nei loro gesti e nelle loro abitudini. La presenza del nucleare nel paesaggio, essendo all'inizio impercettibile, quindi non comprensibile, si fa metafora della trasformazione delle campagne alla fine del Novecento e dell'irruzione nella natura del mondo del consumo, che crea un disorientamento generale.

Viaggiando nelle campagne della valle padana è difficile non sentirsi stranieri. Più dell'inquinamento del Po, degli alberi malati, delle puzze industriali, dello stato di abbandono in cui volge tutto quanto non ha a che fare con il profitto, e infine un'edilizia fatta per domiciliati intercambiabili, senza patria né destinazione – più di tutto questo, ciò che sorprende è questo nuovo genere di campagne dove si respira un'aria di solitudine urbana (Celati, 2011: 9).

L'avvento del consumismo contemporaneo è visibile nella presenza di vari elementi che vengono riproposti più volte all'interno della narrazione, ad esempio la figura del Po malato per

l'afflusso di scarichi o enormi cartelloni pubblicitari in spazi deserti. Il cambiamento della campagna è, però, reso visibile soprattutto dalle residenze dei suoi abitanti. Un elemento su cui si insiste in *Verso la foce* sono le moderne villette residenziali costruite in questa pianura. Queste rappresentano il pensiero razionale contemporaneo che priva di identità un luogo utilizzando lo strumento dell'uniformità. Massimo Schilirò insiste su questo aspetto, sottolineando come in questo tipo di edifici identici vengano perse due funzioni fondamentali dell'abitare, che sono allo stesso tempo esigenze umane: orientamento e identificazione. Non si tratta tanto di case, quanto di una idea di casa. Questa risponde a una volontà di dominio razionale tipica della modernità. In *Geografie del narrare*, infatti, viene sottolineato come la pianura, essendo uno spazio piano ed esteso, sia l'ambiente ideale in cui costruire, attraverso la geometria, un unico significato del reale, da imporre con violenza sulle molteplici interpretazioni che questo offre. Si contrappone alle «villette geometrili» (così chiamate dall'autore) l'antica casa di campagna, spesso in rovina, che attira a più riprese l'attenzione del viaggiatore. Si tratta di un luogo d'affezione che è sorprendente trovare in un paesaggio postmoderno che tende ad annullare i segni del tempo sulle cose. Secondo Celati, il mondo occidentale è propenso a un restauro continuo e totale del visibile per allontanare l'idea della morte e della rovina, dimensioni umane di fronte alle quali queste case crollanti ci pongono. Si tratta di una chiara critica alla società attuale che trasforma non solo il paesaggio, ma l'uomo stesso in un prodotto di consumo, che, al pari di una tecnologia, deve sempre essere aggiornato.

Le case su questo canale, sulle due sponde, tutte costruzioni d'altri tempi abbellite da semplici ritmi delle finestre, aprono lo spazio in una specie di larghissima ansa e formano davvero un luogo. Niente d'astratto e progettato, laggiù si vede che il tempo è diventato forma dello spazio, un aspetto è cresciuto poco a poco sull'altro, come le rughe della nostra pelle (Celati, 2011: 96).

4. Viaggio e Letteratura: *Bildung*¹ e confronto con l'alterità

La forte corrispondenza tra l'ambito del viaggio e della letteratura si può spiegare, secondo Pino Fasano, in termini antropologici: il viaggio è lontananza nello spazio e nel tempo da un punto di partenza ritenuto familiare, mentre, in origine, la scrittura nasce come possibilità di far sopravvivere un messaggio al di fuori del presente. Pertanto, grazie alla forma scritta, l'esperienza dell'ignoto vissuta nel presente sopravvive, annullando la distanza spaziale e temporale. La necessità di annotare quel che si è visto durante un viaggio si fonda nel senso di familiarità che si prova a partire dall'alterità. Facendo riferimento ai formalisti russi, Fasano sottolinea come il procedimento letterario possa essere considerato uno straniamento, ossia «un allontanamento dei meccanismi percettivi dalla consuetudine, dall'abituale, in un confronto con stimoli ignoti che ci sottrae all'automatismo del riconoscimento e ci permette di vedere» (Fasano, 2006: 11). Il corrispettivo antropologico di questo processo è, appunto, l'esperienza del

¹ Nel presente lavoro, il termine *Bildung* viene applicato al contesto postmoderno e indica il tentativo di recuperare la capacità di creare e attribuire significato a luoghi inariditi da un eccesso di razionalità. *Bildung* (a differenza di *Kultur*) indica un processo, ovvero la capacità di dar forma a qualcosa; si tratta, inoltre, della parola più vicina ad esprimere il senso originario del concetto di formazione. Questo prevede una dimensione di apertura, che è la stessa ricercata dagli autori delle opere prese in esame. Il tentativo è quello di costruire un luogo d'affezione inedito a partire da non luoghi o ambienti uniformi (autostrada e pianura), perché l'essere umano in cammino possa sviluppare se stesso nello spazio conquistato, grazie ad un particolare modo di vivere e ad uno sguardo nuovo. Infatti, il fulcro dei libri analizzati è il viaggio, inteso come continua scoperta delle possibilità offerte dall'immaginazione poetica: è attraverso questa facoltà, capace di modificare il paesaggio, che l'individuo svela e riconosce lati nascosti dell'umano nel rapporto con le immagini proiettate al di fuori della propria interiorità. L'uso della parola *Bildung* in questo lavoro, perciò, è da ricondurre al suo cuore semantico: *Bild*, ovvero, immagine; ponendo l'accento sull'attività del soggetto responsabile della sua creazione, così come sugli effetti che la proiezione stessa genera sul proprio creatore.

viaggio, che permette di confrontarsi con l'alterità del diverso, in seguito ad un abbandono del familiare, con lo scopo di costruire una identità, ossia una visione di sé. Esiste secondo l'autore una reciproca dipendenza tra viaggio e letteratura, ossia l'attività di ricerca nel mondo e la facoltà di mettere per iscritto. Si tratta di un movimento in due direzioni, da una parte assimilare lo scontro con l'ignoto in un processo di familiarizzazione che passa per la via della scrittura, dall'altra ricorrere al campo metaforico del viaggio nel momento in cui si vuole presentare un concetto nuovo e inaspettato alla coscienza del lettore. Si può dire dunque che il viaggio assume una funzione pedagogica, di crescita e costruzione dell'identità; in questo senso si può parlare di viaggio come *Bildung*, cammino di arricchimento personale. Tuttavia, perché ciò si verifichi sono necessarie una serie di premesse che caratterizzano il topos del viaggio dalla sua comparsa e che vengono messe in discussione nell'era contemporanea.

