

LUIGI SEVERI

DINAMICHE TESTUALI E VARIANTI D'AUTORE NELLA PROSA DI
GIANNI CELATI. LE TRE VERSIONI DI *LUNARIO DEL PARADISO*

E cantovi di questa nostra rìa
prigion che «vita» nominar non oso,
la frode di essa, il volgo, la pazzia;
(T. Folengo, *Caos del Triperuno*)

Premessa.

In un suo storico saggio, Baldelli ebbe a sottolineare come ogni ricognizione filologico-critica di un testo, il quale da una prima versione giunga ad un'altra mutata nella sostanza per mano del suo stesso autore, debba porsi necessariamente «al displuvio fra l'accertamento storico-letterario e la ricerca formale degli elementi stilistici»¹. Ma se non vi è fenomeno di revisione autoriale che non richieda questa duplicità d'approccio, essa pare ancor più necessaria quando la stretta contemporaneità del testo non permetta di inquadrarlo entro categorie storiografiche condivise, o anche solo sufficientemente dissodate.

Così è per la doppia riscrittura di un romanzo culminante degli anni Settanta come *Lunario del paradiso* di Gianni Celati, edito una prima volta nel 1978; ristampato un decennio più tardi (1989) in veste tutta nuova; ancora riscritto, da cima a fondo, per la nuova edizione del 1996². Processo, questo, che se richiede ovvia attenzione stilistica, anche obbliga a una stretta vigilanza sulle coordinate in cui si collocano le sue diverse fasi, scandite in risposta alle diverse fasi di un contesto letterario in rapido mutamento.

¹ Così Baldelli, in I. BALDELLI – U. VIGNUZZI, *Filologia, linguistica, stilistica*, in *Letteratura italiana*, Vol. IV. *L'interpretazione*, Einaudi, Torino 1985, p. 465.

² Si tratta di: G. CELATI, *Lunario del paradiso*, Einaudi, Torino 1978; Id., *Lunario del paradiso. Esperienza d'un ragazzo all'estero*, in Id., *Parlamenti buffi*, Feltrinelli, Milano 1989, pp. 295-438; Id., *Lunario del paradiso*, Feltrinelli, Milano 1996.

Tanto più che Celati è autore tutt'altro che sprovvisto di strumenti critici, rappresentando anzi il migliore esempio di scrittore capace di intrecciare analisi della realtà, indagine teorica e meditato esercizio di traduzione, su uno sfondo di attenti riferimenti alla letteratura non solo italiana, ma occidentale tutta. E sebbene questo intrico (percorso critico – traduzioni – scrittura) muti poi nel corso degli anni, come inevitabile, il proprio equilibrio, se ne può però facilmente additare il nodo essenziale in una forte ostilità per il «romanzo industriale contemporaneo», innervato sull'«idea d'un narratore che ci rivela per la prima volta qualcosa di chiarificante sul mondo esterno»³. In effetti le tre diverse versioni del *Lunario* nascono volta a volta come contravveleno rispetto alle coordinate di questo «romanzo industriale», e insieme come verifica del proprio respiro letterario, sintonizzato sui tempi mutati ma autonomamente messo a punto.

1. *Fondamenta intellettuali.*

Se per un verso Celati fin dai primi saggi e traduzioni vaglia e attraversa alcune linee fondamentali della tradizione romanzesca non solo novecentesca, da Swift a Céline a Beckett, per l'altro nel suo fulminante esordio narrativo, *Comiche* (1971)⁴, sintetizza le coordinate fondamentali di certa narrativa, italiana ed extraitaliana, che era stata al centro del dibattito letterario degli anni Sessanta. Il tratto primo del romanzo è il tono della comicità surreale, affidato al punto di vista destrutturato della follia, per la cui lente passa il racconto. La voce narrante di *Comiche*, appartenente a un professore, dà conto di vicende slegate da ogni nesso causale, di personaggi dalla meccanica incoerente, e persino di un'ambientazione mutevole, forse «pensione per villeggianti balneari, ma forse anche collegio oppure ospedale psichiatrico: comunque, istituzione repressiva»⁵.

Il punto di partenza di una narrativa così lontana dalla riproduzione della realtà è Beckett narratore, introdotto in Italia nel corso degli anni Sessanta da molteplici traduzioni, e attentamente studiato in questi anni da Celati. Lo scrittore irlandese è esempio decisivo della possibile abolizione della parola letteraria «portatrice di un senso esterno, che si identifica con la rappresentazione del mondo», a vantaggio di un testo incerto, esposto a «tutte le impurità che derivano dalla gesticolazione scomposta dello scriba nell'atto di produrre la sua storia»⁶. La lezione di Beckett agisce prima di tutto nelle tecniche di messa in scena, cioè, della parola patologica di un narratore-soggetto, offesa da *lapsus* e continui processi di auto-correzione, in un regime di gag verbali che approda a una lingua affine, per funzionamento mimico, ai «moduli della *slapstick comedy*», Buster Keaton in testa⁷.

³ ID., *Le posizioni narrative rispetto all'altro*, in «Nuova corrente», XLIII, 1996, p. 9.

⁴ ID., *Comiche*, Einaudi, Torino 1971.

⁵ I. CALVINO, *Nota a G. CELATI, Comiche*, cit., p. 149.

⁶ G. CELATI, *Su Beckett, l'interpolazione e la gag*, in ID., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, 1986², pp. 160-162.

⁷ Ivi, p. 166.

Senonché questo nodo di esibita debolezza della voce narrante in Celati va a connettersi fin da subito con altra tradizione novecentesca, non diversamente anti-realistica, ma di opposta soluzione formale, rappresentata da Céline. Nella cui prosa, balzata all'attenzione degli scrittori italiani sempre nel corso degli anni Sessanta⁸, Celati trovava l'esempio più convincente di un linguaggio capace di suscitare i fatti per sola forza di energia espressiva, ovvero per inclusione di un «supplemento di comunicazione» recitata, tale da costituire «una forma scritta parlata» funzionante «come elemento spettacolare»⁹. E in effetti Celati, che a quattro mani con Lino Gabellone traduce *Guignol's Band II* ed *Entretiens avec le Professeur Y* (entrambi a stampa nel 1971, lo stesso anno di *Comiche*), trae da così intenso laboratorio cèliniano l'idea di una prosa che compensi il beckettiano sfasamento rispetto a una verità comunicabile, attraverso l'esuberanza di una pronuncia gestuale, prima di tutto affidata al *parlato*, la cui immissione deve concorrere a innescare una scrittura «articolata su rapide cadenze e pause e fughe e arresti, che segue la propria traccia ritmica, sincopata, jazzistica, più che una meccanica descrittiva»¹⁰.

Risorsa, questa del parlato, variamente utilizzata e dibattuta dagli stessi scrittori italiani nel decennio precedente, all'insegna di una diffusa opposizione all'«italiano medio» della scrittura narrativa post-neorealistica¹¹, bene accetta all'industria editoriale e così condizionante da improntare la correzione d'autore di molte opere¹², ma sentita dai più avvertiti letterati «come mortificazione della creatività, conformismo ideologico»¹³: da Calvino, fermo nel dichiarare (in un intervento del 1965) la propria «insofferenza per "l'italiano medio"», inabile ai territori del «parlato»¹⁴; ai giovani scrittori sperimentali, d'accordo nell'individuare le vie di aggiornamento del romanzo italiano in una strategia di «abbassamento» verso un «'parlato' molto epifanico, svuotato cioè di ogni funzione utilitaria»¹⁵. Per quanto poi Celati nelle *Comiche*, a differenza del suo Céline, riduca il parlato a vena carsica, destinata a irrorare l'artificialità di un dettato distorto da un eccesso di tensione pseudo-burocratica, ma anche da

⁸ Episodio cruciale è la traduzione caproniana di *Mort à crédit* (L.-F. CÉLINE, *Morte a credito*, trad. it. di G. CAPRONI, Garzanti, Milano 1964), dove, ad apertura di pagina, troviamo quella battente negazione in *mica* (essenziale al tono di parlato) che sarà marca stilistica di Celati a partire dal secondo romanzo.

⁹ G. CELATI, *Parlato come spettacolo*, in «il verrì», s. 4, 1968, n. 26, pp. 82-84.

¹⁰ ID., *Nota. La scrittura come maschera*, in L.-F. CÉLINE, *Colloqui con il professor Y*, trad. it. di G. CELATI e L. GABELLONE, Einaudi, Torino 1971, p. 109 e p. 105.

¹¹ Cfr. E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997, p. 334.

¹² Normalizzazione anti-dialettale ed anti-espressionista, ben misurata da Baldelli nelle opere di Bassani e di Testori (cfr. il fondamentale I. BALDELLI, *Varianti di prosatori contemporanei (Palazzeschi, Cecchi, Bassani, Testori)*, Le Monnier, Firenze 1965).

¹³ V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Einaudi, Torino 1993, p. 363.

¹⁴ I. CALVINO, *L'italiano, una lingua tra le lingue*, in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Mondadori, Milano 2003 [1980], p. 147 e p. 142.

¹⁵ Citazione tratta dall'intervento (senza titolo) di R. BARILLI, in GRUPPO 63, *Il romanzo sperimentale*, Feltrinelli, Palermo 1965, p. 18. E tra Calvino e gli sperimentali è in qualche modo la prima collocazione

una scansione fondata su procedimenti ellittici e sull'alternanza tra frase nominale e periodi mai alleviati da virgole:

Giorno 23. Domenica. Gita in pulmann alla rocca del beato Sante. Sopra un colle bellissimo tutti i prati formavano catene verso valle come egualmente verso il mare da parte opposta a riquadri verdi e molti aggiungentisi gli uni agli altri sotto il sole. Si che alcuni villeggianti stupivano essere giunti tanto in alto senza nulla avvertire. Durante il tragitto. Cavicchioli faceva agitare con parole e canzoni poco adatte all'udito in ispecie del Bergamini¹⁶.

2. Dall'affabulazione alla realtà. Il primo Lunario.

2.1. Negli anni immediatamente successivi è la lezione di Céline a prevalere sul crudele sorriso beckettiano, soprattutto per quel suo elemento di esondante narratività, in grado di risarcire della sfiducia nel potere della parola letteraria. Dopo *Comiche* la prosa dello scrittore francese, tutta costruita su valori orali e recitabili, diventa la via d'accesso a una diversa idea di letteratura, radicata nella tradizione narrativa premoderna, cui Celati comincia a guardare come a una risorsa di paradossale, rinnovata modernità. In un articolo del '73, ad esempio, nell'atto di affrontare in unico discorso lo sforzo di costruttività soggiacente a tre romanzi contemporanei (*Il giuoco dell'Oca* di Sanguineti, il *Nuovo commento* di Manganelli, il *Castello dei destini incrociati* di Calvino), lo scrittore non esita a dichiarare che «il testualismo contemporaneo dimostra chiaramente di non sapere rimettere in circolo la fabulazione, e quindi di essere condannato a rifare solo delle grammatiche»¹⁷. Proprio per ritrovare il gusto della “fabulazione” Celati si riconduce al «taglio storico settecentesco che divide la cultura moderna dalla cultura premoderna», cioè la «cultura dove la finzione ha un ruolo positivo» in quanto «cultura della maschera e del paradosso» (il *romance* di un Rabelais), dalla «cultura basata...sul criterio di smascheramento, che può utilizzare la finzione solo negativamente»¹⁸ (il *novel*, fondato sulla scoperta del soggetto).

Così, mentre con la scelta di saggi inclusi nel suo *Finzioni Occidentali* del 1975 Celati concettualizza, per via teorica, il trauma della perdita di una narratività carnevalesca, per via creativa verifica la possibilità di alimentare la finzione contemporanea alle fonti della finzione premoderna. Fondamentale diventa allora l'esempio di Céline, incluso ai suoi occhi in una linea progrediente addirittura da Swift, scrittore che, nell'ottica di Celati, costituisce il ponte tra le due epoche di narrazione grazie al

di Celati, come suggerisce la stessa materialità di *Comiche*: edito nella collana “La ricerca letteraria”, curata da Sanguineti, Manganelli e Davico Bonino, e suggellato da un nota di Calvino, che del testo coglie i lineamenti più originali.

¹⁶ G. CELATI, *Comiche*, cit., p. 39.

¹⁷ ID., *Il racconto di superficie*, in «Il verri», V s., 1, 1973, p. 107.

¹⁸ ID., *Autocommento su Finzioni Occidentali*, nella prima edizione di ID., *Finzioni Occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 1975, p. 225.

suo uso della follia come antidoto al «mondo istituzionale»¹⁹, e dunque grazie al suo recupero di Rabelais, depositario dell'unica «forma di comicità moderna non basata sulla frattura e sul narcisismo nevrotico, ma sulla differenza ed estraneità pura del delirio»²⁰. In questo senso, l'indicazione di quelle «zone inaccessibili all'uomo medio normale» richiamate per via negativa dal romanzo moderno («la follia, la regressione al corpo, l'avventura fuori dalla famiglia»²¹), nel farsi implicita indicazione di tre zone di scrittura in cui la via negativa del romanzo moderno e la via positiva della fabulazione rabelaisiana si possono incrociare, diventa anche una fedele mappa dei tre successivi libri: *Le avventure di Guizzardi* (1973), che è messa in scena della «follia»; *La banda dei sospiri* (1976), che è racconto della «regressione al corpo»; *Lunario del paradiso* (1978), che è *Bildungsroman* centrato su un viaggio in terra straniera («l'avventura fuori dalla famiglia»²²).

