



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](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

ARIANNA MARELLI

## Le avventure del *Lunario*

### Un narratore avventuriero

Il mio disgraziato fratello ha sempre avuto tante pretese nella vita, e da piccolo non mi lasciava mai in pace a volermi raccontare tutte le sue storie e sogni di ragazzo. [...] Erano bei discorsi ma un po' lunghi, mettiamo sui transatlantici che attraversano l'equatore e gli viene il mal di mare, oppure sulle isole Molucche che un giorno gli casca addosso un monzone. Oppure sugli esploratori che vanno a esplorare i ghiacci del polo. Ma quello che gli piaceva di più erano le avventure nei sette mari, con le giunche cinesi che vanno all'arrembaggio e poi un certo signor Jim che corre via su un'isola deserta piena di cannibali che lo vogliono fare arrosto. [...]

Mi pronunciava certe arringhe sul polo nord e sud, per via dei libri di avventure scientifiche che si leggeva avidamente quando dal padre scacciato in soffitta, e intanto si tirava un manichetto. Forse dovevano nuocergli al cervello l'una e l'altra cosa? Credo di sì. Infatti gli è venuto il ticchio di spacciarsi per Michele Strogoff, come il Michele Strogoff corriere dello zar del celebre romanzo (Celati 1976: 315).

Gianni Celati è uno scrittore d'avventura. Dalle *Avventure di Guizzardi* (1973) a quelle *in Africa* (1998) passando per le *Avventure nella linearità* – come dovevano chiamarsi i saggi poi raccolti sotto l'intestazione di *Finzioni occidentali* (prima edizione 1975) – è così che si pensa e si propone lui stesso, fin dal titolo delle sue opere. Altri paratesti e documenti confermano questa vocazione: ad esempio, la quarta di copertina d'autore della *Banda dei sospiri* (1976) presenta il volume come “un romanzo d'infanzia: vita e avventure d'un ragazzo chiamato Garibaldi” (Celati in Palmieri 2016: 1739) e anche il successivo *Lunario del paradiso* (prima edizione 1978) appartiene

alla stessa serie, definito da Celati in una lettera all'editor einaudiano Guido Davico Bonino un "romanzo d'avventure" (ivi: 1744) e descritto dal punto di vista narratologico nella quarta di copertina – "non firmata, ma costruita con citazioni tratte da lettere dell'autore" (Palmieri 2016: 1744) – come una "sequenza di avventure senza sosta, con ritmo jazzistico libero" (LPI: quarta di copertina). Una ripetuta e (auto-)ironica strizzata d'occhio a un modo letterario ben preciso, quindi, che varrà da dichiarazione: d'appartenenza e di discendenza, almeno ideale, ma soprattutto di presa di campo. Una dichiarazione che proprio in un'opera di passaggio com'è *Lunario del paradiso* si fa problema attivo nel testo e – sempre di più – nelle sue riscritture.

L'"avventura" dunque – ingrediente narrativo di per sé flessibile, "non perfettamente coincident[e] con generi o sottogeneri, [...] spesso trasversal[e]" e talmente ampio da poter condire, al limite, l'intera storia della letteratura (Fasano 2007: 217) – costituisce nel corpus celatiano, a livello più immediato, un bacino di forme e di spunti. In modo simile al modello della *slapstick comedy* analizzato da Gabriele Gimmelli: anche l'avventura infatti può entrare nei testi di Celati come "citazion[e], [...] situazion[e]-tipo, [...] cliché" (Gimmelli 2018), con tanto di rimandi precisi ovvero come pura eco generica. Così nell'*incipit* della *Banda dei sospiri* – riportato qui in apertura – attraverso i nomi dei personaggi di Jim e Michele Strogoff sono rievocati due maestri del genere come Joseph Conrad (di cui Celati poi tradurrà due romanzi: Conrad 1999 e 2017) e Jules Verne. Il richiamo però si perde all'interno del più ampio e caotico "discorso" su "transatlantici", "monson[i]" e "cannibali" per cui lo stesso Conrad finisce per fondersi al *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, in una *summa* – alla lettera – di scenari avventurosi. La stessa che si ritrova in *Lunario del paradiso*, dove i viaggi possibili spaziano da una latitudine all'altra del globo:

Con la mia faccia da mezzo morto disperato distrutto dico: parto. Lei capisce che parto chissà dove, nelle savane equatoriali, nelle steppe nordiche a nascondermi per sempre, che ne so? Fatto sta che si sono spaventate madre e figlia a mandarmi via in questo stato; dunque resto (LPI: 12).