Il viaggio è un elemento fondamentale della produzione cortázariana sotto differenti aspetti, uno dei principali è la sua funzione di elemento generatore di esperienza, che possiede virtù rigenerative e formative, fino ad arrivare a coincidere con la vita stessa, con la letteratura e l'arte. Ernesto Franco definisce l'opera di Cortázar come «una fisica della distrazione. Una fenomenologia dello sguardo eccentrico» (Franco, 2014: V) che lascia lo spazio necessario alle cose per cambiare il loro ordine, così da intravedere nuove realtà. Il confronto con l'ignoto in questo autore si verifica nella volontà di approcciarsi al mondo ricercando una “vivencia”, ossia un'esperienza vitale, che non avviene più con uno spostamento lineare nello spazio e nel tempo, ma attraverso un movimento dall'interno verso l'esterno. Si tratta di «una forma differente dell'attenzione, la sua manifestazione simmetrica più profonda, collocata su un altro piano della psiche; un'attenzione diretta da o attraverso e perfino verso qualcosa di più profondo» (Franco, 2014: V). Il riferimento biografico accompagna, secondo Ernesto Franco, tutti i racconti di Cortázar, perché non esiste una linea di demarcazione chiara tra realtà e immaginazione, cosa che si

fa esplicita in *Gli autonavi della cosmostrada*. Uno dei punti di unione principali tra ambito letterario e vitale è rappresentato dall'irruzione nella narrazione di Calac e Polanco, personaggi di *62 Modelo para Armar*, o dei demoni, la personificazione della negatività e della malattia, che vengono descritti come entità reali che sono presenti nello spazio. Cortázar stesso afferma che la sua concezione di realtà è indissolubile dalla fantasia, anzi questi due campi coincidono, mentre la società tende a dividerli considerando uno scandalo l'irruzione del fantastico nel reale e riducendolo razionalmente a coincidenza o casualità. Strettamente legato a questa particolare concezione è il "Sentimento di non esserci del tutto", cioè il permanere dello straniamento, carattere onnipresente in *Gli autonavi della cosmostrada*, che permette di creare un ordine aperto, fuori dal tempo, in cui convivono una serie di percezioni, pensieri e contraddizioni riguardanti lo stesso istante. In questa ottica acquista un senso profondo la poesia di Osman Lins che apre il racconto del viaggio atemporale, sottolineando la coesistenza di una dimensione esterna e una interna che si intrecciano, come si intrecciano vita e letteratura:

[.....]
 C'è un aspetto del viaggio, dove
 passato e futuro sono reali; ma ce n'è un altro,
 non meno reale ma più segreto, dove
 il viaggio, la barca, il barcaiolo, il fiume
 e l'estensione del fiume si confondono:
 i remi della barca tagliano
 uno alla volta tutta la lunghezza del fiume;
 e il viaggiatore, per sempre e da
 sempre, inizia, realizza e conclude
 il viaggio, in tal modo che la partenza
 dalla sorgente del fiume non precede
 l'arrivo all'estuario (9-20).

Cortázar dichiara a più riprese di scrivere per deriva, in una perpetua condizione di attesa dell'inatteso, cosa che caratterizza

pienamente *Gli autonanti della cosmostrada*, nella eterogeneità che apre un viaggio fuori dal tempo. L'autore è consapevole che esistano altri lati dell'esperienza più nascosti, qualitativi, compatibili con la linearità dell'autostrada, che rispecchia la linearità del tempo stesso. Attraverso le deviazioni è possibile infatti raggiungere una coscienza profonda di quello che è l'autostrada, arrivando a intuire nuovi modi per definire come spazio un «non luogo», con l'idea che fare esperienza di qualcosa presupponga un atto d'amore verso la vita.

E così con poco rumore e nessuna violenza entriamo in possesso dei suoi percorsi, dei suoi sentieri e dei suoi luoghi reconditi [...] che a poco a poco si rivelano come porte e finestre dietro cui ce ne sono sempre altre, più dolci, più belle, e alla fine nessuno sa chi apre la porta, chi è la finestra o chi ha chi tra le braccia. Con l'autostrada è la stessa cosa: sappiamo che per molti aspetti non è più quella che pensavamo prima (Cortázar y Dunlop, 2012: 119-120).

La dimensione esperienziale del viaggio è fondamentale in Celati e passa attraverso lo strumento chiave dell'osservazione di un paesaggio, con lo scopo di riconoscere che ciò che vediamo non è altro che una delle apparizioni di uno spazio in continuo mutamento. L'autore riporta su carta ciò che vede nel momento in cui vi si trova di fronte perché, come emerge dall'intervista con Sironi, quando non ci si trova più nel luogo di cui si vuole parlare, subentra la teoria a colmare dei vuoti di interpretazione, che nello spazio invece sono presenti. Questi sono fatti della distanza tra le cose, ovvero dell'impossibilità di appropriazione totale del reale, sempre caratterizzato da una lontananza rispetto al soggetto. Come dice Celati stesso: «Il mio problema in *Verso la foce* era appunto questo: smontare l'apparato discorsivo che avvolge i luoghi, e ricondurli al fenomeno del 'vedere', dell'apparizione» (Sironi, 2004: 223). Questo perché non esistono posti che guardiamo con «occhi vergini», ma filtriamo sempre il visibile attraverso l'idea che ce ne siamo fatti, così che l'esperienza di un luogo reale si configura in realtà come esperienza di un luogo già osservato. Il problema

dell'uomo contemporaneo consiste, per Celati, nella convinzione di essere già informato sulle cose, perciò, trovandosi di fronte a esse, non le guarda veramente, dal momento che gli sembrano già note e, così facendo, in realtà si nega la possibilità di conoscerle.

Quali cose? Ogni osservazione ha bisogno di liberarci dai codici familiari che porta con sé, ha bisogno di andare alla deriva in mezzo a tutto ciò che non capisce, per poter arrivare a una foce dove dovrà sentirsi smarrita. Come ogni tendenza naturale che ci assorbe, ogni osservazione intensa del mondo esterno forse ci porta più vicino alla nostra morte; ossia, ci porta ad essere meno separati da noi stessi (Celati, 2011: 10).

Essere vicini alla morte, in un mondo in cui le tracce del tempo vengono continuamente cancellate, significa essere a un passo di distanza in meno dal percepire un significato. Secondo Celati, osservando ci rendiamo conto di trovarci di fronte all'inenarrabile, ma è questa consapevolezza che mostra la molteplicità dei fenomeni, che ci appartiene in quanto esseri finiti e mutevoli. Come in *Gli autonauti della cosmostrada*, anche in *Verso la foce* è lo straniamento dalla visione preconfezionata di un luogo venduta dalla società, che permette di confrontarsi con il pullulare di apparenze di cui è costituito l'ambiente esterno. Questo non può essere narrato, ma lo scrittore può tentare di mostrarlo in una delle sue sfaccettature. Per Celati, osservare con attenzione non significa riprodurre meccanicamente il visibile, ma mettere in relazione interno e esterno, dal momento che l'osservatore è parte dello spazio e ha una sua collocazione rispetto alle cose. In questa ottica è più facile intendere la citazione iniziale che apre *Verso la Foce*, tratta da una poesia di Hölderlin, scritta intorno al 1842: «L'aperto giorno brilla all'uomo di immagini»². Si tratta di *Aussicht* (Veduta), un testo tradotto da Celati stesso e amato dall'autore per come viene presentata la figura del poeta; questo è infatti colui che riesce a

² G. Celati, *Verso la foce*, p. 8. Riferimento a Friedrich Hölderlin, *Aussicht*, 1842 circa.

