



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

LUNARIO DEL PARADISO

a cura di Nunzia Palmieri

dicembre 2018

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

GABRIELE GIMMELLI

“Kicked off Somewhere”: sul *Lunario*, l’interpolazione e il gag¹

Permutazione ed espulsione

L’intento delle pagine seguenti, deducibile già dal titolo, è quello di rileggere *Lunario del paradiso* alla luce di un altro testo di Gianni Celati, ovvero il saggio “Su Beckett, l’interpolazione e il gag”, incluso in *Finzioni Occidentali*. Come risulta da una lettera dattiloscritta, oggi conservata presso l’archivio Einaudi,² è uno dei testi più antichi del volume (compare infatti in tutte e tre le edizioni della raccolta, a cominciare da quella del 1975). Nella missiva in questione, Celati lo riassume così:

SU BECKETT L’INTERPOLAZIONE E IL GAG: *l’unico pezzo pronto senza molti dubbi*; devo aggiungerci la conclusione che tutte le fughe dalla linearità³ ricascano dentro in affermazioni della egemonia della scrittura lineare; c’è poi in fondo una piccola storia del comico testuale che avevo scartato, in cui dico che la comicità, da Don Chisciotte in poi, non è più comicità su un vizio esterno al testo che il testo rappresenta, ma è il testo nella sua totalità a farsi oggetto comico, perché libro strampalato, parodia del libro, come dice Beckett in Watt “il riso dianoetico”, o “il riso che ride di se stesso” (Celati s.d.: 6; corsivo mio).

¹ Una prima versione del testo è apparsa su *doppiozero*, il 3 maggio 2018 (<http://www.doppiozero.com/materiali/kicked-somewhere-sul-lunario-linterpolazione-e-il-gag>).

² La missiva, non datata, risale probabilmente alla primavera del 1972, quando Celati è negli Stati Uniti in qualità di borsista presso la Cornell University di Ithaca (cfr: Palmieri 2016a: XCIII).

³ Va ricordato che il primo titolo immaginato da Celati per *Finzioni occidentali* era “Avventure della linearità” (cfr: Celati s.d.:1).

Il saggio su Beckett si può leggere come una sorta di “palinsesto teorico” dei romanzi che Celati, a quell’altezza cronologica, ha appena pubblicato (*Comiche* è uscito nel 1971) e che pubblicherà di lì a poco (*Le avventure di Guizzard* vedrà la luce nel 1973; seguiranno *La banda dei sospiri* nel 1976 e, appunto, il *Lunario* nel 1978). Nelle sue pagine, la scrittura di Beckett viene messa a confronto con i procedimenti mimico-gestuali adottati nelle *slapstick comedies* del cinema americano. Ebbene, se è quasi superfluo ricordare come la comicità *slapstick* sia stata per Celati ben più di una passione giovanile,⁴ bisognerebbe d’altra parte cercare di capire in che modo essa trovi sbocco nella sua opera – nella fattispecie, nel *Lunario* – e in quale misura ne influenzi non soltanto lo stile, ma anche l’idea stessa di scrittura.

Nel saggio, Celati traccia una tassonomia delle gag – anzi, “dei” gag, come era d’uso scrivere all’epoca – presenti nell’opera beckettiana, in particolare nei lavori del primo periodo francese: la novella *Premier amour* (*Primo amore*, 1946),⁵ la raccolta di prose *Nouvelles et textes pour rien* (*Novelle e testi per nulla*, 1955) e, soprattutto, il romanzo *Molloy* (1951). Celati ribalta l’immagine di Beckett come cantore dell’inazione e quasi lo trasforma in un precursore della propria poetica, individuando, sulla scorta di Renato Oliva e di Jean-Pierre Coursodon, precise parentele fra la *slapstick comedy* e i procedimenti comici beckettiani.⁶

4 All’inizio degli anni Sessanta, scrive Celati, “quando potevo partivo per Parigi, con i soldi che mettevo da parte facendo lavori saltuari, e restavo chiuso alla Cinemathèque, nella sala dove si proiettavano solo film comici americani, anche dalle nove di mattina fino a mezzanotte” (Celati in Palmieri 2016a: LXXXIII). Quanto la passione dello scrittore emiliano si possa inscrivere in un “sentire” più vasto – la riscoperta della *slapstick comedy* in ambito cinefilo e in chiave “contro-culturale” – rimane a mio avviso una questione ancora da indagare. Qualche accenno si può trovare in Belpoliti 2010: 295 e *passim*.

5 Benché scritto nel 1946, per volontà dello stesso Beckett venne dato alle stampe soltanto nel 1970.

6 L’influenza del cinema comico sull’opera di Beckett è attestata da numerose fonti. Nella sua corposa biografia, James Knowlson (2001: 69) ricorda per esempio che in gioventù Beckett si recava spesso al cinema, “gustandosi i cortometraggi e i primi film muti di Buster Keaton” e “numerosi film di Charlie Chaplin”. Il biografo

In Beckett trovano posto gag verbali, sul modello di quelli di Groucho Marx, nei quali il personaggio suggella il proprio ragionamento con una battuta che lo contraddice o che ne capovolge il senso: “Ciò vi dimostra quanto ero costipato, a quei tempi. È l’ansia che mi costipava, credo. Ma ero realmente costipato? Non lo credo” (da *Premier amour*, cit. in Celati 1975: 63). Vi sono poi quelli che Celati chiama “gags-immagine”, basati sia sulla corporeità dei personaggi (sulla loro andatura, per esempio, o sulla loro eventuale perdita d’equilibrio), sia sul rapporto con gli oggetti, come la seguente pantomima di Molloy alle prese con i sassi:

Avevo supponiamo sedici pietre, quattro in ognuna delle quattro tasche che erano le due tasche dei miei calzoncini e le due tasche del mio mantello. Nel prendere una pietra dalla tasca del mantello, e nel metterla in bocca, la sostituivo nella tasca destra del mantello con una pietra della tasca destra dei calzoncini, che sostituivo con una pietra della tasca sinistra dei calzoncini, che sostituivo con una pietra che si trovava nella mia bocca, appena finito di succhiarla [...] (ivi: 64).