2.2. Naturale che a questi tre gradi ascendenti di esperienza debba corrispondere una parola di progressivo spessore: un parlato il più possibile basso per il codice inferico delle *Avventure*; un parlato incantatorio per il mito infantile della *Banda*; un parlato attuale per l'iniziazione alla realtà del *Lunario*.

Nella voce del primo romanzo, che è una voce di pazzo e di reietto (Danci, il protagonista), è rappresentata l'insensatezza dei fatti e della parola, ridotti l'una a delirio mimico, gli altri a scorribanda illogica e dubitabile. A differenza però che in *Comiche*, di trama frammentaria e tutta onirica, nelle *Avventure* il racconto visionario delle peripezie picaresco-patologiche di Danci è svolto in adesione a una *fabula* sì delirante, ovvero popolata di avvenimenti e personaggi sottoposti a regole altre da quelle della realtà, ma limpidamente narrata: il rovesciamento della logica consueta, richiamato da assurdi nessi causa-effetto («Soprattutto il signor e signora Verdura che non sopportavano affatto la mia presenza neanche per un momento essendo reduci dall'Africa» *AG*, p. 26), dall'assenza delle gerarchie percettive più comuni («Ma non sopportavo invece il carico di sospetti pericolosi [...] nella tema poniamo di essere pugnalato alle spalle oppure accusato ingiustamente», *AG*, p. 19) e persino da inverosimili incer-

¹⁹ Questo il nesso tra Swift e Céline nella sua *Nota* alla traduzione degli *Entretiens* (*Nota. La scrittura come maschera*, cit., p. 105). Stesso nesso in G. CELATI, *Introduzione* a J. SWIFT, *La favola della botte*, trad., prefazione e note di G. CELATI, Sampietro Editore, Bologna 1966, p. 8.

²⁰ G. CELATI, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, in Id., *Finzioni occidentali*, cit., p. 98. Fa riferimento alla discendenza Rabelais-Céline il classico L. SPITZER, *Critica stilistica e semantica storica*, a c. di A. SCHIAFFINI, Laterza, Roma-Bari 1975², p. 97.

²¹ G. CELATI, *Autocommento* cit., p. 225.

²² Cfr. ID., *Le avventure di Guizzardi*, Einaudi, Torino 1973; ID., *La banda dei sospiri*, Einaudi, Torino 1976; ID., *Lunario* cit. Le citazioni esemplificative, nel caso delle prime due opere, saranno seguite dalle sigle *AG* (*Le avventure di Guizzardi*) e *BS* (*La banda dei sospiri*) e dal numero di pagina, con riferimento all'edizione inclusa nei *Parlamenti buffi*, cit. (nessuna variante distinguendo questa edizione dei romanzi da quella originaria). Le citazioni tratte dal *Lunario* nella versione del '78 saranno seguite dalla sigla *LP* 78 e dal numero di pagina.

tezze («Ho cercato un sasso da tirare che non trovatolo gli tiravo allora una scarpa non so se mia», *AG*, p. 97), trova una paradossale coerenza proprio nell'elementare consequenzialità di racconto, luogo naturale di una voce narrante schizofrenica ma vigorosa.

Non siamo di fronte a un anacronismo letterario: viceversa, Celati può modellare una storia di emarginazione e di gratuita violenza, qual è a conti fatti quella del suo Danci, e dunque una materia di piena sostanza novecentesca (il pensiero corre ad *America* di Kafka), solo a patto di tradurla in un codice intermedio tra euforia rabelaisiana e caotico viaggio cèliniano. E se il rovesciamento carnevalesco non può avvenire nei fatti narrati, avverrà almeno al livello della lingua: nel cui slittamento da lingua socialmente conforme a lingua popolarmente deforme è l'unica sovversione possibile, e nei cui *lapses* è la definitiva conversione del tragico personale in comico collettivo. Pertanto il codice sperimentato in *Comiche* trova ora una sua regola di funzionamento, e però paradossale, fondata cioè sulla sistematica distorsione, ovvero sulla «disarticolazione dei gesti-linguaggio»²³. Al centro, stavolta in dosi massicce, c'è il parlato di varietà popolare, ma esibito e slogato fino al culmine di una ricodificazione ferrea, da idioletto patologico: spiccano i solecismi morfo-sintattici, tanto continui da diventare un fatto stilistico abituale; l'abuso dell'ellissi e dei processi di nominalizzazione, ottenuti per prevalenza sintattica dei modi indefiniti (su tutti il participio passato); il ricorso alle modalità, sempre fuori registro, degli unici generi frequentati dall'incolto, quali il referto medico, il verbale, il documento burocratico²⁴.

La complessità della partitura linguistica delle *Avventure* si alleggerisce nel secondo romanzo, *La banda dei sospiri*, dove il racconto è affidato alla voce di un ragazzo, rammemorante il tempo dell'infanzia. Nessuna realtà patologica, in questo caso, ma altra deformazione, affidata alla qualità della vista infantile, capace di trasfigurare ogni fatto minimo in evento mitologico. Siamo in un luogo della memoria, presentificato ma non per questo verificabile: nella storia non esiste toponimo, né antropónimo, ogni personaggio comparso sulla scena vestito del proprio soprannome mitico, utile a connotarne il valore narrativo (il protagonista ha nome Garibaldi; il fratello, Michele Strogoff; il padre, Federico Barbarossa; ecc.). La vista infantile permette così la scoperta del luogo puro della narrazione: più che la veridicità dei fatti narrati conta il loro potenziale di racconto, come per i grandi poemi cavallereschi, sebbene qui la materia sia comunque in odore di realtà, dunque lontana dal puro sbrigliamento di fantasia, e ad essere epicizzate siano vicende di difficili scoperte sessuali (il fratello), di fallimento (il padre), di dolore irreversibile (la madre). E bene si accorda a questo clima non solo il ritmo sorridente della narrazione, che riscatta l'aspresza dei singoli episodi, ma anche il continuo ricorso agli avvisi metanarrativi, intesi a marcare ogni scelta allo scopo di introdurre il lettore-ascoltatore nella fisio-

²³ M. BOSELLI, *Finzioni di superficie*, in «Nuova Corrente», XXXIII, 1986, p. 75.

²⁴ Cfr. al proposito il classico M. CORTELAZZO, *Lineamenti di italiano popolare*, Pacini, Pisa 1972, p. 166.

logia in movimento del racconto stesso, a tentativo di condivisione di uno spazio, secondo un modo tipico del poeta canterino. Specchio di questo processo è la lingua: fondata su un parlato (anacoluti, tra cui persino tormentoso il *che* polivalente; ridondanze pronominali; abuso del soggetto logico, ecc.) più naturalmente rappresentato che in precedenza, poiché incluso in una prosa di indole elementare (talvolta quasi infantile) ma non più artificiale, scandita dalla paratassi e insieme ammorbidita dalla ricomparsa della virgola²⁵:

Gli abbracciamenti che il Barbarossa faceva a Veronica Lake erano un po' scandalosi a guardarli noi tutti, io che sono giovane ai tempi e la madre inferma. Se la prendeva per la vita e le dava certe passate di mano, cercando di trascinarla nella cucina. Però stavo sempre all'erta di non lasciarli soli. Quella bestia di padre nell'afflizione del dolore non si cura tanto di me, e voleva anche lui tirarle su le sottane come il fratello disgraziato (*BS*, p. 183)

2.3. Il *Lunario del paradiso* è atto ultimo del percorso ora tracciato, e al tempo stesso tentativo di un percorso nuovo. Non a caso la sua cifra è assai lontana dai precedenti libri: in esso Celati tenta l'approdo alla realtà, intesa come storia in cui si muove l'autore medesimo. Approdo diretto, ma non senza una dialettica interna che ne dimostri insieme il disagio e la necessità.

Le vicende narrate sono quelle di Giovanni, studente universitario in viaggio in Germania, dove è andato per ritrovare Antje, giovane liceale tedesca di cui si è invaghito in precedenza. Viaggio di formazione e insieme educazione sentimentale: duplice iniziazione all'età adulta che il romanzo stesso incarna nelle proprie strutture, dal momento che nel *Lunario* entrano per la prima volta coordinate come la definizione cronologica e geografica, inferibili dal riferimento all'esibizione dei Beatles in un locale portuale, da cui il luogo (Amburgo) e l'anno (1960); e come i nomi dei personaggi, per la prima volta riconducibili a un piano di realtà. Tuttavia, la collocazione del racconto al principio degli anni Sessanta, epoca di idealità ancora incorrotte prima degli italici "Anni di piombo" (e di un marxismo ingenuo ma eroico è tutto intriso il protagonista), significa ricorso a una sorta di estremo tempo mitico. Non è tanto, dunque, nella disillusione di Giovanni («Casco, mi attacco a un altro tavolo; viene giù il mondo le lampade i bicchieri la tovaglia, e Giovanni che cade in un pozzo di sogni perduti», *LP* 78, p. 142), comunque armonica allo schema fiabesco dell'ostacolo, che va cercato l'impatto della realtà, quanto nel contrappunto tra il piano delle vicende narrate e certi brutali scorci sul piano dell'autore e del suo presente (1977-1978), ovvero tra voce del narratore e voce dell'autore. Le cui intromissioni biografiche raggiungono effetti destrutturanti, specie quando eccessivamente dilata-

²⁵ Si è parlato di «grammatical 'errors' abound, thought there is not the insane 'verbigerazione' of the previous novels» (R. LUMLEY, *Gianni Celati. "Fiction to Believe in"*, in *The New Italian Novel*, ed. by Z. G. BARAŃSKI and L. PERTILE, Edinburgh University Press, Edinburgh 1993, p. 49).

te: come è per la digressione su «il piccolo Lopetuso», soldato di leva amico dell'autore portato all'exasperazione dagli ufficiali (*LP* 78, pp. 16-17); o per la prolissa menzione di tutti gli amici legati in qualche modo al viaggio rievocato, sorta di spazzante *tabula gratulatoria* («E adesso qui metto i ringraziamenti [...] Ringraziamenti a Lino Gabellone, Lina Zecchi [...] Enrico Palandri, Carlo Ginzburg, Bijan & David etc. di Earl's Court [...]», *LP* 78, pp. 9-10); o come è, soprattutto, per il lungo *excursus* del capitolo XX sugli scontri del '77, percepiti come additamento dell'asprezza della realtà, solo in parte redenta dalla levità del tono narrativo, e soprattutto dal costante richiamo del tema del "lunario" («il mio lunario tedesco», *LP* 78, p. 151), invenzione metanarrativa intesa ad assimilare il racconto a un almanacco popolare, di verosimiglianza superstiziosa ma anche favolosa, degna di un narratore da strada («Attenti ai segni del cielo che sono tanti e vengono giù con le lune», *LP* 78, p. 31).

Il continuo passaggio autore-narratore non solo punta a narrativizzare il presente, risarcito delle sue asprezze da un qualche riverbero di affabulazione mitica, ma implica soprattutto la messa a nudo dei meccanismi fondanti del romanzo. Le continue aperture metanarrative, in dialogo intenso col lettore²⁶, sono qui più che mai sintomi di fragilità del farsi dell'opera, in lotta contro il disordine del presente e contro i limiti del narratore stesso, la cui voce, sottoposta alla pressione della verosimiglianza, si sfilaccia, snudando la precarietà dell'invenzione. Ecco allora la goffaggine del richiamo alla "macchina da scrivere" come *medium* della parola, sostituto moderno della piazza e della voce; ed ecco la messa in scena delle difficoltà dell'officina, dai difetti («Questa parte non è granché, la metto qui per il proseguimento della storia», *LP* 78, p. 20), alle strategie («Un po' confuso io da giovane nella grande città; cerco di rendervi l'effetto come posso, per farvi partecipare», *LP* 78, pp. 35-36). Siamo al grande spettacolo del romanzo che mette in scena se stesso, la propria natura fallibile e inventiva:

Non l'ho più visto il capitano Schumacher. Dove era andato a cacciarsi quella sera non lo so, e dove ho dormito quella notte non saprei dirvelo.

Me l'ero scritto da qualche parte su un foglio per farvi partecipare a tutte le mie avventure; ma i fogli nei viaggi si perdono e buonasera buongiorno.

Ci resta il buco, frammento mancante, pezzo di memoria che si è confuso (*LP* 78, p. 144).