muoversi nell'ambito immaginativo, partendo dall'osservazione attenta del reale e del quotidiano. Si tratta di un abbandonarsi a ciò che è al di fuori, un misurarsi con esso senza la volontà di dominarlo e inscatolarlo in geometrie prefabbricate. Questo tipo di capacità è attribuita, in *Geografie del Narrare*, anche alla fotografia di Luigi Ghirri, che opera con una sorta di lirismo nell'impostazione, capace di far coincidere l'atto visivo e immaginativo. Il fatto che le parole di Hölderlin siano poste in apertura di *Verso la foce* indica come anche in questi diari si ricerchi un significato nuovo a partire dalla contemplazione dell'esistente, che ne celebri la presenza e il mistero silenzioso senza tentare di dare una definizione alla indefinibile esperienza del mondo. Anche l'atto stesso di scrivere soffre della fragilità che caratterizza il reale, ma è nell'accettare questa evanescenza che smette di essere appropriazione e si fa cura di ciò che esiste. In *Verso la foce*, rifiutando il sentiero tracciato di un'interpretazione già data, si abbandona il familiare inoltrandosi nell'ignoto, con il rischio di scontrarsi con l'impossibilità di riportare ciò che si vede; è questa incertezza a rendere il viaggio un'esperienza vitale. Questo avviene in quanto l'autore si concentra non più solo sulle parole, ma sul silenzio che c'è tra l'una e l'altra, condizione necessaria perché abbiano senso, di modo che non siano più strumenti per descrivere, ma richiami dell'esistente. Si potrebbe dire che un viaggio come *Bildung* corrisponde in Celati all'abbandono della presunzione di conoscere prima di vedere.

D'un tratto risuonano richiami di gabbiani, uno chiama e altri rispondono. Anche le parole sono richiami, non definiscono niente, chiamano qualcosa perché resti con noi. E quello che possiamo fare è chiamare le cose, invocarle perché vengano a noi con i loro racconti (Celati, 2011: 134).

Lo spostamento nello spazio ha dunque importanza nel momento in cui corrisponde a un cambiamento interiore del viaggiatore, che riesce a liberarsi dalla dimensione temporale per interagire direttamente con l'esterno. Nelle due opere in analisi vengono utilizzate modalità e strumenti differenti per conseguire

questo risultato, si tratta da una parte delle scelte stilistiche degli autori, dall'altra delle decisioni capaci di modificare il punto di vista del viaggiatore e del lettore.

Cortázar e Dunlop si inseriscono nella tradizione della Letteratura del Viaggio sovvertendone le regole, giocando con i punti di vista. Questa caratteristica appartiene a tutta la produzione dell'autore argentino e alla concezione stessa della figura dell'artista, capace di rovesciare la realtà per cogliere l'altro lato delle cose, senza conformarsi alla visione superficiale del mondo. Allo stesso modo, il viaggiatore che fa davvero esperienza del viaggio, sperimenta la "vivencia" grazie a questo rovesciamento. Di conseguenza, secondo Pellicer, perde importanza il percorso lineare, scandito dal tempo e assume un ruolo centrale l'area di sosta. Tale elemento assume il significato di apertura verso un'interpretazione ignota della realtà, di libertà e, allo stesso tempo, rifugio dalla velocità omologatrice dell'autostrada e del mondo postmoderno. Infatti, i veicoli meccanici e anonimi lasciano emergere nella stasi gli esseri umani che li abitano, attraverso una metamorfosi. L'elemento fondamentale del tragitto è dunque il luogo in cui si rimane fermi. Il rovesciamento è reso possibile grazie all'irruzione del fantastico nel reale e alla creazione di nuove regole per muoversi nel mondo.

Il viaggio dei due coniugi inizia domenica 23 maggio del 1982 e li porta ad attraversare 66 aree di sosta in 33 giorni, lungo l'autostrada Parigi-Marsiglia: questi dati non sono casuali, ma frutto di uno studio previo e di regole precise. Infatti, un altro elemento fondamentale de *Gli autonavi della Cosmostrada*, strumento necessario per operare il rovesciamento della realtà, è il carattere ludico del viaggio. Si tratta di una costante della produzione cortázariana, il gioco viene inteso come insieme di regole che creano i presupposti per accedere ad un universo letterario e vitale di libertà, altrimenti inaccessibile. Queste regole sono lo strumento per romperne delle altre, precostituite dalla società, ed è l'atto stesso della creazione di un'alternativa che si fa mezzo di liberazione. Il lettore stesso è chiamato a partecipare attivamente, con un certo grado di responsabilità, dato che la sua capacità di «stare al gioco»

determina la profondità di comprensione dell'opera. In questo diario di viaggio letteratura e vita si intrecciano, modificandosi a vicenda in continuazione con lo scopo di vivere il senso (o i molteplici sensi) profondo di un'esperienza, ma anche di costringere il lettore a rivedere il suo metodo abituale di approccio al mondo. «Con la speranza, oh paziente accompagnatore di queste pagine, che la nostra esperienza ti abbia aperto alcune porte, e che in te germini il progetto di qualche autostrada parallela di tua invenzione» (Cortázar y Dunlop, 2012: 38).

Il fine di questa attitudine ludica è quello di fornire al lettore la possibilità di riflettere sul mondo da una posizione insolita, dando all'uomo l'opportunità di passare da *sapiens* a *ludens*. In generale, i personaggi dell'opera cortázariana assumono un carattere che li porta a scontrarsi con un mondo ordinato, controllato dalla tecnica e dalla volontà di dominio e, anche in una narrazione in cui i due protagonisti sono gli autori stessi, tale concezione rimane, prova ulteriore del legame indissolubile tra letteratura e vita. Il gioco è un fattore centrale anche in *Gli autonavi della cosmostrada*: i due autori si prefiggono l'obiettivo e l'obbligo di scrivere un libro di viaggio come gli antichi esploratori, annotando puntualmente elementi scientifici e geografici, aggiungendo poi la dimensione immaginativa e personale attraverso l'intromissione di sentimentalità e fantasia nella scientificità.

L'obbligo di non uscire dall'autostrada tra Parigi e Marsiglia, e un libro da scrivere [...] avremmo dovuto visitare due aree di sosta al giorno, passando in ciascuna un certo lasso di tempo [...] al fine di acquistare una solida conoscenza di ognuna (Cortázar y Dunlop, 2012: 32-33).

La scrittura stessa è una regola del gioco, intesa come annotazione di tutti gli aspetti del viaggio. Questo spiega il carattere miscelaneo del libro, dal momento che sono utilizzati tutti i mezzi possibili per riportare su carta ciò di cui si fa esperienza e che questi eventi si riferiscono a qualsiasi ambito, comprendendo il sogno e l'immaginazione.