Infine, ci sono i “gags-situazione”, basati sull’equivoco e il qui pro quo, come il memorabile scambio fra Molloy e il commissario di polizia.

[...] E di colpo mi ricordai il mio nome, Molloy. Molloy, esclamai tutt’a un tratto, Molloy, mi è tornato in mente proprio adesso... E il nome della vostra mamma? disse il commissario. Cosa? dissi io. Voi vi chiamate Molloy, disse il commissario. Sì, dissi io, mi è tornato in mente proprio adesso. E la vostra mamma? Non riesco ad afferrare. Si chiama Molloy anche lei? Si chiama Molloy? dissi io. Sì, disse il commissario. Mi misi a riflettere [...] (ivi: 66).

segnala anche l’incontro di Beckett con il grande comico bavarese Karl Valentin, avvenuto nel 1937 a Monaco: i duetti con la sua spalla Liesl Karlstadt potrebbero aver ispirato, insieme a quelli fra Stan Laurel e Oliver Hardy, gli scambi “cupi ma vivaci” dei protagonisti di *Aspettando Godot* (cfr. Knowlson 2001: 306-07). Altri cenni sull’argomento sono presenti in Bertinetti 1994: XXIII e XXVI. Una prospettiva originale è infine quella proposta da Maude 2014, che rilegge Beckett e la *slapstick* alla luce degli esperimenti di Charcot sull’isteria alla Salpêtrière.

Se mi sono dilungato nel riprendere gli esempi portati da Celati, è perché ho l'impressione che si tratti di pagine cruciali: rileggendo Beckett come scrittore-*performer* e accostandolo agli amati comici della *Silent Era*, egli sta indirettamente parlando di sé e della propria idea di scrittura. Ed è proprio grazie a Coursodon e alla sua monumentale monografia su Buster Keaton, che Celati individua due "temi comici" comuni all'attore americano e al drammaturgo irlandese.⁷

Il primo è la *permutazione* (cfr. Coursodon 1973: 339-42), presente sia a livello di singole situazioni (lo scambio di persone e di oggetti), sia nella struttura stessa del racconto (simmetrie, percorsi avanti/indietro, rovesciamento dei ruoli, ecc.). La permutazione è dunque la "figura della peripezia" all'interno dello spazio, il quale appare – tanto ai protagonisti di Beckett quanto a quelli di Keaton o di Harry Langdon –⁸ come sospeso in un'incertezza onirica che avvolge senza distinzione persone, oggetti e luoghi. È un aspetto su cui Celati ritorna frequentemente in questo periodo. Per esempio, in uno scritto apparso nel 1976 sulla rivista *Il Verri* con il titolo "Il corpo comico nello spazio",⁹ egli rilegge l'onirismo *slapstick* alla luce della

7 Giustamente Celati (1975: 68) non manca di ricordare come, nell'estate del 1964, Beckett e Keaton abbiano collaborato alla realizzazione di *Film*, un cortometraggio diretto Alan Schneider e scritto dallo stesso Beckett dietro richiesta del suo editore americano, Barney Rosset. Presentato fuori concorso alla 26^{ma} Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, *Film* rimane un *unicum* nella carriera di entrambi gli artisti. Intorno alla lavorazione si legga Brownlow 2009: 221-24 (con una rara intervista a Beckett); per uno studio complessivo e approfondito si rimanda invece a Montalto 2006. La sceneggiatura di *Film* è stata pubblicata nel 1967 e si può leggere in Beckett 1994 (con un ricordo di Alan Schneider). In occasione del restauro della pellicola, lo storico e archivist Ross Lipman ha realizzato *NotFilm* (2015), con ulteriori testimonianze e materiali inediti.

8 Ricordiamo che una foto di Langdon, quasi sicuramente dietro suggerimento dell'autore, illustra la copertina della prima edizione (Einaudi, 1973) de *Le avventure di Guizzardi*.

9 In una nota aggiunta successivamente (cfr. Belpoliti, Sironi 2008: 113), l'autore precisa che si tratta dell'unico frammento superstite di un folto saggio, *Harpo's Bazaar. Teatro comico dei fratelli Marx*, rimasto incompiuto e in seguito distrutto. In merito al volume, al quale Celati avrebbe atteso fin dal 1969, lavorandovi a più

dicotomia fra gesto virtuale (*Zeigen*) e gesto concreto (*Greifen*), mutuata da Merleau-Ponty:

Nel primo caso il mio corpo è il mezzo espressivo d'un pensiero spaziale e di riconoscimento delle leggi oggettive d'uno spazio, nel secondo caso è strumento di occupazione di uno spazio familiare o no, in ogni caso non interpretato (Celati 1976: 23).

Qualche pagina più avanti, Celati conclude quindi che "tutti gli effetti comici del personaggio maldestro" si basano sul "non riconoscimento di uno spazio che richiede comportamenti interpretativi, cioè astratti" (ivi: 27).