Proprio questa apertura – che è inizialmente iperbolico *misunderstandig* tra l'io narrante Giovanni e i suoi ospiti tedeschi – si amplifica anzi nelle riscritture del romanzo, dove un'aggiunta (a partire dalla seconda versione) ribadisce il concetto ma per rovesciarlo di segno: l'inadeguatezza si trasforma in un rivendicato "fremito di scappar via, magari andare in Lapponia o all'Equatore" (LP3: 520), che assurge così a vero e proprio tratto caratteriale del protagonista.

Non sarà un caso che Celati tenda a rifarsi proprio a delle *Wanderer Stories* – per usare la categoria che Martin Green applica alle *adventure fictions* moderne del tipo di Verne, appunto, o di Mark Twain (autore a sua volta cruciale per Celati). Ma se per Green queste narrazioni sanciscono "the triumph of humankind over the environment" (Green 1991: 145), per Celati invece il *wander*, il viaggiare ed espressamente, come sappiamo, il camminare (si pensi alle continue ed estenuanti camminate nel *Lunario*) significa avventurarsi nel "fuori" non per conquistarlo secondo una logica coloniale – ancora Green sottolinea la "important part [the Wanderer Adventure plays] in shaping the modern white consciousness, the self-consciousness of white empire" (ivi: 158) – quanto per esplorare la propria esistenza senza magniloquenti prese di coscienza razionalistiche (per il particolare anticolonialismo di Celati cfr. Cortellessa 2008: spt. 259). Così, già all'altezza dei secondi anni Settanta, Celati si rivela "quello che cammina", secondo la felice immagine di Lino Gabellone (Gabellone 2008). E la sua "avventura" si lega al "destino", più o meno autobiografico, dei suoi personaggi (cfr. LP3: 675 "[...] mi vedevo un po' eroe come Tristano, che non sa mai verso quale destino sta andando [...]"), come nell'interpretazione filosofica di Georg Simmel:

L'avventuriero si procura un sentimento centrale della vita, che corre attraverso l'eccentricità dell'avventura, un sentimento che proprio nell'ampiezza dello scarto tra il suo contenuto casuale, dato dall'esterno, e il centro che mantiene e dona un senso all'esistenza produce una nuova significativa necessità nella sua vita (Simmel 1911: 18).

Per questo, al di là dell'uso citazionistico e parodico, l'avventura è prima di tutto un elemento "centrale", strutturale, dei testi celatiani. E lo è anche in *Lunario del paradiso*, romanzo che evolve nel tempo

e le cui riscritture finiscono per sottolineare il ricorso al modello avventuroso, necessario al meccanismo interno dell'opera.

Se la seconda versione del *Lunario* – approntata per il volume dei *Parlamenti buffi* del 1989 – amplia e insieme 'ripulisce' il testo non solo nel linguaggio (per cui cfr. Palmieri 2016: 1748-1749) ma anche, e più a fondo, dalla patina connotativa che lo legava alla stagione della sua composizione, tra le condizioni extratestuali (gli amici e le case in prestito, per esempio, che collocano la scrittura della prima versione in una vera e propria rete sociale) e gli assunti ideologici (quelli del Movimento di contestazione del '77 allora appena concluso), la terza versione del 1996 sembra voler riportare il romanzo piuttosto un passo indietro verso la prima versione recuperando sì degli episodi (come quello tragicomico delle bambine che mimano Charlot) ma soprattutto quella tonalità più spregiudicata appartenente al primo *Lunario* (da cui il tema, aggiunto nella terza versione, dell'attrazione sessuale del protagonista per la madre di Antje). Eppure il terzo *Lunario* fa tesoro anche della riscrittura precedente, di cui conserva l'impianto generale (per un'accurata analisi delle varianti fra le tre versioni, con un'attenzione anche alla dinamica interna tra "realtà e racconto", cfr. Severi 2007), e insieme rende sempre più visibile – man mano che si affastellano le modifiche – lo schema strutturale di fondo che caratterizza il romanzo fin dalla sua gestazione: ovvero quella contraddizione tra poli opposti che tiene tesa la trama dell'opera e che si potrebbe sintetizzare nella formula: letteratura vs realtà. In questo senso, è significativo che uno dei cambiamenti testuali più evidenti coinvolga proprio il lemma "avventura" (con le sue declinazioni in verbi, aggettivi e derivati). La frequenza del termine (e famiglia) aumenta infatti notevolmente nel passaggio dalla prima alla terza versione: da 19 si passa a 30 occorrenze. Accumulare è un espediente semplice e immediato ma anche drastico e perentorio per rimarcare una componente della narrazione. A cosa serve dunque quest'enfasi sull'avventura?