In *Verso la foce* non vengono enunciate direttamente regole da rispettare durante il viaggio, ma emerge chiaramente quale sia il modo più adatto di muoversi nello spazio se si vuole fare esperienza delle cose e dare loro il tempo di mostrarsi in un'osservazione attenta. Infatti, la maggior parte del viaggio celatiano attraverso la pianura si compie a piedi, ad una velocità che è quella reale dell'uomo, senza ricorrere a mezzi che accelerino lo spostamento. Celati stesso, sottolinea l'importanza che ha il camminare nella sua vita, proprio per il fatto che si tratta di un movimento umano privo di meta, un "andare a vanvera". Inoltre, stancarsi fisicamente prima di scrivere porta l'autore ad uno stato di rilassamento che permette di abbandonare il controllo sulle parole e lasciare che fluiscono da sole, senza la consapevolezza di ciò che si scrive, così che il risultato possa essere autentico a tutti gli effetti. Il fine dello scrivere è perdersi, e vagare nello spazio è uno dei modi per farlo. Stefania Parigi definisce il soggetto che attraversa la pianura, in primo luogo, come lo sguardo in movimento di un nomade, per il quale l'atto di osservare diventa un tutt'uno con il sentire e la vita, per usare parole di Celati, «un puro accadere» (Parigi, 2014: 230). Si rompe la linearità cronologica e ogni momento è caratterizzato da un insieme di fenomeni inafferrabili di cui si fa esperienza vagando senza direzione: più ci si sente smarriti, più è possibile far collimare la dimensione interiore con quella esteriore. Infatti, sempre secondo Parigi, «all'appartenenza territoriale viene contrapposta così un'appartenenza esistenziale, che accomuna gli sradicati e acuisce il bisogno di guardare fuori di sé, per vedere meglio anche dentro di sé» (Parigi, 2014: 233). Questo camminare avviene in uno spazio particolare: quello della pianura, ampio e privo di ostacoli visivi, in cui è possibile distinguere chiaramente l'orizzonte e in cui l'uomo può sentirsi smarrito nella vastità. Il territorio padano viene esplorato fotograficamente da Luigi Ghirri, che formula una teoria condivisa da Celati riguardo alla necessità di mantenere l'attenzione sulla superficie per rendersi conto dell'apparire delle cose nel tempo, effetto che la pianura, per la sua piattezza, garantisce. In *Geografie del narrare* si rende esplicito il fatto che, riportando l'attenzione,

appunto, alla superficie delle cose, è possibile percepire come l'apparenza del mondo, considerata illusoria, non sia scindibile dalla realtà che consideriamo assoluta, è anzi dotata di una concretezza nel palesarsi. Le molteplici immagini che emergono sono caratterizzate dalla stessa contingenza del soggetto e non permettono la formulazione di certezze sulla realtà, bensì una continua lettura degli elementi che è necessario presentare più che cercare di rappresentare. Mantenendo l'attenzione sulla prima apparenza, si evita di cadere nel tentativo illusorio di svelare la realtà. Infatti, spingersi in profondità significa attribuire un significato univoco alle cose, mentre rimanere sul piano superficiale permette lo sviluppo di un movimento orizzontale, ossia di un limitarsi a prendere atto del continuo divenire dei fenomeni. In questo contesto avviene il contatto dell'autore con l'altro, per esempio nell'incontro di diverse lingue, così che ormai non si chiede più che cosa si trova dietro le apparenze, ma nelle apparenze. Descrivere un luogo significa dunque accettare l'impossibilità della descrizione stessa, che può essere composta solo in modo parziale, nel tentativo di riprodurre su carta l'emergere degli oggetti nella luce. Questo fatto è facile da notare nella pianura, potendo dire di una cosa solamente: «è qui», visibile nel silenzio che la circonda. L'unica esperienza possibile è dunque nella contingenza e vagare sulla superficie della pianura vuol dire esporsi totalmente all'aperto, dove questa si rende evidente, dove l'uomo e le cose emergono.

Le cose sono là che navigano nella luce, escono dal vuoto per aver luogo ai nostri occhi. Noi siamo implicati nel loro apparire e scomparire, quasi che fossimo qui proprio per questo. Il mondo esterno ha bisogno che lo osserviamo e raccontiamo, per avere esistenza (Celati, 2011: 126).

Le osservazioni e le riflessioni che nascono da questo movimento nello spazio non si limitano ad essere significative per il viaggiatore, ma si spingono oltre la sfera individuale sfociando in un universo condiviso di immagini e significati. Per Celati, infatti, la dimensione collettiva tanto della letteratura, quanto dell'esperienza

di vita stessa è essenziale e imprescindibile per l'uomo. Quest'ultimo non si muove mai in un ambito puro, ma porta con sé una serie di tradizioni, miti e conoscenze che sono parte del suo contesto culturale. In un dialogo con Massimo Rizzante, l'autore definisce l'universo di cose note in cui siamo immersi come l'insieme di conoscenze che ci vengono date dai giornali, dalle conversazioni, dalla vita comune in generale e che costituiscono spunti per raccontare. Questo senso comune, può funzionare positivamente “come uno spillo” che punge l'individuo portandolo a domandarsi quale sia il contenuto di un messaggio. Secondo Celati «quello che lega gli uomini sono le domande che gli uomini si fanno: non le affermazioni, ma il pensiero interrogativo, dove ogni interrogazione promuove altre immagini e fantasie» (Celati, 2006). Così l'individuo non è mai isolato, ma partecipa di un sistema di significati e lo scrittore stesso si muove in una comunità di simili attraverso l'ascolto e la rivisitazione fantastica. Questa dimensione collettiva emerge chiaramente in *Verso la foce*, dove l'esperienza individuale non vede solo un se stesso che si muove, ma una condizione di solitudine e smarrimento comune all'essere umano e che è l'essenza della comunicabilità in un mondo in cui le parole non possono più descrivere, ma solo richiamare le cose.

Si è disposti all'osservazione quando si ha voglia di mostrare ad altri quello che si vede. È il legame con gli altri che dà colori alle cose, le quali altrimenti appaiono smorte. C'è sempre il vuoto centrale dell'anima da arginare, per quello si seguono immagini viste o sognate, per raccontarle ad altri e respirare un po' meglio (Celati, 2011: 115).

Le due opere prese in esame descrivono viaggi che non si spingono in luoghi esotici e lontani, ma prendono forma nei tragitti del quotidiano: un'autostrada e la pianura attorno al Po, percorribili da chiunque e per questo, spesso, non osservati. La scelta di esplorare un territorio accessibile a tutti è simbolo della ricerca non tanto di un luogo in cui viaggiare, ma di un senso per cui farlo e

questo significato può essere trovato a partire dalla dimensione in cui ogni giorno l'uomo è immerso.

In *Gli autonavi della cosmostrada* la riscoperta del quotidiano avviene attraverso lo straniamento che permette di vedere la meraviglia e la complessità delle cose che occupano lo spazio, riempiendolo di senso. Viene rotta la catena automatica di regole e azioni che banalizzano la quotidianità. Nel caso dell'autostrada, viene meno il mantra della velocità per arrivare ad una destinazione il prima possibile, grazie al fine di raggiungere una conoscenza dettagliata della strada, parte del vivere quotidiano dell'uomo contemporaneo. Si mostra attraverso questa decisione che la realtà non è affatto quella apparente che crediamo di vedere tutti i giorni, è invece costituita da una serie di significati nascosti, come nascosto era il paese che scoprono i due esploratori: Parkinglandia, terra di libertà. La quotidianità è dunque aperta, sempre in movimento, non uno schema chiuso di abitudini. È costituita da zone oscure e profonde che l'ambito fantastico e l'ottica che si adotta nell'impiegarlo possono svelare. Ciò che pensavamo di conoscere con certezza si trasforma (se smettiamo di considerare la razionalità come unico strumento di comprensione della realtà) in sconosciuto per eccellenza, perché è esattamente quello su cui non avevamo dubbi, il banale giornaliero, che viene rovesciato.

Ancora più importante: la progressiva alterazione del concetto abituale di autostrada, la sostituzione della sua insipida e quasi astratta funzionalità con una presenza piena di vita e di ricchezza (Cortázar y Dunlop, 2012: 90).