L'altro tema comico individuato è l'*espulsione*, che Celati, riprendendo Coursodon (1973: 343-347), definisce "una specie di nascita", traumatica ma necessaria. Figura "dell'inizio, del cominciare, dell'installarsi in uno spazio estraneo o non familiare-quotidiano" (Celati 1975: 71), è presente in Keaton fin dai primissimi *two reels*. Celati menziona *The High Sign* (1920-21), esordio alla regia dell'attore,¹⁰ che si apre con questa didascalia: "Our Hero came from Nowhere, he wasn't going Anywhere and got kicked off Somewhere" [Fig. 1]. Ovvero, nella traduzione di Celati (ivi: 70): "L'eroe non viene da nessuna parte, non è diretto da nessuna parte, ma è cacciato fuori da qualche parte". E nella prima inquadratura del film vediamo appunto il protagonista cadere da un treno di passaggio. Fra i molti altri esempi possibili, mi limito a segnalare l'incipit di *Go West (Io e la vacca, 1925)*, assai eloquente sotto il profilo della messa in scena [Fig. 2]: Keaton abbandona la propria casetta di legno, vende tutti i

riprese anche in collaborazione con Lino Gabellone, si leggano Belpoliti 2010: 300 e Palmieri 2016a: XCI. Durante i lavori del convegno, Belpoliti ha tuttavia avanzato l'ipotesi che un saggio con questo titolo non sia mai esistito e che l'intera vicenda legata alla distruzione del dattiloscritto sia soltanto un'invenzione di Celati.

10 Sebbene *The High Sign*, girato nei primi mesi del 1920, sia a tutti gli effetti il primo cortometraggio realizzato da Keaton in qualità d'autore completo, rimase inedito per oltre un anno. La ragione è che il neo-regista, insoddisfatto del risultato, ne ritardò l'uscita fino all'aprile del 1921, quando, per tener fede ad alcune scadenze contrattuali, fu costretto a distribuirlo. Sul film e la sua vicenda produttiva si leggano Coursodon 1973: 30-36 e Brownlow 2009: 53-54.

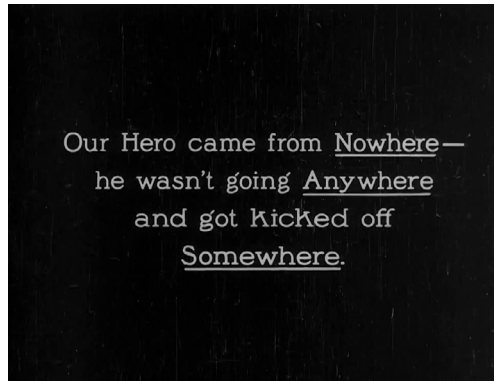


Fig. 1
Didascalia da *The High Sign* (regia di Buster Keaton e Eddie Cline, 1920-21).

propri averi e salta a bordo di un treno in cerca di fortuna.¹¹ Celati individua la medesima situazione in diversi testi beckettiani: *Mercier e Camier* (1946),¹² *Molloy, From an abandoned work* (1956).¹³ Addirittura cita un testo, incluso nelle *Nouvelles*, intitolato eloquentemente *L'expulsé (Lo sfrattato)*, che inizia "esattamente come *High Sign* di Keaton, con il protagonista buttato fuori da una casa" (Celati 1975: 70).

Permutazione ed espulsione definiscono quella che Celati (ivi: 71) chiama *l'erranza* beckettiana: la sensazione d'essere gettati nel mondo, soli, senza sapere letteralmente dove andare, in uno scambio continuo di luoghi e oggetti. Un'erranza che si manifesta anche a livello di scrittura, dando luogo a un testo che sembra procedere unicamente per accumulo di quelle che Celati definisce "interpolazioni": gag, scenette, monologhi, digressioni. Il risultato si presenta perciò come una "costellazione di interpolazioni", di frammenti aggiunti ad altri frammenti. Del resto, come ricorda lo stesso Celati

.....
11 La didascalia d'apertura del film recita: "Some people travel through life making friends where ever they go, while others – Just travel through life" ("Alcune persone attraversano la vita stringendo amicizie ovunque vadano, mentre altre... l'attraversano e basta"). A proposito di *Go West*, Knowlson (2001: 70) osserva che "il suo protagonista, che si chiama Friendless, ovvero Senzamicci, sembra un eroe beckettiano, perduto e solo al mondo".

12 Come *Premier amour*, anche questo titolo, composto a metà degli anni '40, venne pubblicato dallo stesso Beckett nel 1970.

13 Molti anni più tardi, Celati tradurrà il testo di Beckett per la rivista "Il semplice", intitolandolo *Da un lavoro abbandonato* (v. Celati 1997).



Fig. 2
Buster Keaton in una foto di scena per *Go West (Io e la vacca)*, regia di Buster Keaton, 1925).

(ivi: 73), "il senso originario del termine 'gag', nel vocabolario dello spettacolo anglosassone, è quello di interpolazione".

Il romanzo dell'erranza

Il *Lunario* è, a tutti gli effetti, il romanzo dell'erranza. Se il libro precedente di Celati, *La banda dei sospiri*, si chiudeva con una fuga, il *Lunario* prende le mosse da una sorta di espulsione – o meglio, di *auto-espulsione* – quella di Giovanni/Ciofanni, controfigura dell'autore che abbandona il proprio Paese per recarsi in un luogo sconosciuto: "Per un pezzo ci sono andato in questo paese straniero dove sono capitato in giovane età" (Celati 1978: 3). La dimensione dell'erranza è ribadita più volte nel corso del libro, anche in modo esplicito, come in questo brano tratto dal terzo capitolo:

Non so dove volevo andare; mai stato all'estero, non bello attraente che non affascino neanche una capra. Ci avevo mica pensato prima di mettermi in viaggio che ci vogliono i requisiti del bel ragazzo per queste avventure! L'irrequietezza giovanile, partire, partire! Ma partire cosa, se i requisiti non ce li hai? (Ivi: 12)

La destinazione del viaggio – il paradiso del titolo – è la “casa tedesca” della famiglia di Antje, la ragazza di cui Ciofanni si è innamorato. Più che il paradiso in terra, si rivelerà la prima tappa di un tragico-mico purgatorio. Dapprima, infatti, l’irrequietezza del protagonista lo porta a esplorare la metropoli, una Amburgo che nella descrizione di Celati ricorda le *location* anonime e affollatissime dei film di Keaton:

Passo un ponte con tanto traffico e siamo nel quartiere degli affari; gli uffici, i palazzoni, i signori e le signore, tutte facce che non mi dicono niente [...]. Tanti mi urtano anche, lo fanno apposta secondo me. Macchine a migliaia passano via, un furgoncino a zig zag le passa tutte; un motociclista col casco quasi mi investe; pullman, auto, semafori, invalidi di guerra su carrozzini; straordinaria veduta di casino totale (ivi: 35).