Naturale che la lingua del *Lunario* cerchi di incarnare la duplicità realtà/invenzione. Non si tratterà certo di una lingua artefatta come quella del delirante Danci, né della lingua puerile della *Banda*, ma si tratterà in certo modo di una lingua ancora più complessa, slogata tra tensione verso l'attualità (autore) e ultime risorse di dizione mitica (narratore). Il registro volgare ad esempio, presente nel *Lunario* in dosi cospicue, contribuisce

²⁶ Per cui cfr. G. TERRONE, *Le favole del reale. Il percorso espressivo di Celati*, in «Nuova Corrente», XXXIII, 1986, p. 102.

ad ancorare il racconto all'oggi di un'epoca linguistica, di stagione genericamente giovanile²⁷. Su una base insistente di codice basso (vedi il folto uso di parole *passee-partout*: «Roba che non stava né in cielo né in terra», *LP* 78, p. 101), si impiantano i frequenti disfeismi, crudi segnali di un parlato tutt'altro che di laboratorio («[...] ma che cazzo vuole da me?», *LP* 78, p. 3), nella cui stessa direzione vanno le frequenti bestemmie, usate nel flusso della prosa come automatismi esclamativi d'indole popolare («Qua se uno non è meraviglioso è meglio che si vada a nascondere, dio ladro e assassino! che vita», *LP* 78, p. 11). Dall'altra parte, se certo colore lessicale resta sospeso tra radicamento reale e distorsione espressionista (per lontananza dall'italiano medio: cfr. almeno espressioni come *bazze*, *LP* 78, p. 133, *berlocco* in «storia berlocca», *LP* 78, p. 130, *sgobbo* in «do sgobbo sordido», *LP* 78, p. 163, ecc., e le deformazioni di forme consuete, per pressione sul prefisso: *indormentati*, *LP* 78, p. 58, *giustato*, *LP* 78, p. 94, ecc., o sul suffisso: «stringimenti a letto», *LP* 78, p. 132)²⁸, concorrono a un sapore antirealistico soprattutto le forti iniezioni plurilinguistiche, in sorta di esito mescolato («Discorso mio: caro mein herr, l'uomo nella merda non mi piace; io voglio che all this stuff the man is made of scoppi un giorno. Scoppi, scoppi tutto, dio maledetto, entendu?», *LP* 78, p. 139), fino anche all'innesto maccheronico (*polismani*, o «Maledetto anche il Tino e i germi cattivi delle Tino's teorie che si ficcan nel cervello», *LP* 78, p. 155). A marcare l'elemento favolistico, poi, vale la presenza di formule ricorrenti, come il riferimento ai «gran ciambellani e armigeri assassini» per «i potenti» nei discorsi ingenuamente rivoluzionari di Giovanni, o (proprio a sottolineare questo suo aspetto di maschera pre-individuale) la frequente associazione di Arlecchino ai suoi comportamenti («e Gisela mi comandava e io obbedivo con inchini da Arlecchino», *LP* 78, p. 72).

Anche nei procedimenti morfo-sintattici si esprime questa tensione duale. Nel *Lunario* la tavolozza di un parlato medio appare utilizzata per intero: reduplicazioni pronominali, *gli* per il dativo plurale maschile e femminile, la negazione costituita da *mica* usato in modo assoluto («Ho mica tempo da perdere con questa gente», *LP* 78, p. 13) o da secca riduzione dell'avverbio («Mi guarda neanche più ormai», *LP* 78, p. 133), ecc. È persino strutturale il parlato nella sintassi: così le drastiche topicalizzazioni a tema irrelato («Mi chiede se quel lavoro che facciamo ci pagano», *LP* 78, p. 162), le strutture a tema sospeso («Le due bambine di Sierichstrasse da quando stavo con loro era sempre una festa», *LP* 78, p. 67), l'abituale ricorso alla dislocazione a destra, di forte utilità ritmica e di «struttura eminentemente dialogica»²⁹ («Li guarda-

²⁷ In questo senso, non manca un implicito dialogo con la «scrittura di movimento» degli anni Settanta (cfr. S. TANI, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Mursia, Milano 1990, p. 42).

²⁸ Tipiche dell'italiano popolare le «aferesi non immediatamente motivate da facilità articolatoria» (G. BERRUTO, *Varietà diamesiche, diatritiche, diafasiche*, in *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, a c. di A. A. SOBRERO, Roma-Bari, Laterza 1993, p. 67).

²⁹ Cfr. P. TRIFONE, *Italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma, 2000, p. 125.

vo i delinquenti nelle foto», *LP 78*, p. 56), mentre l'alternanza fitta e ravvicinata tra presente e imperfetto, più che generica disfunzione nella gestione dei tempi verbali, bene mima la scissione autore-narratore («Alla sera quando torno mi faceva venire spavento e i brividi», *LP 78*, p. 6). D'altra parte, spetta ai procedimenti ellittici, che pure evocano quei «certi tipi di testo prodotti da parlanti» in cui «il flusso di informazione proceda per salti e fratture “costituzionalmente”»³⁰, di imporre al testo una metrica violenta e anomala, franta, che di per sé esclude la mimesi, deformando la lingua in una tensione sonora innaturale. Implicitezza del verbo, sollecitante vigorose scansioni; forte predominanza (visiva e sonora) del participio passato, quasi sempre per ellissi dell'ausiliare; natura nominale del periodo: tutte tecniche coerenti a uno staccato sintattico incentrato su paratassi e giustapposizione, talvolta così densa da favorire effetti di distorsione («Mi ero andato a imbarcare in una di quelle avventure, ormai sera buia, potete capirlo [...]», *LP 78*, p. 133), e sempre assecondato da un'interpunzione di visiva efficacia, com'è soprattutto per il punto e virgola, il più delle volte utile a un battito trimembre del periodo («Mi fermo sul gradino d'un marciapiede; di qui non mi muovo più; il freddo però, anche», *LP 78*, p. 55). Si entra nel vivo ritmico della prosa di Celati:

Allora via di corsa alla macchina e sulla macchina partenza mezzi nudi; cioè lei mezza nuda, io stavo ancora slacciandomi la cintura delle braghe.

Rivestita guidando Gisela, era una fuga da ganster. Cose un po' da scemi mettersi nudi pensavo, ma questa Gisela dice che fa bene alla pelle.

Poi un giorno di pioggia a passeggiare per prati con lei; che è tutta un'altra cosa, sia i prati quando piove sia passeggiare con lei. Testa vuota, testa vuota, ecco cos'è (*LP 78*, p. 63).

La scansione degli a-capo, la rapida predominanza dei modi verbali indefiniti, l'insieme dei procedimenti brachilogici («Rivestita guidando Gisela, era una fuga da ganster»), utili a una secchezza (e quasi brutalità) di passaggi narrativi, impongono una cadenza sincopata, tale da lasciare in secondo ordine la chiarezza dell'esposizione, a tutto vantaggio del disegno ritmico. In questo senso, l'impressione a tratti di una scrittura approssimativa, da appunto casuale e non rivisto, rende bene un clima da improvvisazione jazzistica, di cui il romanzo vuole essere la provvisoria partitura, e in cui la punteggiatura, che abdica alla sua funzione logica, si configura come sistema di pause (per esempio quando interposta tra gruppo del soggetto e gruppo del verbo: «Io che non mi ubriaco mai, che ci vogliono potenti filtri magici per farmi perdere la testa; annegavo tutto nella schiuma degli ettolitri [...]», *LP 78*, p. 137). Di nuovo (ed anzi più che mai) c'entra Céline³¹; e c'entra soprattutto un estremo tenta-

³⁰ R. SORNICOLA, *Sul parlato*, il Mulino, Bologna 1981, pp. 76-77.

³¹ Offrendo in anticipazione un brano della propria nuova traduzione di *Guignol's Band* (poi L.-F. CÉLINE, *Guignol's Band*, trad. it. di G. CELATI, Einaudi, Torino 1982) Celati dichiarerà ancora, a due anni dal *Lunario*, la propria inclinazione, sul grande esempio del francese, per una scrittura fondata sui «picco-

tivo di riscatto del racconto, che tutto converte in un ritmo franto ma unitario, ispirato dal jazz, la musica più rappresentativa della modernità, e capace di abbattere d'un colpo i vincoli del discorso razionalistico, restituendo la scrittura al puro gioco d'immaginazione. Come è auspicio dell'*explicit*: «La vocina del pensatore adesso la sento bene che mi fa: ma questa è tutta una falsificazione! [...] Caro pensatore, dacci un taglio di fare il cretino, prova anche tu a farti delle storie e vedrai che questa è la sputtanata verità» (LP 78, p. 185).

3. Tra etica della descrizione e 'parlamento buffo'. Il secondo *Lunario*.

3.1. È chiaro che il primo *Lunario*, col suo precario equilibrio tra memoria trasfigurata e registrazione dei tempi attuali, non può che rappresentare un episodio, a sigillo di una decennale ricerca creativa, coesa ma non ripetibile. Tanto più che con fulminea rapidità muta l'intero panorama delle lettere italiane. Proprio sul *Lunario* si innestano immediatamente, in ambiente bolognese, libri inaugurali di una nuova narrativa, genericamente giovanilista: *Boccalone* di Enrico Palandri (1979), che guarda a Celati e alle strutture narrative del *Lunario*, riducendone però la sostanza al diario di una peripezia tardo-adolescenziale, tutta radicata nel clima del '77³²; e *Altri libertini* di Tondelli (1980), che invece del *Lunario* riprende non solo la mimesi del parlato, sintonizzata sul presente dei ventenni, nel cui ritratto, drammatico e feroce, il libro si risolve, ma anche sul «ritmo frenetico», da «slapstick esilarante»³³. In questi libri, fecondati da aspetti del romanzo celatiano, eppure così semplificanti della sua complessità intellettuale, è già tutto implicito quel filone di «scritture generazionali»³⁴, che assorbirà gli interessi editoriali dalle soglie degli anni Ottanta in poi, in sincronia (o in osmosi) con una narrativa più riconoscibilmente postmoderna, dal *Nome della rosa* (1980), all'opera prima di De Carlo (*Treno di panna*, 1981), su tutt'altro crinale ma non meno rappresentativo di «certo stile postmoderno internazionale»³⁵. Per gli osservatori contemporanei, tuttavia, gli eventi letterari nuovi, fondati sulle nuove direzioni di mercato, disvelano la «crisi profonda in cui versa la letteratura», nella quale appare «giunto a maturazione un processo [...] di esautoramento dei valori della "cosa letteraria"»³⁶.

li silenzi, le riprese, le note stridule, le scale con variazioni al momento giusto» (G. CELATI, *Scrivere Jazz si potrebbe e Charlie Parker sarebbe contento*, in «Musica 80», n. 2, marzo 80, p. 24).

³² Debito dichiarato ad inizio romanzo, attraverso un esplicito ammiccamento alla *tabula gratulatoria* del *Lunario*: «grazie a maurizio per la casa e la macchina da scrivere, a gianni [scilicet Celati] per l'aiuto e i consigli [...]» (E. PALANDRI, *Boccalone. Storia vera piena di bugie*, Bompiani, Milano 2002³, p. 6).

³³ F. LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999 (nuova ed. ampliata), p. 49 – dove compare anche il richiamo alle «lezioni di Gianni Celati al DAMS» come «una delle esperienze culturali formative» di Tondelli.

³⁴ T. POMILIO, *Le narrative generazionali dagli anni Ottanta agli anni Novanta*, in *Storia generale della letteratura italiana*, cit., pp. 641-642.

³⁵ Ivi, p. 648.

³⁶ Così SERGIO PAUTASSO per il 1983 nel suo *Gli anni Ottanta e la letteratura*, Rizzoli, Milano 1991, p. 119.

Celati, che condivide la percezione di questa rottura storica, risponde alle nuove condizioni di un regime editoriale fondato sulla logica della presenza con il lungo intervallo di silenzio intercorso tra il *Lunario* e il successivo *Narratori delle pianure* (1985), in palese contraddizione con quella «letteratura industriale» in grado solo di «proporre libri promessi al successo, legati a qualche fantasia di cattura che alcuni chiamano “realtà” e altri “strategie testuali”»³⁷. L'impressione di essersi risvegliato «in un mondo impoverito di storie di cui servirsi, così come è impoverito d'alberi e di ossigeno»³⁸, e la certezza che «(tra pochissimo) tutto il campo della letteratura ufficiale sarà composto solo da prodotti prefabbricati»³⁹ impone una poetica nuova, dimessa e silenziosa. Soccorre l'esempio di Calvino: il quale, per primo capace di cogliere «nuovi segni che erano nell'aria»⁴⁰, con *Palomar* aveva inventato un personaggio «sempre sconfitto», con cui «ricordarci l'implicito e il silenzio dell'esperienza da cui nasce la prosa del mondo», a partire da «tentativi di lettura di aspetti minimi del mondo esterno»⁴¹. Considerazioni cui bene si conciliava una proficua meditazione sulla «scrittura come passeggiata senza meta» di Robert Walser, tornato in auge come maestro del tocco essenziale, con cui discretamente «celebrare l'eterogeneità di ciò che esiste»⁴².

Su questa falsariga, e di fronte all'assalto rumoroso di una letteratura ridotta a merce, Celati gioca una carta estrema: il tentativo di una semplificazione intellettuale radicale. Il che significa, sul versante critico, fuga dal «delirio di consapevolezza», inteso come atto di razionalità narcisistica, ma anche come preliminare intellettualistico al concepimento di un racconto⁴³, a vantaggio di un ascolto più intimo dell'opera letteraria; sul versante creativo, un ritorno al «sentito dire», unica via per ristabilire il contatto con «l'altra parte dell'umanità, che vive nell'ovvio e non controlla il gioco del linguaggio»⁴⁴. Il narratore avrà cioè il compito di risalire alle fonti della facoltà stessa della narrazione, recuperata nel momento stesso in cui un evento, per quanto minimo, si trasforma in racconto: la scrittura deve essere ricondotta alle sue

³⁷ G. CELATI, *Note su Kleist a Thun*, in «Marka», 26, 1989, p. 108.

³⁸ ID., *Palomar, la prosa del mondo*, in «Alfabeta», VI, 59, 1984, p. 8.

³⁹ ID., *Note su Kleist a Thun*, cit., p. 108.

⁴⁰ ID., *Nuovi preamboli* alla seconda edizione di ID., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, cit., p. VII.

⁴¹ ID., *Palomar, la prosa del mondo*, cit., pp. 7-8.