Per quanto riguarda *Verso la Foce*, è significativa la scelta della pianura padana come spazio in cui effettuare il viaggio nel tentativo di superare la barriera del “già noto” che classifica automaticamente un luogo come non degno di attenzione. Osservando il visibile si giunge, secondo Parigi, ad un'accettazione del quotidiano come fonte immaginativa, rompendo le finzioni occidentali della società moderna, che tende a banalizzare attraverso una serie esaustiva di informazioni e definizioni. Queste fanno solo presupporre di

conoscere già qualcosa, con la conseguente perdita d'interesse dell'atto reale di conoscenza. Camminando per la campagna e osservando con attenzione si fa invece esperienza dell'ignoto e dell'impossibilità della sua rappresentazione; questa consapevolezza rappresenta l'essenza di un viaggio vitale, possibile nel movimento attraverso la natura, segnata dalla stessa caducità dell'uomo. Nella città è più difficile fare esperienza perché si tratta di un'ambiente che corrompe l'essere umano trasformandolo in un prodotto di consumo e impedendo la visione dei cambiamenti quotidiani sull'ambiente e sull'uomo stesso, mescolando autentico e inautentico rendendoli irriconoscibili. La riscoperta del quotidiano avviene dunque in un ambiente propizio, la pianura, grazie al cambio di visione che permette di vedere i misteri del mondo dietro il già visto. In un'intervista con Sarah Hill, l'autore spiega questo rovesciamento sostenendo che l'uomo moderno non crede tanto nell'esistenza del mondo esterno, quanto nell'immagine che ha costruito di questo; quindi il vero salto consiste nel fare esperienza del quotidiano, osservando ciò che abbiamo realmente di fronte, attraverso un atto di modestia.

Ogni volta è una sorpresa, scopri di non saper niente di preciso sul mondo esterno. Allora viene anche la voglia di scusarsi con tutti: scusate la nostra presunzione [...] scusate, scusate, noi siamo inetti e smemorati, e neanche tanto furbi da restare a casa, tacere e non muoverci, fare come gli alberi (Celati, 2011: 104).

5. Letteratura di Viaggio: problema del genere

Viaggio e scrittura sono, come si è visto, in stretta relazione. Necessario in questa narrazione è riuscire a restituire a dei lettori, attraverso il mezzo letterario, l'altrove e il diverso sperimentati; infatti l'autore ha il compito di aggiungere al bagaglio personale di chi legge un arricchimento nuovo, un insieme di conoscenze e di realtà fino a quel momento ignote. «Nel farsi narratore e scrittore, il viaggiatore deve saper veicolare i contenuti, deve trovare delle

strategie per riuscire ad accompagnarli sino a coloro che ne usufruiranno attraverso la lettura» (Martino, 2012: 4). È necessario che l'opera rispecchi il viaggio vissuto, attraverso la struttura, le scelte lessicali e le decisioni riguardanti la materia stessa, dal momento che la trasformazione in testo dell'esperienza determina inevitabilmente un processo di selezione, tanto formale quanto tematica, di ciò che si è vissuto.

Il genere della Letteratura di Viaggio è di difficile definizione. Si potrebbe affermare che in generale si tratta di una narrazione in prima persona, in cui l'io narrante ha compiuto il viaggio che racconta e che ha come tema centrale lo spostamento nello spazio, ma si tratta di una definizione riduttiva, poiché rimarrebbero escluse sia la materia finzionale, sia la possibilità di una narrazione in terza persona. Nei due testi in esame, ci troviamo di fronte a narratori in prima persona, che sono autori sia dell'opera che del viaggio e scrivono nel momento stesso in cui vivono l'esperienza, riordinando appunti e osservazioni in una fase successiva di revisione, ma non si limitano certo ad un'esposizione oggettiva e scientifica di ciò che vedono.

Nel Settecento si tentò di dare una definizione del racconto di viaggio secondo la materia. Si parlava di “true travel”, se alla base della narrazione vi era uno spostamento nello spazio realmente avvenuto, o di «fiction travel» qualora il racconto procedesse solo dall'immaginazione. La nozione di verità come aderenza alla realtà oggettiva è, però, limitante per le possibilità della Letteratura di Viaggio, infatti il sistema-letteratura non coincide necessariamente con la realtà empirica. Inoltre, questa concezione non permette di incorporare nella Letteratura di Viaggio la dimensione immaginativa e simbolica, isolata dalla definizione settecentesca, che nel Novecento assume una posizione di rilievo nella ricerca artistica e letteraria, ponendo in discussione la nozione stessa di realtà. Con l'avvento del romanticismo e del viaggio sentimentale inizia a rompersi questa equazione che affida la definizione di un genere letterario a un elemento extra-letterario (il viaggio reale), ponendo al centro della riflessione la testimonianza scritta in quanto

mutevole. Si oppone cioè, rispetto alla stabilità del viaggio vissuto, la sua rielaborazione letteraria, ossia un testo selettivo e parziale, che ripropone una parte dell'esperienza significativa dando origine a un «nuovo» viaggio. Tale ragionamento trova il proprio sviluppo in epoca contemporanea e si rispecchia perfettamente nell'importanza della rielaborazione letteraria del vissuto che è alla base del viaggio di Cortázar e Dunlop, come di Celati. Il senso profondo dello spostamento non sta più, in entrambi gli autori, nel movimento in quanto tale, ma viene trasferito nel piano della percezione e dell'osservazione, grazie al quale è possibile la ricerca di significato in luoghi quotidiani: l'autostrada e la pianura del Po. Tuttavia, non si possono nemmeno considerare separatamente l'esperienza reale e la sua trasformazione in scrittura, perché gli elementi extra-letterari del viaggio (persone, paesaggi, oggetti, avventure) sono determinanti in questo genere tanto quanto la struttura in cui vengono inseriti. Celati in *Geografie del narrare* parla della scrittura come «escrizione», ossia una scrittura che si “dà fuori” e tenta di corrispondere «a un fuori incatturabile» (Sironi, 2004). Con questo termine si indica un'esposizione delle parole (nate dall'interiorità dell'autore) all'esterno, in quanto mondo che imprime in esse la sua presenza, così da convertirle in prova di una esistenza, dello stare in un luogo, di qualcosa.