In seguito, entrato in crisi il rapporto con Antje e i suoi, Ciofanni non fa che passare da un rifugio all’altro – la casa delle bambine in Sierichstrasse, quella del Professore amico del gran danese, il dormitorio nel quartiere malfamato e via dicendo – ogni volta espulso, scacciato, *kicked off somewhere*: “Ognuno ha il suo posto dove stare, la sua casa, la sua patria, non si può sempre pensare a viaggiare come faccio io, sempre a scappare da disperato” (ivi: 86).

Se l’espulsione è il propellente della narrazione, è la permutazione a tenerla continuamente in vita. Permutazione che riguarda in modo particolare i luoghi: lo spazio in cui si muove il protagonista è sottilmente onirico, costantemente inafferrabile. Nel tredicesimo capitolo del *Lunario* troviamo il protagonista vagare sperduto per la città, addormentata e buia, dopo essersi azzuffato con il rivale in amore. Privo di documenti, Ciofanni viene portato alla stazione di polizia: dopo un interrogatorio che echeggia quello del Molloy beckettiano, fatto di qui pro quo e incomprensioni, l’indomani mattina scopre di essere in Sierichstrasse, a due passi dalla casa delle bambine (cfr. ivi: 55-59). Proprio in questa incapacità del protagonista di appropriarsi dello spazio, di abitarlo, il *Lunario* rivela la propria logica “errante”, il suo non voler approdare a nulla, eludendo la conclusione attraverso continue digressioni.

Una logica che, per contrasto, emerge con più chiarezza nella se-

conda parte, quando Celati sembra voler dare una sostanza maggiormente “drammatica” alle peregrinazioni del suo alter ego letterario. Con l’introduzione di nuovi personaggi (il magliaro Tino, il gran danese) e nuove ambientazioni (il “quartiere del peccato”), il *Lunario* assume la fisionomia del *Bildungsroman* – o quanto meno della sua parodia: “come nei romanzi di vita vissuta” (ivi: 153). Si scorgono qua e là reminiscenze di libri e scrittori molto cari a Celati, come lo *Huckleberry Finn* di Twain¹⁴ e il *Pinocchio* di Collodi, accomunati dalla stessa dimensione picaresca; ma anche di opere apparentemente più lontane, come *Il disperso* di Kafka, dove il giovane Karl, a spasso per le strade di un’America immaginaria ma comunque ostile, viene irretito dai truffaldini Robinson e Delamarche (versione kafkiana del Gatto e la Volpe),¹⁵ esattamente come Ciofanni viene ingenuamente coinvolto da Tino il magliaro nei suoi traffici (cfr. ivi: 163). Di fatto, però, non sembra esserci alcuna autentica crescita del protagonista. Romanzo di false partenze, il *Lunario* si conclude non a caso con l’ennesimo viaggio, quello verso la Scandinavia, a lungo vagheggiato e infine abortito: Ciofanni rientrerà in Italia con la coda fra le gambe. Quanto alla *slapstick*, è omaggiata attraverso riferimenti più o meno espliciti ai *topoi* del genere: le bambine che imitano Charlot; le scanzottate con il rivale in amore (il turco) più grosso e cattivo; la presenza minacciosa dei poliziotti (la “Gestapo”); la frustrazione sentimentale. Ma si tratta perlopiù di semplici *clichés* narrativi, al pari degli occasionali riferimenti alla Commedia dell’Arte e alla pantomima:

[...] vado a fare il pagliaccio durante le marce per la pace. Cammino per la pace e la libertà e intanto faccio l’Arlecchino, il buffo, lo Sganapino con la testa a salamino, lo Zane magliaro musicale, il Padella amico di Tramway che combina sempre guai¹⁶ [...] il mio repertorio di personaggi (ivi: 152-53).

14 A proposito di Twain, vale la pena ricordare che nel 1979 Celati tradurrà *Le avventure di Tom Sawyer* per conto dell’editore Rizzoli, adottando “un originale impasto di italiano e dialetto veneto” (Palmieri 2016a: CIV).

15 Per un parallelo fra le due coppie di personaggi, rimando a Brugnolo 2013: 150-52.

16 Nomi ideati da Celati e Gabellone per i personaggi delle loro pantomime casalinghe, poi confluite ne *La bottega dei mimi* (v. Celati, Gajani 2017: 171 e segg.).

Celati rivendica a gran voce la propria appartenenza a una tradizione (“lo ci ho la vocazione”), ma per capire come la sua poetica entri davvero in rapporto con le comiche cinematografiche – e più in generale con forme teatrali “basse”, dal *vaudeville* al *music-hall*, dall’avanspettacolo al circo – bisognerà spostarsi a un livello più profondo.

Interpolazione e performance

Riapriamo il saggio “Su Beckett”. Già nella breve sinossi inviata all’Einaudi, Celati parla di un testo in grado di farsi “oggetto comico” in sé, di “parodia del libro”. Analogamente, nelle prime righe del saggio pubblicato, egli individua nelle opere dello scrittore dublinese una sorta di dialettica basata sul rapporto “io-voi”: da una parte l’autore, dall’altra il lettore. Tale dinamica, continua Celati, viene

continuamente ravvivat[a] da interpolazioni marginali [...]. Noi partecipiamo a una pratica spettacolare comicamente scandalosa, perché non rinuncia a nessuna indiscrezione e a nessun effetto, anche fra i più screditati, per coinvolgerci nelle incontinenze verbali e nella gesticolazione dello scriba che si esibisce. [...] attraverso un inciso, una clausola finale o una battuta d’umore, c’è una eco della nostra presenza che devia la linearità del discorso (Celati 1975: 53).