⁴² ID., *Note su Kleist a Thun*, cit., p. 108. Per il legame tra il «pudore» della scrittura walseriana e la nuova poetica di Celati cfr. A. COPPARI, *La scrittura del pudore. Note su Robert Walser*, in «Nuova Corrente», XLI, 1994, pp. 243-252.

⁴³ Nella sua *Premessa alla terza edizione* di *Finzioni occidentali* Celati mette in relazione il delirio razionalistico con l'atto creativo, ricordando come l'immaginazione sia ormai «impregnata di discorsi critici» (cfr. G. CELATI, *Premessa alla terza edizione* di *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 2001³ (terza ed. riveduta), p. VII).

⁴⁴ Celati in *Narratori dell'invisibile. Simposio in memoria di Italo Calvino* (Sassuolo, Palazzo Ducale, 21/22/23 febbraio 1986), a c. di B. COTTAFI e M. MAGRI, Mucchi, Modena 1987, p. 159.

origini, a quelle potenzialità narrative implicite persino nella realtà contemporanea. Perché questo accada, il *romanziero* moderno vestirà l'abito del *narratore*, tornando alla sua duplice fisionomia d'origine: da una parte il narratore «che viene da lontano» (il «mercante navigatore»), dall'altra «colui che, vivendo onestamente, è rimasto nella sua terra, e ne conosce le storie e le tradizioni» (l'«agricoltore sedentario»)⁴⁵.

La svolta di Celati coincide proprio con la riduzione della propria narrativa a queste due strategie originarie di racconto. Decaduta definitivamente in lui l'opzione del romanzo, la sua produzione si dividerà tra (finzione di) trascrizioni di racconti orali, e resoconti di viaggi – scelta cui si accompagna il tentativo di rinuncia allo stile d'autore per una scrittura che sia il suo contrario, il più possibile vicina al silenzio del soggetto scrivente, e dunque in grado di registrare direttamente le “storie”, le pure descrizioni⁴⁶. Nascono così le sue due opere padane. In *Narratori delle pianure* l'illusione di storie trascritte dalla bocca di umili narranti è rafforzata non solo dalla presenza di una “carta delle pianure”, con l'indicazione delle città toccate dal raccoglitore di storie, ma anche da alcune strategie di racconto, come certi *incipit* (in particolare, ad introdurre in clima, l'*incipit* assoluto: «Ho sentito raccontare la storia d'un radioamatore di Gallarate», p. 11), o una sintassi costantemente ai limiti dell'elementarità⁴⁷. Dalla seconda opzione deriva invece *Verso la foce* (1989), il suo primo racconto di viaggio, genere nel quale il tentativo di «riappropriazione della comunicabilità delle esperienze vissute», ovvero lo sforzo di tracciare «un'estetica del reincanto [...] nell'epoca del disincanto»⁴⁸ ha più agio di prendere forma: nei quattro diari, definiti nella *Notizia* introduttiva «racconti d'osservazione», ciascuno costituito dall'attraversamento di un tratto della valle del Po, il narratore regredisce a un ruolo di puro ascoltatore dei parlanti incontrati sulla sua strada, e di testimone, attraverso una scrittura essenziale, di istanti di vita casuali. Per questo scopo prenarrativo la lingua di Celati diventa nuda e antistilistica senza infragilirsi, vuota di procedimenti retorici ma insieme fitta di passaggi descrittivi⁴⁹.

⁴⁵ Citazioni, cruciali per Celati, tratte dal celeberrimo saggio di W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a c. di R. SOLMI, con un saggio di F. DESIDERI, Einaudi, Torino 1995, pp. 248-249.

⁴⁶ Dal momento che, «per Celati, con grande evidenza, il descrivere non è mai disgiunto dal raccontare, come il guardare le cose non lo è dall'ascoltare le loro storie» (G. GABBI, *Tre poetiche della descrizione: Perec, Calvino, Celati*, in *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, a c. di A. BATTISTINI, il Mulino, Bologna 1994, p. 481).

⁴⁷ Per i meccanismi che presiedono all'oralità di Celati in questa fase, cfr. F. GATTA, *Ombre e fantasmi nel remoto della “bassa”*. *Deissi e passato prossimo nei Narratori delle pianure di Gianni Celati*, in *Lingua d'autore. Letture linguistiche di prosatori contemporanei*, a c. di F. GATTA e R. TESI, presentazione di M. L. ALTIERI BIAGI, Carocci, Roma 2000, p. 125.

⁴⁸ M. RIZZANTE, *Il geografo e il viaggiatore. Variazioni su I. Calvino e G. Celati*, Tipografia Metauro, Fossombrone 1993, pp. 33-34.

⁴⁹ Di «semplicità [...] quasi monastica», per questo Celati, parla E. TESTA, *Lo stile semplice*, cit., p. 342.

3.2. Quando si parta da queste nuove acquisizioni scritte, non è difficile capire perché Celati scelga di intervenire sul *Lunario*. Sperimentata una nuova funzione della narrazione, piegata all'ascolto dei paesaggi umani e ricondotta a una sorta di primo ruolo collettivo, senza marchio d'autore, Celati può tornare sui romanzi che tale concezione della narrazione avevano, di fatto, per presupposto: sacrificato *Comiche*, troppo sperimentale e beckettiano, dunque intellettualistico, rifonda i successivi tre romanzi in trilogia, ordinata in progressione da *Commedia* dantesca (follia; chiaroscuro dell'infanzia; iniziazione)⁵⁰, e denominata *Parlamenti buffi*. I quali sono editi, con significativa sincronicità, lo stesso 1989 di *Verso la foce*: se questo vuole rappresentare, nella sua essenzialità diaristica, la premessa teorica di ogni impulso affabulatorio radicato nella realtà umana, quelli dovranno rappresentare l'espressione di tale impulso, in coerenza con le virtù trasfigurative del racconto popolare. Questa complementarità dei *Parlamenti buffi* alla nuova poetica della descrizione è del resto ricavabile dal *Congedo dell'autore al suo libro* posto a loro introduzione: la spiegazione del titolo (*parlamenti*) mira a rendere esplicita la trafila letteraria di appartenenza, più che mai intrinseca alla narrazione di radice o di vista popolare (Folengo, Ruzzante), e in aperta opposizione, generica e giocosa ma non meno pensosa, ai vizi delle lettere italiche degli anni Ottanta, in cui l'unico scopo dello scrittore è quello mercantile («premi e riconoscimenti»)⁵¹.

In un tale contesto appare inevitabile la riscrittura del *Lunario*. A differenza delle *Avventure* e della *Banda*, tutti chiusi in un'autonomia rappresentativa e di dizione, e in essa perfetti, lo sforzo principale del terzo romanzo era tutto nella mediazione tra estro narrativo e urgenza della storia: mediazione però ridotta a conflitto, o a troppo diretto ingresso della realtà entro la pagina, con conseguente scadimento di pronuncia, degradata a riflesso di attualità. Affidata la verifica della parola letteraria nel presente al movimento cauto e umile del diario di viaggio, Celati può adesso disinvestire di questo compito il *Lunario*, che dovrà, in coerenza coi precedenti romanzi, raccontare il rito della crescita del protagonista entro strutture di finzione assoluta, in grado di attingere un valore di esemplarità fiabesca. La realtà, insomma, non più intrusa nel racconto, ne diventerà filigrana, lasciando spazio a una narrazione finalmente risolta nella voce di un narratore fabuloso, meglio capace di interpretare l'indole del *lunario* popolare, non a caso maggiormente marcata nella nuova edizione⁵².

Primo passo dell'opera di revisione sarà dunque la metodica espunzione di tutti i passaggi che fanno riferimento alla realtà cronologica dell'autore, retrocesso alla

⁵⁰ Stante l'introduzione di espliciti sottotitoli: *Le avventure di Guizzardi. Storia d'un senza famiglia; La banda dei sospiri. Romanzo d'infanzia; Lunario del paradiso. Esperienze d'un ragazzo all'estero*.

⁵¹ G. CELATI, *Congedo dell'autore al suo libro*, in Id., *Parlamenti buffi*, cit., pp. 7-9. Per quanto riguarda la citazione dei passi del *Lunario*, al brano si farà seguire l'indicazione della redazione (LP 78, LP 89, LP 96: cfr. nota 2) e il numero della pagina (o del capitolo, in numeri romani) cui si fa riferimento.

⁵² Nuovo per esempio l'*incipit* del cap. V: «Nel giro delle cose che succedono c'è sempre un calendario sotto, [...] tipo lunario di lune che vanno e vengono [...]» (LP 89, p. 307).

maschera di narratore, per quanto vivace e di frequente interlocuzione col suo pubblico. Cadono i riferimenti cronologici:

Meglio se senza parole, come in un film muto. Oggi va così, siamo al 20 marzo 1978 e va male; oggi io e Gisela ci lasciamo, facendo questo amore al risveglio, che viene bene e da solo, e passa leggero (LP 78, p. 78).

Meglio senza parole, come in un film muto. È con le parole che si vorrebbe sempre uscire dal proprio film, ma in quei momenti ci si accorge che servono poco. Oggi io e Gisela ci lasciamo, facendo questo amore al risveglio, che viene bene e da solo e passa via leggero (LP 89, p. 364).

Cadono anche elementi più macroscopici, come la lunga *tabula gratulatoria* del secondo capitolo della prima edizione, risolta poi in una vaga espressione di gratitudine, degna di un poeta canterino, e flessa subito in una rivendicazione della superiorità della storia: «Io ringrazio tutti di cuore, ma la storia deve andare avanti e non posso attardarmi» (LP 89, p. 303). Celati provvede insomma a tagliare tutto ciò che nella prima stesura partecipava della tensione attualizzante del romanzo: cade il riferimento agli entusiasmi e alle disillusioni degli anni Settanta, in particolare grazie al trattamento del cap. LP 78, XX = LP 89, XXIII, tutto riscritto con eliminazione della lunga rievocazione del '77, e con l'inserimento del tentativo di seduzione della madre di Antje nei confronti di Giovanni – correzione ben sintomatica del passaggio da un oggi senza sogno (piano dell'autore), all'approfondimento delle esperienze (deludenti o crude che siano) sul piano esclusivamente inventivo della finzione⁵³. Di stessa specie, mirante alla rarefazione della furia politica del protagonista, troppo implicata in quello dell'autore, è la drastica pulitura dell'invettiva contro il potere contenuta in LP 78, pp. 72-73 (= LP 89, pp. 360-361). Ma di questa stessa specie sono anche più attente correzioni, come, nel brano successivo, il passaggio dall'elemento polemico a un'espressione disinnescata, solo riempitiva («una cosa simile»):

⁵³ Tra gli altri mutamenti di struttura più significativi si appuntino almeno: 1. Lo sdoppiamento del cap. LP 78, II (in LP 89, II e LP 96, III), per dare rilievo al *flashback*, ovvero all'incontro con Antje e soprattutto al tema degli amici che hanno favorito il viaggio; 2. Il cap. LP 78, III si spezza: LP 89, IV (descrizione dilatata dei primi giorni nella casa) e LP 89, V, con aggiunta di 4 capoversi introduttivi dove è meglio sviluppato il tema dell'amore frustrato per Antje; 3. Il cap. successivo (LP 78, IV = LP 89, VI) è tutto riorganizzato: dopo un collegamento con il cap. precedente, entra il tema della lettera al padre, che innesca il tema della malinconia; e dunque la rievocazione di Lopetuso, commilitone del periodo di leva, con cui si chiude il capitolo, in crescendo esclamativo (laddove il cap. LP 78, IV si chiudeva riprendendo il tema della lettera, con infiacchimento del disegno retorico); 4. Il cap. LP 78, V si spezza in LP 89, VII e LP 89, VIII; 5. All'inizio del cap. LP 78, XIV = LP 89, XVII viene soppresso il *flashback* sul lavoro nella tipografia, e sui soldi attesi da tale fonte; viceversa, con maggior ancoramento nel presente della storia, viene aggiunto un brano sull'intesa del turco con la madre di Antje (non meglio sviluppato, e irrisolto); 6. Decisivo il passaggio del cap. LP 78, XX = LP 89, XXIII, dove si registra la già accennata soppressione della rievocazione del '77; 7. Cade il cap. LP 78, XXI; 8. Cade l'episodio (litigio col professore) posto ad inizio di LP 78, XXV (=LP 89, XXVII).

Suo padre, l'ho scoperto adesso, era un pezzo grosso della città; uno del municipio fatto a torta, borgomastro, gran ciambellano, assessore, una cosa simile. Gente degenerata cioè, politici (LP 78, p. 75).

Suo padre, l'ho scoperto adesso, era un pezzo grosso della città. Uno del municipio fatto a torta, borgomastro, gran ciambellano, assessore, una cosa simile (LP 89, p. 361).

La presa di distanza dal tempo dell'autore passa anche per la soppressione di qualsiasi riferimento a elementi di concreto radicamento in una pur generica cronaca odierna (nel caso seguente la caduta del richiamo all'eroina):

I colori li dico un po' a caso. Sballatura di testa, tutto va per i fatti suoi; poniamo che siate di quelli che le hanno viste queste cose: vi rendete conto che l'acido è una limatura di cervello, l'eroina la pausa della morte, questi qui giochetti da lampadina elettrica. Eppure a quei tempi, mezzo pirla imbranato inesperto, ci ho visto chissà cosa nelle lampadine del sergente del paradiso (LP 78, pp. 109-110).