Nell'analisi di *Gli astronauti della cosmostrada* e *Verso la foce*, ossia delle possibilità di vivere un viaggio nell'era postmoderna, si inserisce perfettamente un dibattito attuale riguardo al tema del genere letterario utilizzato per la narrazione del viaggio. I punti fondamentali che generano opinioni discordanti si riferiscono alla possibilità o meno, da una parte di considerare narrazione di viaggio un testo con elementi finzionali, dall'altra di rompere la cronologia lineare e progressiva di un movimento solo «da-a». Secondo Franco Marengo, la letteratura di viaggio gode, dalle sue origini, di una posizione intermedia tra scrittura documentaria e scrittura di finzione e, nella postmodernità ancora di più, la verità e il senso di un viaggio non possono essere cercati solamente nella narrazione cronistica degli eventi. Infatti, perché si possa parlare di un viaggio

nel pieno senso del termine, il viaggiatore deve, ad un certo punto, confrontarsi con l'ignoto. Questo desiderio è visibile in entrambe le opere, infatti alla fine del percorso si trova, in tutti e due i casi, il mare. Se il viaggio è l'incontro con l'ignoto, il mare ne è la personificazione: in molte culture è connesso alle idee di spiritualità, di rigenerazione e di scoperta, mentre in psicoanalisi è una delle possibili manifestazioni dell'inconscio. La ricerca di una dimensione vitale del viaggiare viene amplificata dalla direzione del movimento che raggiunge in ultima istanza l'ignoto per eccellenza, così che queste due opere mostrano fino alla fine il desiderio di vivere un'esperienza conoscitiva autentica di confronto con l'alterità. Nel caso di Cortázar, questo si giustifica in parte per il fatto che uno degli obiettivi della spedizione è verificare l'esistenza di Marsiglia, ossia effettuare un viaggio che, attraverso l'esperienza, possa decretare con certezza la presenza della città alla fine dell'autostrada. Tuttavia, questa destinazione finale assume forse un significato più profondo se si pensa alla condizione fisica dei due astronauti e al loro desiderio di vivere un viaggio che non abbia una meta definitiva e chiusa; un viaggio che sia, pertanto, infinito, con una destinazione che si colloca al di là di qualsiasi limite, anche della morte.

Queste ultime parole in cui il dolore non è, non sarà mai più forte della vita che mi hai insegnato a vivere come forse siamo riusciti a dimostrare in quest'avventura che si conclude qui ma continua, continua nel nostro drago, continua per sempre nella nostra autostrada (Cortázar y Dunlop, 2012: 358).

Per quanto riguarda Celati, che il mare sia la destinazione del viaggio emerge già dal titolo: la foce ha una importanza fondamentale, in quanto rappresenta, secondo Marco Sironi, una vastità a cui l'uomo non riesce ad accedere, il prolungamento infinito della pianura. Il mare ha una chiara connessione con il concetto di apertura, ma allo stesso tempo rappresenta un limite, un qualcosa davanti al quale il viaggiatore si ferma. In questo senso, la foce è il luogo dell'incertezza totale in cui acqua e terra si fondono, rendendo così impossibile la percezione delle cose. Essere giunti

alla foce significa essere arrivati alla consapevolezza della parzialità delle parole, della impossibilità di rappresentare il reale nella sua totalità senza passare attraverso l'apparenza. Celati stesso, nel dialogo con Sironi, dichiara di aver cercato in questo viaggio il *finis terrae*, ossia il limite in cui finisce la terra, l'andare e così anche l'immaginare. Non si tratta tuttavia di una visione pessimista. La presa di coscienza che la scrittura non possa appropriarsi del mondo non comporta una rinuncia alla celebrazione di questo, vela semplicemente di malinconia (percepibile in tutto il libro) la contingenza dell'esistente.

Su un lato dell'istmo fin dove si può vedere c'è solo l'estensione indifferenziata dell'acqua, su cui non riesco a mettere dei nomi, se non laggìù sulle punte di quelle lontanissime barene. [...] Il fiume qui sfocia in una distesa senza limiti, i colori si mescolano da tutte le parti: come descrivere? (Celati, 2011: 133-134).

La ricerca si spinge oltre la dimensione cronologica del movimento e si espande nel campo della finzione, della memoria, del sogno, che entrano a fare pienamente parte del viaggio; con parole di Marengo: «Il primo confine che abbiamo visto sgretolarsi è naturalmente quello fra letteratura di viaggio e narrativa di invenzione» (Marengo, 2010: 165). Nella scrittura del viaggio si riflette la cultura del decentramento moderno, inteso anche come rottura del confine tra i generi, ibridismo e apertura che generano una intertestualità consapevole e programmatica. Così la letteratura di viaggio diventa «il modello narrativo più composito e versatile, più polifonico di tutti quelli oggi praticati, improntato dall'intertestualità e dal mosaico, e quindi veicolo di infiniti scambi e trasporti» (Marengo, 2010: 165). Questo aspetto è infatti costitutivo sia de *Gli autonavi della cosmostrada* che di *Verso la foce*. I due racconti di viaggio utilizzano diversi generi per una narrazione che sia il più possibile vera, non nel senso di reale, ma fedele all'esperienza vissuta, che sappia sondarla in profondità, spingendosi oltre i confini della mera cronaca. Il viaggio ha dunque una dimensione pienamente letteraria, se lo consideriamo come un

qualcosa che nasce da una serie di impulsi e desideri che costituiscono un viaggio precedente, una storia che è motivazione del presente e orienta il viaggiatore nelle sue scelte, che non possono per questo essere escluse dalla narrazione solo perché cronologicamente precedenti o non determinabili come cause empiriche.

Si è detto che la letteratura di viaggio occupa un posto intermedio tra scrittura di invenzione e documentazione; gli autori presi in esame indagano precisamente su queste due dimensioni. Cortázar e Dunlop approfondiscono, soprattutto, l'ampliamento dello spazio lasciato all'immaginazione, Celati invece insiste sull'osservazione con connotazione rigenerativa dell'esperienza. Inoltre, in entrambi i testi si verifica in maniera evidente la corrispondenza semantica tra termini provenienti dall'ambito del viaggio e ambito letterario, ad esempio quando gli autori utilizzano immagini fisiche per parlare della condizione umana. Vengono così rese visibili, almeno in parte, tutte le contraddizioni e le sfaccettature del sentire. Infatti, è proprio attraverso i richiami ai luoghi, a ciò che c'è fuori dall'uomo che è possibile aprire una nuova dimensione del paesaggio, capace di essere testimone, nel caso di Celati, dell'indicibilità delle cose e, nel caso di Cortázar e Dunlop, di una dimensione altra del vivere, che si apre al fantastico e al sogno.

Il fatto che immaginazione e realtà coincidano permette, in *Gli Autonauti della Cosmostrada*, di effettuare quella metamorfosi dello spazio di cui si è parlato in precedenza, che consente di accedere ad una dimensione vitale del viaggio. Essendo lo scopo di questo fuori dal comune, surrealista (si tratta di fatto di trasformare 10 ore in 33 giorni), anche gli strumenti per narrare questa esperienza saranno altrettanto fuori dal comune. Si aprono dunque sul reale una serie di porte verso mondi eterogenei, nella fusione dei confini di realtà, sogno e immaginazione. Questa varietà della materia si riflette appunto nello stile, che dà vita a un libro ibrido, in cui si mescolano i generi narrativi con lo scopo di riferire il più possibile dell'esperienza vissuta. In primo luogo, *Gli autonauti della cosmostrada* è un libro scritto a quattro mani, la cui revisione viene effettuata da

uno solo dei due autori, cosa che ha dato luogo a una serie di opinioni discordanti riguardo al genere in cui ascriverlo: diario di viaggio o romanzo. Questa incertezza è rafforzata dal fatto che, in secondo luogo, raccoglie un ventaglio di modalità espressive: appunti in forma di diario, fotografie, lettere, disegni, riflessioni, sogni e un racconto. Jaime Alazraki parla di una “forma caleidoscopica” di narrazione in cui elementi diversi si presentano durante la lettura senza nessun ordine, se non quello con cui appaiono e spariscono le rose di un caleidoscopio. Egli afferma anche che sia parte del gioco che ogni rosa valga per la sua bellezza aleatoria e allo stesso tempo la presenza di ogni singolo momento contribuisca all'epifania finale che regala il libro quando termina il viaggio. Vi è poi l'intromissione di un terzo partecipante, che apporta in seguito al viaggio il suo contributo alla spedizione, si tratta del figlio adolescente di Carol Dunlop, denominato «cartografo *ex post facto*» (Cortázar y Dunlop, 2012: 22), che a partire dai testi e dalle fotografie dei due viaggiatori immagina ogni area di sosta, creando una serie di disegni che recuperano «con rigore scientifico» i luoghi attraversati dai due coniugi. Ogni modalità espressiva introdotta consente un arricchimento della percezione del viaggio, per riportare una visione il più possibile completa, per questo viene aggiunto anche l'elemento della lettera. Si tratta di una serie di composizioni, immaginate dagli autori, scritte al figlio da una madre che vede a più riprese la coppia in autostrada nel momento in cui si ferma nelle aree di sosta; viene così presentata una prospettiva esterna alla spedizione che rende manifesti lo sgomento e la curiosità che può generare vista da fuori.