La scrittura come *performance*; lo scrittore come clown; il testo come canovaccio per un’azione mimica; il lettore come spettatore partecipe e attivo. Quella indicata da Celati è una sorta di personissima “via italiana” al postmoderno, che mescola materiali extraletterari soprattutto alloctoni (il cinema americano *in primis*, e non soltanto quello *slapstick*) con una chiara intonazione metadiscorsiva.¹⁷ Ne risulta una scrittura che Belpoliti ha definito “falso-ingenua, lirico sentimentale, ma piena di sprezzature e apparenti intemperanze [...] aritmica e improvvisata” (Belpoliti 2016: XL- XLI). Una scrittura che avrà un’influenza diretta su alcuni esordienti di quegli anni, dal Palan-

¹⁷ Sul piano più strettamente letterario, non va trascurata l’influenza decisiva di L-F. Céline, al quale Celati dedica un saggio dal titolo emblematico, “Parlato come spettacolo” (v. Celati 1968), oltre a tradurne diverse opere.



Fig. 3 (a sinistra)

Oliver Hardy in un fotogramma da *Helpmates* (*Tutto in ordine*, regia di James Parrott, 1932).

Fig. 4 (a destra)

Groucho Marx in un fotogramma da *Duck Soup* (*La guerra lampo dei fratelli Marx*, regia di Leo McCarey, 1933).

dri di *Boccalone* (1979) al Tondelli di *Altri libertini* (1980), al Piersanti di *Casa di nessuno* (1981).

Nella prima edizione del *Lunario* ritroviamo spesso momenti di questo tipo – non a caso espunti dalle edizioni successive.¹⁸ Al di là della lista dei ringraziamenti al termine del secondo capitolo del libro – una vera e propria “chiamata in scena” di matrice teatrale (Celati 1978: 9-10) – Ciofanni/Celati si rivolge al pubblico dei lettori con riflessioni personali e riferimenti espliciti alle circostanze della composizione del romanzo (luoghi, stati d’animo, propositi), ancora una volta rifacendosi agli espedienti tipici dei comici del passato, come i caratteristici *camera look* di Oliver Hardy o gli “a parte” di Groucho Marx [Figg. 3 e 4].

Eccone alcuni esempi:

Ah, vi avverto che questo è l’inizio che avevo scritto l’anno scorso, prima di rimettermi a raccontarla in giro a tutti questa storia; poi sono

¹⁸ Sulla quarta di copertina dell’edizione Feltrinelli, uscita nel 1996, Celati scrive: “Negli anni mi sono accorto che il libro perdeva colpi, era anche sdilinquito e vanesio, dovevo assolutamente riscriverlo”. Sulle varianti del *Lunario* si veda la “Notizia sul testo” (Palmieri 2016b: 1744-1750) nel “Meridiano” dedicato allo scrittore.

successe tante cose che hanno cambiato parecchio l'anda del racconto e anche del raccontatore; e vedrete anche voi come cambia, se succedono delle storie, nella di lui o di lei vita! (ivi: 7)

Ci vuole un po' di tempo per cominciare sul serio e lasciar andare avanti da sola questa macchina da scrivere; che lei sa le storie e può dirvi tutto, fedelmente come in un vero romanzo. [...] Oggi 8 marzo 1978 vi parlo da casa di Franca; ribatto tutta la mia storia e mi prendo questa bella soddisfazione. Voglio fare il mio bel catalogo dei giorni e dei fogli (ivi: 16-17).

Qui a Campo San Polo a Venezia, da dove vi parlo, sto ribattendo tutto e mi viene da pensarci: perché io mai dei bei viaggi tranquilli senza tanti casini? Sono andato a chiederglielo all'Enrico¹⁹ che è di là; non ha saputo che dirmi, è ingrugnito e non vuol fare conversazione (ivi: 134).

[...] 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. Col mio lunario a Venezia a ribattere tutto; avanti che devo finire, non ho tempo da perdere (ivi: 144).

Va osservato, *en passant*, che la maggior parte di queste interpolazioni si colloca perlopiù alle soglie del testo, all'inizio o alla fine di ogni capitolo: quasi si trattasse di formule rituali di apertura e chiusura – il che fa del *Lunario* anche una sorta di raccolta di brevi monologhi, di *entrées* clownesche.

Nel *Lunario*, la ricerca di una qualità estemporanea della scrittura si ritrova anche nella "presentificazione" di situazioni e personaggi del passato, come se stessero prendendo corpo nel momento stesso in cui vengono descritti. Fin dalle prime pagine, il dettato di Celati appare ricco di deittici e anacoluti:

¹⁹ "Enrico" è ovviamente Enrico Palandri, presso il quale Celati, separatosi dalla prima moglie e rimasto senza casa, si era trasferito per un breve periodo. La reticenza dell'allievo-amico era probabilmente dovuta all'impegno nella stesura di *Boccalone*. Si legga a questo proposito Palmieri 2016a: CII e Palandri 2013.

Venivo fuori dalla sotterranea e ho trovato questo ciclista col berretto che mi parlava in tedesco ma io non capivo; lui con la pompa in mano un po' minaccioso. 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? Me l'ha spiegato in due e due quattro; mi ha mollato la pompa in testa a tradimento; poi è andato via tranquillo, pedalando da gran signore, come ve la racconto (ivi: 3-4).