I colori li dico un po' a caso. Ma poniamo che abbiate avuto visioni del genere: anche se questi erano solo giochetti con le lampadine, voi sapete dove si va con questi viaggi fuori di sé, in quale spazio enorme si piomba, e come vengano folate di immagini senza regolamentazione nel farnetico (LP 89, p. 382),

O per la sistematica attenuazione (più spesso la decisa rimozione) dei disfemismi, ripudiati soprattutto a causa della loro prossimità alle parlate giovanili e dunque del loro carico di caduca attualità, oltretutto assimilabile *a posteriori* al filone ormai decennale dei romanzi post-tondelliani. Ritocco isolato:

Non mi faceva mica paura questo qui, solo che non capisco. Appena arrivato, lingua estera, le parole ostrogote, ma che cazzo vuole da me? Già, che cosa voleva? (LP 78, p. 3).

Non mi faceva mica paura questo qui, solo che non capisco cosa dice. Appena arrivato, lingua estera, le parole ostrogote, che cavolo voleva da me? Già, cosa voleva? (LP 89, p. 297).

Oppure in combinazione con altri meccanismi correttori, quali un sicuro arrotondamento armonico del periodo precedente, che contribuisce a motivare la perdita di un gergo ormai fuori mira:

Guardare guardare e non toccare: ecco il fatto dell'amore nascente che sboccia accanto a una persona amata. Le punte delle dita tirano per far carezze; invece no, bisogna parlare, vaffanculo (LP 78, p. 23).

Duro anche guardare e non toccare. Ecco il fatto dell'amore che sboccia accanto alla persona amata: le punte delle dita tirano per far carezze, c'è il suo fiato che si vorrebbe aver addosso, ci sono le labbra che si muovono e i sorrisi che commuovono. E invece bisogna parlare, parlare (LP 89, p. 319).

Questo sostanziale mutamento di impostazione narrativa, ovvero la rinuncia alla messa in scena della frizione tra tempo mitico e tempo reale, è sostanza di ogni ulteriore aggiustamento. Duplice la tensione che vi presiede: a un movimento di sintesi, teso a ridurre il tasso di esibita *clonnerie*, avvertita come congenere delle scritture generazionali, si integra una costante dilatazione del *narratum*, utile a correggere l'in-

dole troppo ellittica, e residualmente sperimentale, del racconto originario – tendenze in perfetto accordo, peraltro, con la nuova poetica delle due opere padane.

In coerenza con la prima linea correttiva, i due interventi strutturali di più vasto momento si legano alla necessità di asciugare la trama da episodi avvertiti come svianti: così va intesa l'eliminazione secca del cap. *LP 78, XXI*, che conteneva la vicissitudine delle bambine, ospiti di Giovanni, mascherate da Charlot e adescate da un passante, e del successivo confronto tra Giovanni stesso e la polizia, scena satura di clima macchietistico e di parlato basso, irredimibile; e così va intesa la soppressione di tutto l'episodio comico d'apertura del capitolo *LP 78, XXV*, dov'è lo scontro tra Giovanni e un professore marxista ostile e aristocratico, per l'incompatibilità del nuovo tono cercato da Celati con l'eccesso farsesco della scena.

Assai frequente, in questo senso, è la secca caduta del segmento troppo facilmente comico, ora con compensazione del periodo attraverso una più asciutta coda:

Sono arrivati dei signori a urlare da lontano. Urlavano come pazzi non saprei perché; io ho detto che erano gli armigeri di quella città con le torri e le torture; facevano minacce di torturarci anche noi (*LP 78, p. 63*).

Sono arrivati quasi subito dei signori a urlare da lontano. Urlavano come pazzi, non saprei perché, forse per via della nudità proibita (*LP 89, p. 352*).

Ora con semplice sacrificio della parte incriminata, e rinuncia al particolare narrativo che ne era stato innesco («fumando un sigaro»):

Quasi sempre alla sera, al tramonto, quando non andiamo a fare viaggi io e Gisela, andavo a fare allenamento di corsa intorno al lago con le due bambine col topolino. Quella sera mi aspettavano; io aspettavo Gisela fumando un sigaro. Fumavo sigari che Gisela prendeva a suo padre e me li dava perché la facevo ridere a fumare il sigaro, con i musi da pagliaccio imbranato che il sigaro in bocca tenerlo non sa. Venuto buio; finalmente chiesto a una cameriera dov'è Gisela (*LP 78, p. 66*).

Quasi sempre al tramonto, quando io e Gisela non andavamo a fare i nostri viaggi, acconsentivo a fare allenamento di corsa al lago assieme alle due bambine col topolino. Quella sera mi aspettavano, io aspettavo Gisela, che finisse la sua discussione per salutarla. Venuto buio. Finalmente ho chiesto a una cameriera dov'era la signorina (*LP 89, p. 354*).

Per altro verso, come detto, Celati bada a sanare l'eccesso di sintesi narrativa attraverso l'integrazione di parti nuove, così da eliminare definitivamente l'attitudine più sperimentale del libro, e dilatarne la consistenza più scanzonatamente narrativa. Espansioni più cospicue e insistenti in quei passi dove Celati meglio aveva lavorato per sottrazione, medicati dall'aggiunta di note psicologiche, descrittive, paesistiche, e in generale dall'attenuazione dello staccato nominale e della frantumazione inter-puntoria:

Prendo il treno della sotterranea verso le due; vado ad aspettare la ragazza Antje che usciva da scuola, delle volte alle due delle volte alle quattro.

Prendo il treno della sotterranea verso le due. Vado ad aspettare la ragazza Antje che esce da scuola, delle volte alle due e delle volte alle quattro.

Il treno correva per le coste di questo lago che non è un lago; fermata; all'uscita la famosa strada di Sierichstrasse, che vi prego di tenere in mente. Poi in fondo sempre dritto c'è la scuola.

La compagne di scuola di Antje sono piccole; anche lei piccola ma meno, quindici sedici anni credo (*LP* 78, p. 22).

Io sempre con l'ansia di vederla. Sperando che le due diventino subito le quattro, o le quattro diventino per sempre le due, onde poterla avere per me molto e guardarla negli occhi.

Il treno correva sulle coste di quel lago, con prati e vialetti e giardini tutt'intorno. Fermata e siamo arrivati: all'uscita c'è la famosa strada a nome Sierichstrasse, che vi prego di tenere in mente. Poi in fondo sempre dritti c'è la scuola. Scuola moderna a grandi vetrate e muri spogli, stile capannone per scolari del dopoguerra.

È l'ora d'uscita. Io davanti al cancello del cortile in vedetta, perché i miei occhi non resistono più dalla fregola di posarsi su di lei.

Le compagne di scuola di Antje sono tutte piccole, serie, poco chiaccherine. Anche lei piccolina ma meno, sui sedici anni credo. Usciva col grembiule celeste addosso, ma se lo levava per venire a passeggio con me (*LP* 89, p. 316).

Altrove, la scrematura della tensione della gag e della successione stringata di eventi si incrocia con una dilatazione stilistica, non disattenta ai valori di un parlato meno straniato («Ridere e ridere come scemi» > «Tanto per farle divertire, ci voleva poi niente»):

Io ho aperto la finestra e gridato verso l'ufficio della Gestapo: buon compleanno Gestapo! Ridere e ridere come scemi.

La barba lunga, neanche lamette per farla; le due bambine mi guardavano con aria severa; dovevo farmi la barba sennò le grattugio ad abbracciarle. Mi hanno dato il rasoio del loro papà, e così ero pronto liscio e sbarbato quando arriva Gisela portando il vino. Le bambine stravedevano per il vino, perché in Italia si beve vino e non birra. E dopo dicevamo tutti quattro: birra puah! vino vino! (*LP* 78, p. 71)

Quanto a me, ho aperto la finestra e gridato verso l'ufficio della Gestapo: buon compleanno Gestapo! Tanto per farle ridere, ci voleva poi niente.

Bambine che non hanno bisogno di nessuno per divertirsi, che prendono tutto sul serio per gioco. Serie bambine che ridevano sempre, incredibili a raccontarle. Avevo la barba lunga, nessuna lametta per farla, e loro mi hanno dato il rasoio del loro papà. Mi guardavano con aria severa, perché doveva arrivare la mia amica e non m'ero fatto la barba. Scuotendo il dito minacciavano un castigo se non me la facevo subitissimo.

E quando è arrivata Gisela portando del vino, loro che stravedevano per il vino, sono andate in un'estasi di gioia inconsulta. Che dopo non stavano più zitte neanche mezzo secondo (*LP* 89, p. 358).

Ovvio che a queste novità sia consustanziale una diversa misura stilistica, improntata a una riduzione dell'eccesso ellittico, e volta più in generale alla normalizzazione di tutti gli effetti distorsivi del primo *Lumario*. È questo il settore in cui più si riflette il nuovo timbro di scrittura: dallo staccato, spesso alogico e sempre brutta-

le, si passa a un legato più morbido; dalle violazioni della norma, a una ristrutturazione della frase, che non mutila certe vivacità di movimento ma ne pacifica gli eccessi. Ecco allora la risoluzione della punteggiatura troppo franta, e in particolare l'ostilità definitiva verso la pausa media, di effetto disgregante, del punto e virgola, sempre virato in altra interpunzione⁵⁴:

La città era grandissima e Gisela mi portava a vedere la strada delle banche, il quartiere degli affari; tutto nuovo, i palazzoni ricostruiti; e invece altri posti con i buchi dei bombardamenti del tempo di guerra, che non avevano ricostruiti (LP 78, p. 73).

La città era grandissima e Gisela mi portava a vedere la strada delle banche, il quartiere degli affari. Qui tutto nuovo, palazzoni ricostruiti. Invece altri posti con i buchi dei bombardamenti dal tempo di guerra, che non avevano ricostruiti (LP 89, p. 360).

ed ecco, in generale, il ripristino di andamenti più ordinari:

Quella volta all'università. Loro saputo che ero studente italiano mi portano dove si studia italiano.

Quella volta all'università, un grande palazzo di travertino ma con l'aria d'essere il muro del piano, loro, saputo che ero italiano, mi portano dove si studia italiano (LP 89, p. 393).

Nella stessa direzione spinge il restauro degli ausiliari, che reimmettono i participi passati in un più fluido clima verbale: «Dato il numero di telefono, buonanotte» (LP 78, p. 83) > «Gli ho dato il numero di telefono delle due bambine» (LP 89, p. 368); ma anche un intermittente ritorno a certi modi dello scritto, come il congiuntivo in *consecutio* (e di fatto il protagonista è uno studente universitario): «Non so che terreno dovevo preparare» (LP 78, p. 8) > «Non so che terreno dovessi preparare» (LP 89, p. 302); e il ricorso, utile a un nuovo regime di *variatio*, al tempo storico di più consacrata tradizione, il passato remoto – come nell'esempio successivo, dove a tale correzione si accompagna l'eliminazione della simulata sbrigatività orale («per il viaggio eccetera»), e del registro volgare e disinvoltamente giovanile dell'ultimo periodo, in parte commutato in dialogo col lettore:

Il padre si è fissato a osservarmi le scarpe da tennis, sporche per il viaggio eccetera; osservato le scarpe per dieci minuti poi ha detto qualcosa: che non sono meraviglioso deve aver detto il vecchio maiale; lo sospettavo che non mi trova bello. Qua se uno non è meraviglioso è meglio che si vada a nascondere, dio ladro e assassino! Che vita (LP 78, p. 11).

Il padre si fissò a scrutarmi le scarpe da tennis, sporche per il viaggio. Osservate le scarpe per dieci minuti circa, disse qualcosa. Disse che io non sono uno accettabile in casa, o ancora peggio, m'immagino, il vecchio maiale. Se da queste parti uno non è un ragazzo come si deve, robusto e meraviglioso, è meglio che vada a nascondersi. Almeno questo l'ho capito, e mi direte poi se sbaglio (LP 89, p. 304).

⁵⁴ Per la «sensibile variazione della punteggiatura» nel passaggio LP78 > LP 89, cfr. R. MANICA, *Celati, la follia serena*, cit., p. 604.

Ancora in direzione di una parziale normalizzazione va la riduzione (non sistematica) dello scarto ravvicinato presente/imperfetto: «Gli ho detto che anche mia madre faceva la sarta e taglia i vestiti» (LP 78, p. 76) > «Gli ho detto che anche mia madre faceva la sarta e tagliava i vestiti» (LP 89, p. 363), e certa riduzione del parlato, con compensazioni attraverso espansioni («Le interessò mica a questa qui, l'ho capito subito; indifferente, a parte la storia dell'ospitalità», LP 78, p. 12 > «Indifferente la piccola tedesca, mi lasciava solo per tutto il giorno e neanche una parola del cuore, a parte la storia dell'ospitalità», LP 89, p. 305); o con semplice sostituzione del sintagma sgradito, specie quando di sapore giovanile («abbaiava un sacco in giardino», LP 78, p. 6 > «abbaiava molto in giardino», LP 89, p. 300). La tendenza variantistica del lessico mira, dal canto suo, a eliminare le punte di parlata giovanile troppo squalificata attraverso il ricorso (però non sempre motivato) a macchie di colore quasi espressioniste: «straordinaria veduta di casino totale» (LP 78, p. 35) > «Straordinaria veduta di rimescolo e balatrone per tutte le strade intorno» (LP 89, p. 330).