Inoltre, ad accompagnare la narrazione è soprattutto la fotografia di Carol Dunlop. Rosa Pellicer individua nella presenza di fotografie, di mappe e di annotazioni di viaggio una pretesa di scientificità che conferisce a questo libro un significato parodico rispetto ai viaggi dei grandi esploratori. L'annotazione puntuale di ciò che si vede si mescola con l'interpretazione fantastica, attraverso commenti e didascalie alle fotografie, che spogliano e ridimensionano l'atto documentale, dimostrando come il racconto

di viaggio sia qualcosa che va al di là della mera descrizione oggettiva dello spazio.

In *Verso la foce* emerge, pur se in modo più velato, l'importanza che riveste l'immaginazione nel momento in cui si intraprende un viaggio. Secondo Anna Maria Chierici si tratta di un Leitmotiv celatiano, in quanto l'attenta osservazione del reale non elimina l'importanza dell'immaginazione come strumento interpretativo, capace di fare fronte, in parte, all'indicibilità delle cose. Secondo l'autrice, Celati conta in modo importante sulla capacità immaginativa del lettore, dal momento che ciò che tenta di rendere sulla carta è esattamente ciò che non si può rappresentare: il vuoto, il silenzio, la solitudine. Difatti l'autore teorizza la presenza di un nesso insolubile tra il sentire, il pensare e l'immaginare, che si autodeterminano continuamente come causa l'uno dell'altro, dando origine a una serie di sensazioni, pensieri, immagini dinamiche proprio a partire dall'osservazione e dal sentimento di stare nello spazio.

Anche l'immaginazione fa parte del paesaggio: lei ci mette in stato d'amore per qualcosa là fuori, ma più spesso è lei che ci mette in difesa con troppe paure; senza di lei non potremmo fare un solo passo, ma lei ci porta sempre non si sa dove (Celati, 2011: 103).

A differenza di *Gli autonanti della cosmostrada*, *Verso la foce* non presenta direttamente generi differenti nella narrazione del viaggio attraverso la pianura. Tuttavia, la nascita stessa di questo libro ha radici in un progetto di ricerca per una nuova maniera di concepire il paesaggio che ingloba fotografia, scrittura e cinema (soprattutto nella forma del documentario). Infatti, tutta la concezione dello spazio di questi racconti di osservazione si basa su attenti studi fotografici riguardo al «valore differenziale dello sguardo» (Chierici, 2010: 35), effettuati durante il progetto “Viaggio in Italia”, esperienza che influenza moltissimo la produzione celatiana. Inoltre, il riferimento all'importanza dell'immaginazione in *Verso la foce* permette di porre in evidenza un altro aspetto di quest'opera:

l'influenza della poesia, di cui l'autore condivide l'approccio evocatore di fenomeni. Anna Maria Chierici afferma, infatti, che tipico del «secondo Celati» degli anni Ottanta è appunto uno sguardo lirico capace di aprire la percezione ai lati nascosti della realtà, coperti dalle finzioni del già noto. Ciò permette la messa in discussione delle certezze riguardanti il mondo e di conseguenza una profonda analisi dell'animo umano e delle sue contraddizioni, specchio interiore della contingenza esterna dei fenomeni.

La fotografia riveste un ruolo importante in queste due opere e nella loro costruzione. Se il racconto è per Cortázar il genere letterario dove per eccellenza viene eliminata la linea di demarcazione tra irreal e reale, la fotografia è sicuramente il suo corrispondente visivo. Secondo Pellicer infatti il reportage è alla base della parodia delle spedizioni scientifiche, però allo stesso tempo permette l'irruzione del fantastico attraverso inquadrature inusuali, giochi di luce e prospettive. Questo perché l'irreale si cela dentro il reale sotto forma di inesplicabile e l'arte fotografica è lo strumento perfetto per rendere conto di questa natura ambivalente della realtà. Conzevoy-Cortés insiste sull'analogia tra racconto e fotografia, dal momento che entrambi a partire da qualcosa di oscuro e sconosciuto generano conoscenze nuove e inaspettate. Si fa riferimento per esempio al processo necessario perché sia visibile un'immagine scattata, che deve obbligatoriamente passare per una camera oscura, vista come un passaggio dall'ignoranza alla conoscenza. In *Gli autonanti della cosmostrada* il reportage ha esattamente questo scopo, portare alla luce significati nascosti dietro apparenze ingannevoli e socialmente accettate. È il caso per esempio dell'area di sosta di Orange-le-Grès dove un semplice parco-giochi lascia spazio alla sensazione di dolore e sofferenza che nasce dalla trasformazione delle giostre in macchine di tortura. Un'altalena, fotografata di sbieco, tagliando la base e impedendo così la visione dei sellini, si converte in una forca; i coni stradali, posti a mo' di cappelli, diventano i copricapi delle streghe giustiziate nel piazzale. Le didascalie e il testo rafforzano la rappresentazione fotografica aprendo un nuovo universo interpretativo della realtà

quotidiana, in una fusione di mezzi espressivi che ampliano lo spettro conoscitivo del viaggio.

Per capire pienamente la relazione con il paesaggio di *Verso la foce* è necessario far riferimento alla fotografia di Luigi Ghirri, alla quale Celati stesso ha dedicato diversi scritti e riflessioni. Nell'esplorazione della pianura, il fotografo è infatti guidato dallo stesso desiderio dell'autore, ossia la volontà di rileggerne la vastità e i suoi elementi, con lo scopo di riconoscere in essa i traumi della storia e la condizione dell'umanità, dominata dal sentimento di scomparsa e vaghezza. La fotografia di Ghirri ricerca un linguaggio nuovo per veicolare questi contenuti, che permetta una lettura del paesaggio più che una sua interpretazione, unendo in uno scatto realtà e rappresentazione. Ciò è possibile solo rimanendo sul piano della superficie, ovvero dell'apparizione dei fenomeni, così che il simulacro, l'immagine del vero, acquisti una sua concretezza e diventi testimonianza della complessità dell'esperienza. La pianura è il luogo perfetto per questo tipo di esplorazione perché, nella sua uniformità, si fa espressione dell'immanenza; il viaggiatore si trova sempre all'altezza dell'orizzonte e ciò fa sì che vi sia una apertura totale dello sguardo che scorre sulla vastità della superficie. Come spazio euclideo per eccellenza, si converte nel luogo ideale in cui individuare la volontà di dominio contemporanea, rappresentata dall'ordine architettonico urbano che impone geometrie alla molteplicità sensibile, trasformando la pianura, luogo corporeo di affezione, in un deserto sterile. Inoltre, il metodo di osservazione di Celati si relaziona alla prassi fotografica non solo dal punto di vista dei contenuti; fondamentali sono infatti gli strumenti necessari per la creazione di uno scatto. Nella propria volontà di analizzare il paesaggio, l'autore ha bisogno di fermarsi per riprodurre le distanze tra gli oggetti: in questo atto fissa la sua posizione rispetto all'orizzonte, che non smette mai di utilizzare come riferimento. Elemento imprescindibile per la resa del paesaggio è infine la luce, questa premessa indispensabile della fotografia si fa espressione della contingenza dei fenomeni, cambiandone l'aspetto in ogni istante.