L'effetto prodotto è insomma quello di un testo che prende vita lì per lì, sotto gli occhi del lettore-spettatore. Ma non è soltanto un tentativo di rendere più spontanea la scrittura: è lo stesso Celati, sempre nel saggio su Beckett, a mettere in luce – di nuovo "leggendo" se stesso attraverso lo scrittore irlandese – le profonde ricadute che tale scrittura "performativa" ha sulla sua idea di letteratura. L'interpolazione estemporanea altro non è che il "residuo spurio" di una pagina che ancora non ha raggiunto la propria forma definitiva, e pertanto, secondo Celati, "la fissità atemporale di un monumento". Il lettore, allora, più che uno spettatore diventa un *voyeur*, che "spia" la redazione di un testo *in fieri*, precario, incerto, non ancora diventato Letteratura. Anche quando leggiamo un testo come il *Lunario*, insomma, "non leggiamo un prodotto finito, confezionato, già tutto espurgato da possibili errori" (Celati 1975: 57). Sembra già di intravedere, fra le righe, la polemica di Celati nei confronti di una certa idea di letteratura "falsa" e "meccanizzata", contro la quale non ha mai smesso di schierarsi, anche a distanza di decenni:

Ormai tutto l'apparato industriale che regola le forme letterarie è di tipo manageriale [...]. Io non entrerei in questo problema troppo difficile, ma per capirci dico solo che l'artigianato delle parole e delle forme immaginative deve sempre più scrollarsi di dosso le sovrastrutture logiche e affidarsi all'errore, agli stati del corpo, ai voli di testa spregiudicati, e soprattutto evadendo dai modelli della comunicazione di massa. Queste sono deviazioni che pagheremo di nostra tasca, a volte con stati depressivi, altre volte con scritture strampalate (Celati in Capretti 2012: 227).

Al di là del testo

Ancora a proposito di letteratura e *slapstick comedy*, nell'aprile del 1973 Celati scrive direttamente a Giulio Einaudi. Vorrebbe mettere insieme una collana dedicata al cinema comico: Keaton, Chaplin, Langdon, Laurel & Hardy, Tati, Lloyd, "senza dimenticare il nostro Totò" (Celati 1973: 3). Il progetto contempla fra l'altro la possibilità di "richiedere i copioni alle case produttrici" e pubblicarli in volume, sul modello dichiarato della collana "Classic Film Scripts" della Lorrimer Publishing di Londra (cfr. *ibidem*). Già durante il soggiorno americano, Celati aveva incominciato a tradurre un copione dei fratelli Marx, *Monkey Business* (1931), che, integrato con altri materiali e profondamente rielaborato, uscirà soltanto nel 1987 con il titolo *La farsa dei tre clandestini* (cfr. Belpoliti 2010: 302-303).

È molto probabile, tuttavia, che Celati ignorasse come i comici *slapstick* – e in generale tutti i comici provenienti dal teatro leggero – avessero con il copione, cui pure dedicavano molta attenzione, un rapporto assai libero. Nel contempo, mantenevano nei confronti della macchina da presa un disagio non troppo dissimile di quello che Celati mostra davanti all'idea di un testo concluso e stampato.²⁰ Ecco, per esempio, che cosa diceva Totò:

Quando lavoro in teatro sono eccitato, inebriato... il calore del pubblico, la comunicazione col pubblico... si diventa una cosa sola col pubblico. Infatti quando facevo del teatro volevo molta luce, perché mi piaceva vedere la sala, e vedere che il pubblico, la maggioranza del pubblico faceva le facce secondo quello che dicevo io, secondo la faccia che facevo io... Insomma, c'è una comunicazione che si forma con il pubblico,

20 Si legga, per esempio, quanto scrive Celati (2006) a proposito di Jonathan Swift: "C'è sempre in Swift un sapore di inanità stampata, di mondo tipografato come un mondo innaturale, alieno e popolato da alieni. Domanda: fin quando il mondo a stampa può essere sorprendente o perturbante come in Swift? Direi finché le parole stampate restano discorsi anonimi, non ancora intestati alla figura umanizzante dell'autore. Così formano un mondo apocrifo, come i graffiti che leggiamo sui muri o i messaggi osceni nei gabinetti pubblici. Ci appaiono come enunciati che sono diventati cose, senza un rapporto ricostruibile con chi li ha pensati, e neanche giustificati da alcuna sacralità. Sono soltanto pezzi del nostro mondo, sparsi e strani, che non si sa da dove spuntino".

cosa che non accade con il cinema dove c'è solo una macchina, ma non c'è nessuno, ci sono solo uomini che lavorano, che magari mi guardano, ma guardano me superficialmente, come guardano altri... (Totò in Gambetti 1966: 233)

Qualcosa di simile accadeva a Chaplin. Secondo la testimonianza del suo operatore di fiducia Rollie Totheroh,

[Chaplin] non controllava mai se la scena fosse al posto giusto e se si stava seguendo la successione prevista [...]. Poteva anche capitare che si completasse una scena, la si vedesse in proiezione tre o quattro giorni dopo e lui dicesse, "no, così non va". Allora se c'era modo di salvarla [...] si rimboccava le maniche e correva ai ripari (Totheroh in Robinson 1987: 178 e 180).

Lo stesso valeva per Stan Laurel: "Avevamo una vaga idea dei tempi", raccontava l'attore a John McCabe, biografo ufficiale della coppia Laurel & Hardy. "Iniziamo con un'idea, continuavamo a lavorarci mentre giravamo e poi, abbastanza di frequente, ce ne discostavamo" (Laurel in McCabe 2017: 32-33). Quanto a Keaton, nelle sue memorie scriveva che "una cosa che non facevamo mai, mentre giravamo le nostre commedie mute, era di buttare giù sulla carta la storia" (Keaton, Samuels 1995: 105-06).