Varianti tutte, di sostanza e di stile, che fanno sistema, congiurando a un risultato a due facce: riassorbito lo squilibrio tra realtà e racconto, si riassorbe anche l'incoerenza stilistica del *Lumario* rispetto ai due precedenti romanzi, nei cui confronti tende ora a collocarsi come terza fase di una *gradatio* progressiva: la comparsa dei nomi delle strade e dei personaggi, il tempo definito, cui ora si aggiunge una lingua meglio adatta alla descrizione che non alla proliferazione immaginosa (propria delle *Avventure*, ma neanche assente nella *Banda*), e una dizione ristrutturata e stabile, di cui il ripristino di una punteggiatura quasi regolare è il più solido indizio.

D'altra parte questo restauro di normalità, accanto alla scrematura dei passaggi più sovraccitati della vicenda, se risana la fratturazione jazzistica del ritmo, non riesce a sostituirvi altro che una cadenza fluida ma in qualche modo debole. Il che tuttavia non disdice al nuovo senso del racconto: non più irraggiato (come in LP 78) verso la vita reale, ma allusivo alla realtà solo per forza di *fabula*, e certo del proprio privilegio di alterità dal mondo. Alterità che il nuovo espediente finale (la lettera aperta in treno da Giovanni, a lui indirizzata dai personaggi tutti del romanzo, amici o antagonisti e tra loro ignoti) mira a ribadire, sancendo la natura teatrale (da "tutti in scena" conclusivo) della finzione, ed anzi arrivando a gettare un'ombra di anarchia fabulistica anche sulla stessa logica reale, che il racconto può soffondere di dubbio:

Adesso sì mi è venuto il sospetto d'una storia che mi avevano fatto recitare, tutti d'accordo quelli là. [...] Ma allora la vita era tutta una commedia berlocca, un film non tuo già deciso nell'alto dei cieli!

Già, poteva essere andata così. Ma poteva anche essere diverso, cioè tutto capitato per caso. Poteva essere una cosa e poteva essere anche l'altra. [...] La vita è una cosa che non si sa cosa sia (LP 89, p. 437-438).

4. Tra *Swift* e il terzo *Lunario*: vita ed eversione del narrare.

4.1. Non sarà però, questa del 1989, la versione definitiva del *Lunario*, forse per una sua musicalità precaria, indecisa tra alleggerimento dei contrasti e residua vivacità; di certo per un nuovo aggiustamento delle idee celatiane nei confronti della letteratura.

Non solo non si riduce, negli anni successivi, ma anzi si raffina e si fa tagliente la critica di Celati al sistema della letteratura contemporanea, sempre più incentrata su un romanzo industriale nel quale «né il narratore né il lettore conosce più il gusto del contatto comico o patetico o immaginativo con l'altro»⁵⁵. In questo senso, Celati contesta la figura stessa dello scrittore («il cosiddetto scrittore moderno») che si arroga impropriamente un'investitura usurpata e utilizzata per scopi di commercio, e viceversa sottolinea come «la capacità narrativa non appartiene in partenza a una categoria specializzata [...] ma è una capacità che tutti gli uomini acquistano tra i due e i quattro anni mentre imparano la lingua materna, sviluppandola [...] sempre in un accordo immaginativo con gli altri»⁵⁶. Come si vede, quella natura sociale e collettiva della narrazione, che Celati aveva sperimentato attingendovi, sia pure per cauti sorsi, all'altezza di *Verso la foce*, è ormai il *prius* teorico del proprio lavoro. Di fatto, nell'idea della «capacità narrativa» come «capacità di tutti gli uomini», si surroga d'un balzo l'intero percorso di narrazione walseriana portato avanti con i suoi libri padani, ormai alle spalle come atto battesimale della scrittura, rigenerativo anche nel deserto del postmoderno. A contare, adesso, è il tentativo non più di farsi interprete di una potenzialità narrativa assunta all'origine, ma di sintonizzarsi su quell'«accordo immaginativo con gli altri» che è chiave della narrazione, a partire da un impulso che è impulso comune, essendo comune la facoltà narrativa, per un caso scintillata in una voce piuttosto che in un'altra, ma vera soltanto quando investita di un ascolto partecipe.

Di questa disponibilità alla narrazione il simbolo novecentesco diventa Flann O'Brien, scrittore riconosciuto come tale *malgré lui*, e piuttosto narratore popolare, in quanto capace di suscitare «una vita fantastica dentro il linguaggio, e un dire che procede da sé nello spazio del linguaggio, al servizio d'un ascolto»⁵⁷. O'Brien è dunque in se stesso tradizione, riassunta e inventata nell'atto di raccontare, poiché «la tradizione» (in questa nuova ottica) «è un trasporto che prende il linguaggio, e porta con sé delle cose da dire»⁵⁸.

È questo un passaggio decisivo: sotto il segno del racconto inteso come facoltà umana, scremato di ambizioni intellettualistiche, la tradizione cessa di essere una scel-

⁵⁵ G. CELATI, *Le posizioni narrative rispetto all'altro*, cit., pp. 9-10.

⁵⁶ Ivi, p. 11.

⁵⁷ ID., *Tentativo di omaggio a Flann O'Brien*, prefazione a F. O'BRIEN, *La miseria in bocca*, trad. it. di D. BENATI, Feltrinelli, Milano 1987, p. 28.

⁵⁸ Ivi, p. 30.

ta razionale, e diventa piuttosto flusso di riferimenti umani e letterari. Via diretta, questa, per tornare in contatto con la narratività premoderna, ma stavolta, a differenza della prima fase del percorso di Celati, non per forza di acquisizioni intellettuali cocciutamente ricercate, ma di apertura alla pura vitalità della parola, frutto meno di un'epoca storica che di una qualità innata nel raccontatore.

È chiaro che, in pieno trionfo dell'industria editoriale, una concezione del genere racchiude un valore *lato sensu* politico, fin eversivo: non a caso Celati si specchia nel personaggio di Attilio Vecchiatto, la cui vicenda ha valore di confessione intellettuale, la più lucida e polemica che lo scrittore abbia prodotto⁵⁹. Nelle parole dell'attore shakespeariano dimenticato e prossimo alla morte vibra non solo una specifica indignazione nei confronti di un sistema culturale votato al suicidio e allo spegnimento morale⁶⁰, ma soprattutto il "mito" del narratore senza più pubblico, ovvero di un qualunque scrittore che per non recludersi entro l'orlo della tradizione contemporanea, e per distendersi viceversa in dialogo con la tradizione tutta, si costringe a una sopravvivenza anacronistica, isolata⁶¹.

4.2. Ma è proprio da questo luogo di margine intellettuale, vantato più che lamentato, che Celati perfeziona e riformula in senso nuovo la mappa della propria tradizione, al cui centro con decisione troneggia adesso Swift. La lettura dell'opera swiftiana come spartiacque consapevole tra un'epoca di narrazione assoluta e l'epoca del romanzo di nuova specie, permette a Celati un duplice incardinamento del proprio lavoro: da una parte, una nuova e compiuta dedizione a esperienze di sbrigliata affabulazione, fondate sul potere creativo del linguaggio; dall'altra, una strategia di narrativizzazione della realtà che, senza snaturare l'esperienza benjaminiana di *Verso la face*, ne moltiplichi le riposte potenzialità di racconto all'interno della fattispecie del diario.

Anche su questo secondo piano il racconto torna ad essere il baricentro della produzione celatiana: non solo il viaggio si definisce come itinerario di conoscen-

⁵⁹ La West (in un paragrafo intitolato *Vecchiatto against the "Cannibals"*, dove i "cannibali" sono ovviamente quei giovani scrittori così editorialmente battezzati) scrive: «In the context of today's literary scene, Celati's choice to write a book about an old man places him in an implicitly oppositional relation to the dominant current trend of youth-oriented writing» (R. J. WEST, *Gianni Celati. The craft of everyday storytelling*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2000, p. 208).

⁶⁰ Con parole esplicite rivolte, ad esempio, al sistema editoriale, neanche alleviate dalla finzione del personaggio, cfr. il sonetto *Vituperio dei libri*: «Tu farabutto editore che vendi / I libri come fosser sapo-nette, / E con pubblicitaria mente intendi / Farne soltanto merci maledette» (G. CELATI, *Recita dell'attore Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto*, Feltrinelli, Milano 1996, p. 117).

⁶¹ Il ripudio della tradizione letteraria, insieme furbesco (ovvero di facile ammiccamento giovanilista) e strumentale a una poetica fondata su «stereotipi cinematografici, televisivi e fumettistici», caratterizza di fatto molti degli scrittori, "cannibali" o no, emersi negli anni Novanta (cfr. R. LUPERINI, *Postmodernità e postmodernismo. Breve bilancio del secondo novecento*, in ID., *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Liguori, Napoli 1999, p. 176).

za in un luogo totalmente altro da quello di origine, e dunque come esplorazione per eccellenza (nella terra per eccellenza da esplorare, il continente africano), ma svela, nel momento di essere raccontato, la propria stessa ambiguità tra realtà narrata e narrazione costituita in realtà (né del resto l'una può esistere senza l'altra). All'ombra della traduzione dell'opera capitale di Swift, che è di fatto legamento di tradizione e di ispirazione di tutto il nuovo Celati⁶², nascono così, nello stesso momento e quasi in parallelo, da un lato il diario di un viaggio reale, trasfigurato da uno stile di appunto, capace di smembrare l'oggettività in sequenza di impressioni (*Avventure in Africa*); dall'altro, il diario di un viaggio immaginario, alla scoperta di un popolo africano immaginario (quello dei Gamuna), la cui natura di scritto in parte favolistico, in parte satirico-allegorico dei costumi contemporanei (proprio come in Swift), si veste di abiti scientifici, ovvero di un linguaggio della realtà efficiente e descrittivo, così da invertire ancora una volta i piani e suggerire insieme la dipendenza della realtà dal racconto⁶³.

Ma a un'operazione del genere è preliminare tuttavia la riscoperta piena dei valori della narratività, ovvero del potere affabulante del linguaggio. Piano, anche questo, cui non è estranea la presenza swiftiana. Non a caso Celati sente l'esigenza di sottoporre a profonda riscrittura la propria traduzione, ormai quasi trentennale, del *Tale of a tub* di Swift, di cui ora più a fondo marca proprio l'esaltazione del «gusto di parlare per parlare e di raccontare per raccontare», ovvero della «lingua» come organismo vivo e inventivo in se stesso, «non per i contenuti che porta con sé, ma perché è transito, flusso, messa in comune», entro una genealogia che include anche Folengo, Rabelais e Cervantes⁶⁴. Tre le operazioni letterarie che si diramano da questa traccia: la trascrizione in prosa dell'*Orlando innamorato*, «memoria d'una tradizione» di racconto puro, trionfo di quell'«istinto narrativo che la letteratura industriale rischia di soffocare del tutto»⁶⁵, e che attualizzare significa non solo dimostrare connaturato a ogni epoca, ma anche rimettere in circolo; la cura di *Casse-pipe* (non di propria traduzione) e di *Guignol's band I e II* (di propria precedente traduzione, ora profondamente revisionata) di Céline; la nuova riscrittura del *Lunario*. Operazioni, queste ultime due, strettamente connesse tra loro, sia per simultaneità di edizione (entrambe sono del 1996), sia per omogeneità di intenzione, volta alla verifica di una possibilità di rac-

⁶² Dal momento che «lo straniamento della letteratura moderna non può mai esimersi da un simile distacco dai luoghi comuni della cultura, dalle supposte "leggi di Natura" d'una società» (G. CELATI, *Introduzione a J. SWIFT, I viaggi di Gulliver*, trad. it. e c. di G. CELATI, Feltrinelli, Milano 2004² (I^a ed. 1997), p. XXXIII).

⁶³ Per il primo libro: G. CELATI, *Avventure in Africa*, Feltrinelli, Milano 1998 (il viaggio è dell'anno precedente). Più complessa la genesi del secondo: se il primo brano esce addirittura nel '96, a testimonianza della sincronia genetica tra le operazioni (ID., *Fata Morgana*, in «Il Semplice», II, 1, 1996, pp. 15-30), recente è il compimento definitivo dell'opera (ID., *Fata Morgana*, Feltrinelli, Milano 2005).

⁶⁴ ID., *Introduzione a J. SWIFT, Favola della botte*, trad. it. e c. di G. CELATI, Einaudi, Torino 1990, p. XI.

⁶⁵ G. CELATI, *Premessa a ID., L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, Einaudi, Torino 1994, p. IX.

conto sovversiva delle prassi letterarie contemporanee, perché fondata su quella «inconcludenza della narrazione» che «apre la porta a un regime immaginativo sconosciuto alla prosa del romanzo borghese»⁶⁶.

I principi che Celati riconosce alla base della veemente narrazione céliniana rappresentano le più sicure linee-guida della riscrittura del *Lunario*: accanto al nesso tra scrittura e voce, da cui scaturisce quella particolare «forma del parlare affidata all'andamento ritmico»⁶⁷ che aveva improntato i quattro romanzi celatiani degli anni Settanta, conterà sempre più l'idea di un racconto alla *Guignol's band*, in quanto messa in scena di «burattini senza bussola» trascinati «in un balletto vertiginoso, succubi d'un incanto da cui non possono uscire». La narrativa, per questa via, riscopre addirittura un'indole purificatoria perduta da tempo, dal momento che l'immaginazione, trasfusa in ritmo, può esercitare sul lettore «un incanto ossessivo, un invasamento in cui si fa i conti coi propri demoni, i propri fantasmi», col conseguente effetto (ed è questa sostanziale novità) «d'una cura, o meglio d'un esorcismo per snidare i demoni e farli partire via nell'aria aperta»⁶⁸.