6. Conclusione

L'analisi comparata di *Gli autonavi della cosmostrada* e *Verso la foce*, permette di mettere in luce due risposte positive riguardo le possibilità di compiere un viaggio come *Bildung* nella postmodernità. Trarre conclusioni definitive sarebbe contro la logica stessa delle due opere, che configurano scenari di ricerca sempre aperti, si può dire che il viaggio esperienziale nella postmodernità venga raggiunto attraverso il rifiuto dei dogmi della contemporaneità. Per gli autori conoscere è andare oltre una visione preconfezionata: in modi differenti raggiungono una dimensione vitale nello spostamento, nel corso del quale cambia la prospettiva rispetto ai luoghi, come cambiano i viaggiatori stessi. In *Gli autonavi della cosmostrada* viene raggiunta l'essenza profonda del viaggio: esso si libera dall'aspetto temporale e procede oltre la morte in una forte affermazione del valore che l'esperienza ha per la vita. In questo libro, l'ultimo pubblicato da Cortázar da vivo, sono raccolti i punti fondamentali di una concezione poetica inscindibile da una visione del mondo che insiste sulla necessità di rovesciare i motivi tradizionali per conoscere in profondità i lati da sempre nascosti delle cose. Questa consapevolezza si fa invito all'uomo in generale, perché ognuno possa trovare il proprio modo di vivere le esperienze: significativa in questo senso è la partecipazione di Carol Dunlop alla creazione di un diario di viaggio che vuole forse assumere il valore di testamento spirituale, proprio attraverso la condivisione con l'altro, concepito come interlocutore vitale e letterario. In *Verso la foce*, Celati fa propria la consapevolezza della condizione di solitudine e caducità dell'uomo sulla terra, grazie alla quale è possibile instaurare una vera comunicazione. Il viaggio nella postmodernità è possibile dunque, grazie ad un abbassamento delle pretese conoscitive, tipiche del moderno e ad un esercizio di modestia della ragione, che, osservando profondamente l'esistente, si trova di fronte all'impossibilità di rappresentarlo. Questo non comporta una rinuncia al mondo, anzi è la condizione necessaria per sperimentarne la vitalità, inscindibile dai segni del tempo, in una

accettazione della limitatezza dell'umano che permette l'apertura di significati preclusi dalla visione meramente consumistica e razionale del mondo. Il viaggio esperienziale elimina il confine tra dentro e fuori e scopre nel paesaggio uno specchio visibile di un indecifrabile mondo interiore, aiutando l'uomo ad avvicinarsi a se stesso.

Verso la foce e *Gli autonanti della cosmostrada* propongono un'irruzione della vita nella letteratura che riafferma la possibilità di sperimentare una ricerca autentica nel viaggio e, allo stesso tempo, indica nello strumento letterario una delle strade percorribili non solo nel momento dedicato alla riproduzione dell'esperienza, ma soprattutto nell'atto della sua creazione, conferendo alla letteratura un carattere costitutivo e vitale.

Riferimenti bibliografici

- Alazraki, Jaime (1994): *Hacia Cortázar. Aproximaciones a su obra*, Barcelona, Antrhopos.
- (1987): «Imaginación e historia en Julio Cortázar», in *Los ochentas mundos de Cortázar ensayos*, s.l., Edi 6, pp. 1-20.
- Bertone, Giorgio (2010): *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea.
- Celati, Gianni (2006). Dialogo sulla fantasia con Massimo Rizzante, Grisendaonline, recuperato il 25 di maggio del 2017 da <http://www.grisendaonline.it/temi/a-rovescio/celati-dialogo-sulla-fantasia-con-massimo-rizzante.html>
- (2011). *Verso la Foce*, Milano, Feltrinelli.
- Chierici, Anna Maria (2010): *Gianni Celati. Lo sguardo lirico*, Tesis, U of Toronto.
- Conzevoy-Cortés, Leonor Feliza (1980): «Cortázar: las sorpresas de lo cotidiano», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366, pp. 354-361.
- Cortázar, Julio y Carol Dunlop (2012): *Gli Autonanti della Cosmostrada. Ovvero un viaggio atemporale Parigi-Marsiglia*, Torino, Einaudi.
- Cortázar, Julio (1969): *Cristal con una rosa dentro en Último Round*, México, Siglo XXI.

- (1971): *Pameos y meopas*, Barcelona, Ocnos.
- (1984): *Nicaragua. Tan violentemente dulce*, s.l., Barcelona, Muchnik.
- (2014): *I racconti. A cura di Ernesto Franco*, Torino, Einaudi, pp. V-XXX.
- Fasano, Pino (2006): *Letteratura e Viaggio*, Bari, Laterza.
- Forace, Virginia P. (2015): «Los autonautas de la cosmopista (Julio Cortázar-Carol Dunlop) y el extrañamiento de los cotidiano», in *Actas de la XVIII Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense*, Universidad Nacional del Mart del Plata, Mar del Plata, pp. 174-180.
- Giuliani, Alfredo (1989): «Celati contrabbandiere di immagini, la Repubblica», recuperato il 25 di maggio del 2017 da <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/05/05/celati-contrabbandiere-immagini.html>
- Marengo, Franco (2010): *La letteratura di Viaggio. Alcuni aggiornamenti*, in *Contatti, passaggi, metamorfosi: studi di letteratura francese e comparata in onore di Daniela Dalla Valle*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 165-173.
- Martino, Valentina (2012): «Lessico della verità nella costruzione dell'“Itinerario” (1510) di Ludovico de Vartema», recuperato il 25 di maggio del 2017 da http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Martino%20Valentina_1.pdf
- Mumford, Lewis (2011): *El pentágono del poder, El mito de la máquina*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2 volumi.
- Parigi, Stefania (2014): «La valle del Po. Una rete di sguardi, in *Il paesaggio nel cinema contemporaneo*», in *IMAGO*, pp. 225-240.
- Pellicer, Rosa (2004): «Parodia y Paradero. “Los Autonautas de la Cosmopista” de Julio Cortázar y Carol Dunlop», in *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 17, pp. 33-47.
- Schilirò, Massimo (2008): «La segnaletica del dimenticato», recuperato il 25 di maggio del 2017 da <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web14/Schilir%20F2.pdf>
- Sironi, Marco (2004): *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Parma, Diabasis.