Per farla breve, tutti questi grandi inventori di forme cinematografiche non erano necessariamente a proprio agio con la macchina da presa. E si capisce il perché: fissare un lasso su pellicola una volta per tutte, senza più avere la possibilità di ripulmarlo e migliorarlo una rappresentazione dopo l'altra, era per molti di loro un limite intrinseco del mezzo cinematografico. E proprio nel tentativo di superarlo introducevano nel cinema metodologie tratte dallo spettacolo dal vivo (prove, riscritture, improvvisazioni su temi dati, momenti puramente "attrazionali", anteprime con il pubblico, ecc.), collocandosi in una zona liminare, *un po' prima* e *un po' dopo* il cinema; ma al tempo stesso dando vita a nuovi linguaggi espressivi.

Si potrebbe dire che Celati abbia tentato di fare la stessa cosa in ambito letterario, come dichiara in una lettera indirizzata a Italo Calvino all'indomani della pubblicazione di *Comiche*, il suo romanzo

d'esordio:

[...] niente mi interessa come la *bagarre*, quando tutti si picchiano, tutto scoppia, crolla, i ruoli si confondono, il mondo si mostra per quello che è, cioè isterico e paranoico, e insomma si ha l'effetto dell'impazzimento generale. [...] Il parlato vero credo sia uno spettacolo in sé perché ti riporta alla recitazione per forza (se vuoi leggerlo), quindi a una maschera, quindi a un individuo parlante su una scena, e muovendosi su una scena con gesti adeguati. [...] Ho voluto far parlare una voce in modo che il suo parlare equivalesse alle movenze di una maschera della degradazione; in modo che i tic mimici fossero tic verbali leggibili solo nella loro forma recitata. Si può far in modo da produrre per iscritto l'effetto di una smorfia di Stan Laurel? [Fig. 5] (Celati 2008: 56)

A questo punto viene da domandarsi se Celati sia riuscito nel suo intento. Già nella prima edizione di *Finzioni occidentali*, nella nota bibliografica al saggio su Beckett, egli riporta le critiche dell'amico Guido Neri: rompere la linearità della scrittura per mezzo di interpolazioni non fa altro che riconfermare quella linearità; così come l'inserimento di materiali extraletterari (voce, gesto) rivela una volta di più la capacità della scrittura di attrarre altri spazi. Celati dapprima difende la propria posizione:

[...] la finzione che ho studiato qui [ma potrebbe anche dire: i libri che ho scritto fino al *Lunario*] riguarda la possibilità della scrittura di *apparire* [...] non meccanicamente ripetitiva come è la linearità tipografica, ma piena di movimenti e di risposte interne; non allucinazione metafisica di una regola superiore, ma produzione d'un manufatto (Celati 1975: 80).

Subito dopo, però, conclude: "Ma è verissimo che dalla scrittura si evade solo facendo altre cose".

Mi sembra che questa frase contenga già i semi del Celati successivo al *Lunario*. D'altra parte, non è un caso che, negli anni che precedono di poco la stesura del romanzo, lo scrittore stia sperimentando appunto "altre cose". Dapprima con una macchina da presa in 16mm, cercando di mettere su pellicola una *performance* mimica, proprio a partire dal *Molloy* di Beckett; poi con i due volumi illustrati,

Fig. 5

Stan Laurel in un fotogramma da *The Battle of the Century* (*La battaglia del secolo*, regia di Clyde Bruckman, 1927).



realizzati in collaborazione con Carlo Gajani, *Il chiodo in testa* (1974) e *La bottega dei mimi* (1977). E ancora, durante il Settantasette bolognese, incrociando la propria ricerca letteraria con quella teatrale di Giuliano Scabia; infine, nell'ottobre dello stesso anno, ipotizzando una versione cinematografica del romanzo *Comiche*, su sollecitazione di Memé Perlini.²¹

"O si scrive o si fa altro" era l'*aut-aut* posto da Neri. Il tentativo di superare la fissità del testo scritto attraverso gli strumenti del comico, che Celati porta avanti fino al *Lunario*, è, per così dire, un tentativo "fallito". Il suo fare appello alla comicità appare più come una sorta di "partito preso" che non un'autentica adesione; come se in lui agisse un eccesso di consapevolezza e di letterarietà tale da impedirgli di "lasciarsi andare" fino in fondo a una comicità pura, "senza strategia" (cfr. Cavazzoni 2012: 9).

Non a caso, già nella "Spiegazione" che introduce *La bottega dei mimi*, Celati sembra guardare a questa fase della sua produzione come a un'esperienza conclusa, "una scommessa infantile contro la carta stampata, perché anche il lettore più scafato non ha nessuna voglia di cercarsi una voce a sua volta" (Celati, Gajani 2017: 171). Proprio a questo proposito Belpoliti, partendo da una riflessione di Alfredo Giuliani (1985: 18), ha scritto che

21 Per la cronologia degli anni 1975-78 si veda Palmieri 2016a: XCVIII-CII. Della pantomima beckettiana rimangono solo poche foto, scattate da Gajani e pubblicate con il titolo *Fotorecita da Beckett* in Belpoliti, Sironi 2008: 230-231. Sulla convergenza fra Scabia e Celati, si veda Belpoliti 2010: 303-317.

la parola scritta [...] media sempre fra parola parlata e parola ascoltata, che precede la scrittura, e la parola parlabile e ascoltabile che la segue [...]. Lo sfondamento del muro del linguaggio non sembra possibile. Non solo tra parola parlata e parola scritta si apre un baratro incolmabile; ma anche il tentativo di raccontarla con immagini, ambizione che Celati ha coltivato negli anni Settanta, resta inattuabile sul piano letterario (Belpoliti 2016: XLIX).