Se *Guignol's band*, dunque, appare agli occhi di Celati come un *Orlando innamorato* dei tempi moderni, poiché ispirato a quello stesso valore liberatorio che gli ascoltatori quattro-cinquecenteschi dovevano trarre dal turbine avventuroso del poema, il *Lunario* sarà un tentativo di poema céliniano contemporaneo: più degli altri due romanzi di *Parlamenti buffi*, perché a differenza di loro incentrato su un itinerario di iniziazione all'età della storia, e dunque alla storia legato, senza approdarvi esplicitamente, come nella prima stesura, e senza eluderla, come nella seconda, ma trasfondendone l'impatto tutto in magma linguistico, che al caos delle vicende umane si alimenta intimamente, convertendone il fragore in pirotecnia di effetti e di suoni. Perché tuttavia questa operazione vada in porto, il linguaggio del *Lunario* deve caricarsi di una potenza orchestrale inaudita, capace di movimentare una materia narrativa sempre più saturata, e di riorganizzare le riprese dall'una e dall'altra versione precedente in un organismo di nuova fisionomia e pronuncia.

Di LP 89 l'ultima riscrittura riprende la tendenza a perfezionare il movimento descrittivo, acuendola però attraverso l'inserimento di lunghe pagine nuove, che mirano al doppio scopo di animare di nuova complessità l'ambientazione, e di approfondire in ogni caso la profondità narrativa (se non umana) di ogni personaggio: il che è ben verificabile nei primi capitoli, la cui orditura si arricchisce della figura della madre sarta del protagonista, prima solo accennata (LP 96, pp. 10-11, ma con riprese sapienti in altri punti del romanzo); e delle descrizioni del luogo di arrivo e della stessa Antje, primo innesco della storia («Camminava a corti passi [...] Io m'incantavo a veder la sottanina svolazzante [...], LP 96, p. 13). Di LP 78, per altro verso, LP

⁶⁶ ID., *Prefazione a CÉLINE, Casse-pipe. Guignol's Band I-II*, a c. di G. CELATI, note di H. GODARD, Einaudi-Gallimard, Torino-Parigi 1996, p. XV.

⁶⁷ Ivi, p. XXII.

⁶⁸ Ivi, p. XXX; corsivo nostro.

96 riprende la tendenza all'umore farsesco e esagitato, che ha per macroscopico risultato il reinserimento di brani caduti nel passaggio a LP 89, come l'intero capitolo delle bambine travestite da Charlot (cap. XXIV) o la scena comica del confronto con lo sgarbato professore marxista, reimmessa al principio del cap. XXXIII⁶⁹.

Ma tutta la revisione alla base di LP 96, sebbene eseguita tangibilmente a partire da LP 89, non trascura tuttavia un lavoro di mediazione con LP 78, portatore di una cifra più dinamica. La mediazione tra i due testi precedenti può essere microscopica, badando per esempio a incorporare, di LP 78, elementi minuti, ma di forte vitalità (nell'es. seguente la «fuga da gangster»), in un contesto che tuttavia rifiuta, della prima stesura, sia l'eccesso di stringatezza («Rivestita guidando Gisela»), sia l'eccesso imitativo di una specifica parlata («Cose un po' da scemi ecc.»):

Rivestita guidando Gisela, era una fuga da gangster. Cose un po' da scemi mettersi nudi pensavo, ma questa Gisela dice che fa bene alla pelle (LP 78, p. 63).

Era una fuga da film, e lei certo doveva aver visto una scena così in un film, nel quale ora si credeva d'essere. Ma era un film che io non avevo visto. Per quello ero rimasto poco convinto all'idea di mettermi nudo su una spiaggia del mare del nord (LP 89, p. 352).

Sembrava una fuga da film di gangster, anche perché lei aveva una faccia da attrice cinematografica, e poi rideva contentissima della nostra avventura. Si vede che l'aveva vista in un film, ma era un film che io non avevo visto, per questo la guardavo un pochino perplesso (LP 96, p. 85).

Simili operazioni di intarsio, non infrequenti, si appuntano sempre sull'espressione più efficace o più colorita di LP 78, senza mai rinunciare però alle nuove risorse

⁶⁹ Molti i mutamenti strutturali nel passaggio LP 89 > LP 96. 1. Cap. LP 96, II: inserimento di una vasta descrizione della madre del narratore-protagonista; 2. Cap. LP 96, III: nuovo passaggio introduttivo sulle memorie d'università (disillusione dello studio e impulso di viaggio); 3. Razionalizzato il materiale narrativo contenuto nei capitoli LP 89, V-VII; nel nuovo montaggio, maggiore compattezza: l'episodio di Lopetuso (dilatato) occupa tutto il cap. LP 96, VI (che diventa solo digressivo), con spostamento dell'*incipit* di LP 89, VI al principio di LP 96, VII, solo narrativo; 4. LP 96, VII: espansione complessiva; introdotto il tema della sensualità della madre di Antje; 5. LP 96, VIII: nuova l'invenzione delle lezioni d'italiano alla madre, con ammiccamento sensuale; 6. Il cap. LP 89, IX si sdoppia in LP 96, IX e LP 96, X, con maggior risalto a tutta la scena della festa di compleanno di Antje (e inserimento di un finale riflessivo sul tema carne / elevazione); 6. LP 89, XI = LP 96, XII: giunta della parte iniziale, con scena di seduzione della madre sulle scale; 7. Il cap. LP 89, XVII si sdoppia in LP 96, XVIII e LP 96, XIX: reimmesso il racconto del lavoro in tipografia (caduto nel passaggio LP 78 > LP 89); 8. LP 89, XIX = LP 96, XXI: si approfondisce lo spessore del narratore (digressione su madre e nonno sarti ad inizio capitolo); 9. LP 89, XX = LP 96, XXII: forte dilatazione del capitolo; 10. Reimmissione di LP 78, XXI = LP 96 XXIV (smarrimento delle bambine nel parco, problemi con la polizia, ecc.); 11. Spostato in LP 96, XXVI l'incontro con il "ciclista misterioso" (=LP 89, XXI, con forti aggiustamenti); 12. Nuovo il cap. LP 96, XXIX, ancora sul tema della seduzione della madre di Antje, ma anche sul sospetto di gravidanza della stessa Antje; 13. LP 89, XXIV = LP 96, XXX (lo spettacolo delle lampadine di Schumacher); 14. In LP 96, XXXIII è ripristinato la scena nella casa del professore ostile; 15. LP 89, XXXV si spezza in LP 96, XLI e LP 96, XLII; 15. Fortemente riscritto il cap. finale (LP 89, XXXVII = LP 96, XLIV).

se legate all'arrotondamento portato da *LP* 89. Così è per passaggi brevi come il seguente, dove il ritorno al disfemismo meglio motiva la (comica perché contraddittoria) attenuazione del formalismo, con ulteriore aggiunta di colore («balenga»), sintomatica della tendenza saturativa di *LP* 96: «Tutte le sere questa commedia ne avevo i coglioni pieni» (*LP* 78, p. 6) > «Tutte le sere questa commedia, ne avevo le scatole piene, con rispetto parlando» (*LP* 89, p. 300) > «Tutte le sere questa commedia balenga, ne avevo i coglioni pieni, con rispetto parlando» (*LP* 96, p. 13). E così anche per più articolati movimenti correttori, come l'esempio che segue, dove più decisamente è misurabile sia il ritorno all'energia di dizione di *LP* 78, per esempio nel reinserimento dell'insero plurilinguistico «Ich bin müde», o nella ricerca del tono esclamativo, con attenuazione della bestemmia, inadatta al nuovo contesto espressivo, in improprio quasi di gusto novellistico («Porco giuda cane di questo cane dell'ostia, un canchero che gli vengà») o in meno brutale invocazione («Oh, per la madonna»); sia la novità dell'ultima versione, che sul nudo ordito di *LP* 89 fila tutto un nuovo tessuto, col costante risultato di una dilatazione verbale e di un perfezionamento della narrazione:

Le dicevo da fuori la porta, e intanto vi comunico che il cane Fürst mi abbaia al culo: entro solo un momento. Nein, devo andare a passeggiare. Ma io sono stanco, le dicevo sulla porta, col cane che mi sbraita dietro il culo: ich bin müde, non ce la faccio più a passeggiare; e poi non dormo di notte, tuo fratello suda; sono stanco, guarda qua, ho anche le scarpe rotte. Porca madonna questo cane l'ammazzo, non mi lascia parlare (*LP* 78, p. 33).

Le dicevo qualcosa fuori dalla porta, e intanto vi comunico che il cane Fürst mi abbaia al culo. Le dicevo: entro solo un momento! Nein, devo andare a passeggiare. Ma io sono stanco, le dicevo sulla porta, col cane che adesso ringhia per avvertire che ha deciso di sbranarmi. Porca miseria quel cane maledetto io l'ammazzo! Non mi lascia neanche parlare (*LP* 89, pp., 328-329).

Le dicevo qualcosa di intimo fuori dalla porta, sussurro al modo degli spasimanti, sforzandomi anche con frasi grammaticali per convincerla. E intanto vi comunico che il cane Fürst mi abbaia al culo. Le dicevo: entro solo un momentino! Nein, kein momentino, devo andare a passeggiare. Ma io sono stanco, le dicevo sulla porta, col cane che adesso ringhia per avvertire che intende azzannarmi. Porco giuda cane di questo cane dell'ostia, un canchero che gli vengà! Ich bin müde, ho camminato tanto, non ce la faccio più, ho anche un buco nella scarpa, fammi entrare. Oh, per la madonna, sto cane mi lascia neanche spiegarli! (*LP* 96, p. 55)

Cospicui esempi potrebbero essere adottati del movimento di espansione della scrittura, spesso dilatata lungo svariati capoversi, per interpolazione di nuovi segmenti, ora di pura natura ritmico-testuale, ora di più funzionale arricchimento narrativo, anche legato alla necessità di ripresa dei nuovi elementi di racconto volta a volta introdotti. Poiché anche sul piano tematico Celati interviene per aggiunta, così da ispessire non solo personaggi e vicenda, ma anche l'idea stessa del romanzo che va svolgendosi. In entrambi i sensi lavorano le due principali acquisizioni di *LP* 96: da

una parte, i riferimenti alla cultura libresca di Giovanni, non più generico studente universitario, ma giovane *clericus* moderno, concrezione di una tradizione europea («Molto interessata a quello che studio: gli antichi autori, Dante, Tristano e Isotta, Chaucer, il Roman de la Rose», *LP 96*, p. 72) sterilizzata però dal mercantilismo accademico, incapace di riscoprirvi respiro di vita: «A leggerli ti veniva l'idea che i libri, la letteratura, Dante, Petrarca e tutto quanto, era solo un traffico di parole bolse per diventare professori in cattedra», *LP 96*, p. 17 (e nuovo è tutto l'*incipit* del cap. III, pp. 16-17, di stessa mira polemica); dall'altra, il deciso incremento dell'ingrediente sensuale, per esempio attraverso la nuova insistenza, di capitolo in capitolo, sul tema della seduzione tentata dalla madre di Antje nei riguardi del protagonista, o anche la progressiva declinazione in senso tattile ed erotico del suo rapporto con le due bambine, in *LP 89* ancora ospiti innocenti e premurose, in *LP 96* sempre più maliziose e audaci: «Ma quelle due screanzate appena entravano in calda con gli abbracci, facevano certe risatine [...]; stavo per cascarci nella loro seduzione, brutte spippole senza pudore!» (*LP 96*, p. 129).

Peraltro i due temi, lungi dall'agire separatamente, viceversa si intrecciano per tutto il Parco del romanzo, di fatto tracciandone la poetica: sensualità come scoperta della donna, ma anche esperienza del carattere teatrale e narrativo sotteso ad ogni manifestazione umana, in cui vive una necessità ancestrale tanto terrestre quanto è quella che spinge al desiderio erotico. Sensualità e letteratura convivono nel continuo richiamo alla *Vita nuova* dantesca, che ne è perfetto punto d'incontro, dal momento che la sensualità trova riscatto nella sua idealizzazione di cromosoma letterario, e che la letteratura, anche quella più ardua, si cala nella concretezza della vita, traendone voce e diritto di ammaestrare. Il tema è tracciato in un passo, del quale la *Vita nuova* è il memorizzato sottofondo: «tutto era normale in quella casa, ma io di notte facevo certi sogni che mi sembrava d'essere capitato in una regione fatta solo di carne e oscurità: un continente tutto di carne, dove io sprofondavo aspirando all'elevazione» (*LP 96*, p. 43). Dinamica essenziale, questa, confortata e insieme commentata dal richiamo anche più esplicito all'invenzione dantesca («Con la faccia di Antje che avevo visto, attrazione fenomenale, ci facevo sogni d'amore, come Dante e la vita nuova», *LP 96*, p. 17), e ora risolta in rassegnata insoddisfazione («Ma con la piccola Antje non sapevo mai da che parte prenderla; neanche sognarsi di tirar fuori Dante, la vita nuova, il farnetico di quelle cose», *LP 96*, p. 42), ora in idea di evoluzione («Reagire una buona volta, in marcia verso una vita nuova», *LP 96*, p. 53).

Ma i due temi innervano anche un'altra forte novità di *LP 96*, su cui si costituiscono tutti i capitoli centrali (XIX-XXV): la permanenza di Giovanni presso le due bambine diventa adesso occasione di insistente messa in scena, a loro esclusivo uso e divertimento, di *pièce* shakespeariane, funzionanti dunque non come esercizio di superiorità intellettuale, ma come metodo comunicativo più diretto ed universale, di efficacia infantile. Questo rapporto sempre più omogeneo tra il protagonista e la narritività ereditata e memorizzata si sviluppa nel cap. XXIII, tutto giocato sull'intarsio con *Amleto*, con un duplice risultato: da un lato, la percezione della corradicalità tra

letteratura e vita⁷⁰; dall'altro, e per conseguenza, una salvifica attualizzazione della pagina letteraria per eccellenza, per cui dal processo identificativo nasce anche il senso della libertà dal clima competitivo del mondo contemporaneo⁷¹. Processo che ha culmine nel cap. XXV, quasi tutto nuovo, tramato di racconto e riflessione, in cui definitivamente è rigettata la pretesa interpretativa dei fatti (il «delirio di consapevolezza»), e la vita stessa è elevata a narrazione, ovvero a materiale conoscibile solo nel momento in cui si fa racconto:

La vita è uno stato balzano della mente, come un mare che non sta mai fermo, e quando arrivano le onde e i cavalloni lo stato balzano si porta via tutto. Ma il peggio è che il pensiero farfugliante vuole anche farsi delle opinioni, tirar fuori la sua sicumera su come vanno questi fatti; basta, ora si può solo lasciarlo correre, che vada a impiccarsi con la corda dei suoi peccati (*LP* 96, p. 123).

Non è un caso che alla formulazione, per quanto fabulosa, di questa identità, e all'esercizio della parola shakespeariana, si intrecci il tema della scoperta del corpo, a marcare proprio la misteriosa consequenzialità tra ascolto della vita e vita stessa: «Quelle due stravedevano a sentir parlare di amanti, di incontri segreti, di abbracci e baci sul balcone. E dopo sotto le lenzuola era un delirio di ingrovigliamenti amorosi, non potevo distrarmi un attimo, come se ci fossero solo le loro spudorate brame!» (*LP* 96, pp. 124-125).

Il *Lunario* trova così, intorno a questo nucleo, quel punto di equilibrio poetico di cui mancava in precedenza. Ogni altro tema affine si ordina in questo senso: così il *leitmotiv* di Tristano e Isotta, ripreso in più punti del romanzo e di nuovo allusivo a una attualità viva delle narrazioni; e così il frequente riferimento a ogni forma di finzione, da quella della tradizione letteraria, fittamente richiamata, a quella cinematografica («Secondo me era tutta una messinscena, per fare un po' di finta da film con Robert Mitchum», *LP* 96, p. 110). Ma le principali conseguenze di questa limpida coscienza narrativa vanno cercate soprattutto sul piano dei valori stilistici, ed anzi musicali. Se la realtà avrà riscatto nel momento della sua trascrizione in racconto, il suo potere incantatorio procederà a misura del suo battito, letteralmente inteso. Non a caso scoperta di Shakespeare e scoperta del jazz sono sincronici: «Ricorderò per sempre in vita mia che nella casa di Sierichstrasse ho letto per la prima volta Shakespeare in lingua inglese, e mi sembrava come il jazz. Sì, perché ascoltavo dischi

⁷⁰ «Dormire, sognare forse, quello sì. Sogni moltissimi che facevo nella camera a fiorellini sotto l'angolo del tetto: la Norvegia, la Finlandia, mi sognavo i loro cieli chiari a mezzanotte; quel Tino re dei magiari, forse meglio perderlo che trovarlo; Gisela me la vedevo in groppa a un tritone, al largo delle coste d'Inghilterra» (*LP* 96, p. 113).

⁷¹ «E io come Amleto sfuggito a Rosenkrantz e Guildenstern, due tedesotti che volevano assassinarlo, pronto a rispondere così: oh, amici, in questo fetido regno di Danimarca, in questo gran fabbricone del mondo che è divenuto un'immensa galera, soltanto la pazzia vagabonda ti toglie dalla pubblica competizione dell'impostura!» (*LP* 96, p. 112).

dei genitori delle due bambine; molto jazz assieme a Amleto, Lear, Macbeth, la Tempesta di Shakespeare» (*LP 96*, p. 93); e non a caso vita, narrazione e suono avranno lo stesso passo, quando ben scandito: «Quella di Amleto mi sembrava la mia storia, pari pari, a tempo di jazz». È chiaro che, dietro questo riferimento al jazz, c'è più forte che mai, la lezione di Céline, assorbita come mai prima.

Inevitabile, dunque, che nel passaggio da *LP 89* a *LP 96* tutto concorra a potenziare il ritmo, a dilatarne la misura e a moltiplicarne la variazione. L'accrescimento delle descrizioni facilmente ottempera a questa necessità: «Uscita dalla stazione centrale. Su per uno scalone e sono tra la folla» (*LP 89*, p. 330) > «Uscita dalla stazione centrale, Hauptbahnhof in lingua indigena. Su per uno scalone e sono tra la folla. Viavai, gente normale come dappertutto, fin qui niente di strano» (*LP 96*, p. 57).

In qualche caso la correzione modifica il ritmo della frase per via di redistribuzioni della materia sintattica, come nel caso seguente, dove la regolarità statica del periodare è scossa prima da una misura distesa («discorsi dell'intelligenza che ragiona di cose profonde»), poi da un'accensione parlata («figuriamoci!»), a precedere il respiro armonico dell'ultima proposizione (con soppressione della rigida chiusa: «Insomma [...]», e piccolo scarto poetico: «stupido sogno» > «stupido sbadiglio»):

A quei tempi a me piacevano solo le parole veramente interessanti di tutte le lingue. Le belle frasi per dichiarazioni d'amore, le parole da dire nei corteggiamenti, le parole un po' sporche da dire per ridere, oltre ai bei discorsi dell'intelligenza. Sulla grammatica d'italiano per tedeschi, c'erano frasi che facevo fatica a digerirle. Frasi così stupide che uno non se le sogna neanche nel più stupido sogno. Insomma, le frasi delle grammatiche (*LP 89*, pp. 313-314).

A quei tempi io correvo dietro alle parole interessanti d'ogni lingua, le frasi della poesie, le parole per i corteggiamenti, le parole per ridere e bestemmiare, discorsi dell'intelligenza che ragiona di cose profonde. Sulla grammatica d'italiano per tedeschi, invece, figuriamoci! c'erano solo frasi così stupide che uno non se le sogna neanche nel più stupido sbadiglio (*LP 96*, p. 33).

Ma solitamente, accanto a ritocchi su *LP 89*, Celati ridisegna completamente il giro del periodo, con potente incremento di elementi e di movimento:

Lei con i suoi modi da ragazza ben educata, seria, compita, anche gentile adesso. Me la mangiavo con gli occhi. Sì, ma di cosa parlare? (*LP 89*, p. 319)

Lei coi suoi modi di ragazza seria, compita, anche con la mimica facciale della gentilezza, come sua madre. Me la mangiavo con gli occhi? Ci facevo dei sandwich dello spirito a contemplare la sua immagine con lentiggini.

Sì, ma di cosa parlare con lei, ragazzina distante tedesca? Con una pivella così non è facile, dopo che uno ha fatto il servizio militare, ha preso su il gusto dell'ordinario, poche smorfie, poco ciurlare eccetera (*LP 96*, p. 41).

Ci avvertono del clima cèliniano chiari segnali, come l'animazione del ritmo, l'eccesso linguistico, la dismisura lessicale («poco ciurlare»), la veemenza dei passaggi figurati («sandwich dello spirito»). Si unisca la dilatazione decisiva della voce del nar-

ratore, sempre più disposto a digredire su di sé al di fuori della sequenza narrata, con una messa in gioco affidata per lo più ad andamenti esclamativi, o a esuberanze di gusto barocco («tentazioni diavolesche da allucinato»):

Tremendo tarlo, ci ho combattuto tanto, ma era tutta colpa del turco (LP 89, p. 374).

Tremendo tarlo, ci ho combattuto tanto in vita mia, quante sconfitte! Io da giovane sono stato un martire della carne, posso dirlo senza vanto, che i santi del deserto per me erano gente di mezzo calibro. Ne ho patite molte più io, credo, di tentazioni diavolesche da allucinato (LP 96, p. 133).

Sulla falsariga di Céline, la tavolozza moltiplica i suoi colori: da un acquisto di liricità («Imperturbata fanciulla sotto il ridente parapigioggia», LP 96, p. 113), a un'immissione di toni grotteschi («marinai in pensione con vene varicose e il rantolo; e donne anzianotte ai tavoli, tutte con molto rossetto, anche spalmato sulle guance», LP 96, p. 109), spesso in accordo con l'incremento del parlato, sempre di ragione ritmica (il passaggio «Non» > «Mica», costante in LP 96): «Volevano guadagnare tanto denaro per fare anche loro il viaggio in Italia, un giorno. Non per vedere i posti di Goethe, ma per venirmi a trovare me» (LP 89, p. 337) > «Volevano guadagnare tanto denaro per fare anche loro il viaggio in Italia, un giorno o l'altro. Mica per vedere i posti del poeta Goethe, che a loro non interessavano neanche un po'; ma per venirmi a trovare me, lo scalcagnato Giovanni» (LP 96, p. 68)⁷².

È coerente a questa metabolizzazione di Céline l'intensificarsi del colore linguistico, affidato a macchie lessicali mai di sapore contemporaneo (com'era in LP 78), e stavolta (a differenza che in LP 89) perfettamente attagliate al movimento della scrittura. Vale più che mai, a tale addensamento coloristico, la contemporanea revisione delle traduzioni di *Guignol's band I e II*, guidata dalla memoria dei «gerghi degli ambulanti, gerghi della malavita, gerghi della prostituzione, gerghi dei mestieri» esistiti «nell'Italia settentrionale»⁷³. Tutti gerghi utilizzati anche nel *Lumario* come materiale di viva disponibilità ma anche di estrazione cronologicamente incollocabile, accanto a voci di dialettalità spinta: da più ovvie espressioni, come «quell'armadio cacciatore di ganze» (LP 96, p. 115), «entrano in calda con gli abbracci» (LP 96, p. 125), ad altre assai più dense: «brutte spippole senza pudore» e «partire in camuffa» (LP 96, p. 135), «slumo una visione abbacinante» (LP 96, p. 143), fino al trionfo di un vero e proprio *argot* furbesco («Avevo una mezza idea di cuccargli il gruzzolo da usuraie, così imparano a ciuffarmi tutti i ghelli», LP 96, p. 142), più che mai addensato nei grandi quadri portuali, interamente riscritti su un registro linguistico e su un ritmo di esagitata potenza, quasi in esplicito omaggio alla scrittura del maestro fran-

⁷² Passaggio in sinergia piena con l'analogo nella revisione della sua traduzione celineiana: «Ah no! questo lui non lo può sopportare!» (ed. '71, ancora intitolata *Il ponte di Londra*, p. 13) > «Ah no! lui questo può mica sopportarlo!» (ed. '96, ora *Guignol's Band II*, p. 315).

cese: «un miscuglio e una maraia», «lucate sguince», «il rocco di molte», «i capataz di varie cricche», ecc. (LP 96, pp. 177-181).

Solo un linguaggio animato di tanto magmatica energia può rendere possibile il movimento del racconto, tanto più coincidente con la vita, quanto più capace di intridersene. Celati trova così, per forza di ravvivamento dei poteri della lingua, la via, a lungo cercata, di una moderna narratività, capace di bastare a se stessa, ovvero di essere puro racconto, solo quando capace di suggerire ogni umore, comico o tragico, della vita. Non a caso nell'ultimo *Lunario* compaiono per la prima volta, disciolte nel digredire del potenziato narratore, ovvero nel flusso stesso della lingua, assorto meditazioni sul male o sullo scorrere del tempo:

Ma non è finita col mio tappeto volante, ora vedo che tutto si dissolve sempre e per sempre. Piombavano giù dal firmamento sposini e sposine, uno a uno, cascando fuori dal loro bouquet a forma di letto matrimoniale; piombavano giù colpiti al volo dallo schioppo della Morte Cacciatore (LP 96, p. 149).

Davanti a così crude (ma persino popolari) verità, è solo la forza del racconto, la sua primaria comunicabilità, a permettere una forma, se non di sopravvivenza, di compensazione totalmente umana:

Però hai l'idea che gli altri a cui scrivi possano venir dentro al tuo momento, respirare la tua aria e vedere le tue visioni in lontananza. Ed è un delirio che viene dal non saper niente al di là del momento (LP 96, p. 137).

In assenza di qualsiasi conoscenza «al di là del momento», resta almeno l'illusione di una partecipazione collettiva all'attimo del racconto, se di puro ritmo vitale. È qui la lezione dell'ultimo Celati: che la narrazione si mascheri swiftianamente da registrazione diaristica di realtà, traendo dunque dal suo stesso codice la legittimazione del proprio statuto di più profonda vista (*Fata morgana*); o che lasci vibrare nel proprio flusso immaginativo eco di realtà (il terzo *Lunario*), è nel riprodursi ostinato della sua voce, di tempo in tempo, e di narratore in narratore, se non la spiegazione, almeno la certificazione della vita umana.

⁷³ G. CELATI, *Nota sulle traduzioni*, in L.F. CÉLINE, *Casse-pipe. Guignol's band I-II*, cit., p. XXXIII.