Celati riuscirà a superare l'ostacolo nelle opere successive, da *Narratori delle pianure* (1985) in avanti: quando, cioè, smetterà di "correre dietro" alla "parola parlata" per nascondere l'oralità fra le pieghe del racconto, attingendo alla tradizione novellistica (Sacchetti, il *Novellino*) e maccheronica (Folengo); oppure, all'occorrenza, arrivando a mettersi in scena in prima persona, magari dietro la maschera dell'attore Vecchiatto. Sempre lì, inafferrabile, in bilico sul confine incerto che separa la scrittura dalla *clownerie*, il testo dal gesto, la letteratura dall'affabulazione.

BIBLIOGRAFIA

- BECKETT S. (1994), *Film*, in ID., *Teatro completo*, Einaudi-Gallimard, Torino-Parigi, pp. 349-406 (ed. or. *Film*, Faber and Faber, London, 1967).
- BELPOLITI M. (2010), *Settanta. Nuova edizione*, Einaudi, Torino.
- Id. (2016), "Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso", in CELATI G., *Romanzi, cronache e racconti*, Mondadori, Milano, pp. IX-LXXII.
- BELPOLITI M., SIRONI M. (2008 [a cura di]), "Gianni Celati", *Riga* n.28, Marcos y Marcos, Milano (numero monografico dedicato a Celati).
- BERTINETTI P. (1994), "Beckett, o la compressione della forma", in BECKETT S., *Teatro completo*, op. cit., pp. XVII-XLIX.
- BROWNLOW K. (2009), *Alla ricerca di Buster Keaton*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna.
- BRUGNOLO S. (2013), *Strane coppie. Antagonismo e parodia dell'uomo qualunque*, Il Mulino, Bologna.
- CAPRETTI A. (2012), "Intervista con Gianni Celati", in PALMIERI N., SCHWARZ LAUSTEN P. (a cura di), "Il comico come strategia in Gianni Celati & Co.", *Nuova Prosa* n. 59, pp. 223-234 (atti del convegno di Copenaghen dedicato a Celati ed Ermanno Cavazzoni nel 2009).
- CAVAZZONI E. (2012), "Il comico senza strategia", in PALMIERI N., SCHWARZ LAUSTEN P. (a cura di), "Il comico come strategia in Gianni Celati & Co.", cit., pp. 9-21.
- CELATI G. (s.d.), "Piano di saggi di Gianni Celati" [titolo aggiunto a penna sul primo foglio], dattiloscritto, 6 fogli numerati, Archivio Einaudi.
- Id. (1968), "Parlato come spettacolo", in *Il Verri*, IV, n. 26, febbraio, pp. 80-88.
- Id. (1973), [Lettera a Giulio Einaudi], dattiloscritto datato (nell'intestazione: "Bologna, aprile '73"), 3 fogli numerati, Archivio Einaudi.
- Id. (1975), "Su Beckett, l'interpolazione e il gag", in ID., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità, scrittura*, Einaudi, Torino, pp. 51-80.

Id. (1976), "Il corpo comico nello spazio", in *Il Verri*, XXI, n. 3, novembre, pp. 22-32.

Id. (1978), *Lunario del paradiso*, Einaudi, Torino.

Id. (1997), traduzione da S. Beckett, "Da un lavoro abbandonato", in *Il semplice* n. 6, maggio, pp. 15-24.

Id. (2008), "Caro Calvino, non mi hai capito", in *la Repubblica*, 3 ottobre, p. 56.

CELATI G., GAJANI C. (2017), *Animazioni e incantamenti. Il chiodo in testa, La bottega dei mimi e altri testi sul teatro e sulle immagini*, L'Orma editore, Roma.

COURSODON J-P. (1973), *Buster Keaton*, Cinema Club/Seghers, Paris.

GAMBETTI G. (1966), "Intervista con Totò, uomo di due secoli", in ID. (a cura di), *Uccellacci e uccellini. Un film di Pier Paolo Pasolini*, Garzanti, Milano, pp. 229-251.

GIULIANI A. (1985), "Il Trentanovelle", in *la Repubblica*, 13 agosto, p. 18.

KEATON B., SAMUELS C. (1995), *Memorie a rotta di collo*, Feltrinelli, Milano (ed. or. *My Wonderful World of Slapstick*, Doubleday, New York, 1960).

KNOWLSON J. (2001), *Samuel Beckett. Una vita*, Einaudi, Torino (ed. or. *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury, London, 1996).

MAUDE U. (2014), "Convulsive Aesthetics: Beckett, Chaplin and Charcot", in GONTARSKI S. E. (a cura di), *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 44-53.

MCCABE J. (2017), *Mr. Laurel & Mr. Hardy*, Sagoma Editore, Vimercate (MB) (ed. or. *Mr. Laurel and Mr. Hardy. An Affectionate Biography*, Doubleday, New York, 1961).

MONTALTO S. (2006), *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

PALMIERI N. (2016a), "Cronologia", in CELATI G., *Romanzi, cronache e racconti*, op. cit., pp. LXXIII- CXXIV.

Ead. (2016b), "Lunario del Paradiso" [nota al testo], in CELATI G., *Romanzi, cronache e racconti*, op. cit., 1744-1750.

ROBINSON D. (1987), *Chaplin. La vita e l'arte*, Marsilio, Venezia (ed. or. *Chaplin: His Life and Art*, Collins, London, 1985).

SITOGRAFIA

CELATI G. (2006), "Swift, profetico trattato sull'epoca moderna", in *Zibaldoni e altre meraviglie*, <http://www.zibaldoni.it/2006/07/05/swift/>, ultimo accesso: 8 agosto 2018 (versione aggiornata dell'introduzione a *Favola della botte* di Jonathan Swift, traduzione e cura di G. Celati, Einaudi, Torino, 1990).

PALANDRI E. (2013), "Camminare con Celati", in *doppiozero*, 16 maggio, <http://www.doppiozero.com/materiali/speciali/speciale-gian-ni-celati-camminare-con-celati>, ultimo accesso: 8 agosto 2018.