Da un lato, a risultare sottolineato è il motore del romanzo, ciò che spinge avanti l'intreccio. Se l'"avventura" – da etimologia – è propriamente 'quello che avverrà', che viene incontro di sensazionale ma anche di casuale, il metodo di composizione implicato sarà quello

della sorpresa, dell'accumulo appunto e come nei poemi cavallereschi – che sono uno dei riferimenti espliciti a testo per le "imprese" (LP3: 518) di Giovanni all'estero – della digressione o dell'"erranza" (cfr. anche Gimmelli 2018). Così quello che in una conferenza del 2000 – *Angelica che fugge*: titolo sintomatico per il discorso che qui si va facendo – Celati afferma a proposito dell'io narrante/*alter ego* di Ludovico Ariosto:

Per quanto lui tenda a farsi piccolo, sotto i panni del cerimoniere di corte, si presenta poi come un uomo fantastico, stralunato d'amore, che usa la penna per inseguire favole avventurose, perdendosi anche lui nelle trame come i suoi personaggi. E la sua recita presenta varie analogie con il vagabondare degli eroi, lo stesso senso di instabilità perpetua, lo stesso tono di mania peregrina (Celati 2016b: 83),

potrebbe ben valere da ritratto *a posteriori* del narratore protagonista Giovanni/Ciofanni del *Lunario* – a sua volta "uomo fantastico, stralunato" dotato non di "penna" ma di "macchina da scrivere". Forma e contenuto, in un certo senso, si corrispondono: la "recita" delle "favole avventurose", sembra voler dire Celati, è anch'essa un "vagabonda[ggio]".

Dall'altro lato, il ricorso martellante al termine-chiave "avventura" è funzionale anche ad altro: serve, soprattutto, a istituire una forma di contatto mediata con quegli avvenimenti che – nel sistema del testo – afferiscono al piano della realtà, che quindi viene non solo restituita ma addirittura vissuta dal protagonista in modo già filtrato, già fittizio. Il rimando all'avventura, come modo retorico chiaramente individuato, serve cioè a sovrapporre uno schema d'interpretazione ai fatti 'reali': a trasformarli in 'letteratura'. Una strategia, questa, che è in primo luogo individuale del protagonista (figura dell'autore stesso), ma che è anche collettiva, perché condivisa con il suo gruppo di appartenenza (famiglia d'origine e amici): nella cornice del romanzo, infatti, i "compagni" spediscono in viaggio Giovanni affinché "dopo però ci racconti le [s]ue avventure così godiamo anche noi", lettore compreso (LP3: 514).

È questo il polo dichiaratamente e propriamente finzionale del *Lunario* – il polo della letteratura – che le riscritture, e in particolare

il terzo stadio del romanzo, concorrono a precisare ulteriormente. Così, per esempio, nel terzo *Lunario* – al capitolo tre, proprio quando si inquadrano le premesse del viaggio appena ricordate – spunta il seguente commento: “E i miei compagni non so cosa immaginavano; forse pensavano a storie di donne in posti esotici, magari con puttane e strangolatori cinesi” (ibidem).

Del tutto assente nella seconda versione, e piuttosto in sordina nella prima – dove compare in diverso luogo e con diversa formulazione (LPI: 46: “Il turco, quella sì che era un’avventura; ma non potevo mica spiegargliela ai compagni. Loro pensavano a un altro genere, storie di donne, magari con puttane e strangolatori cinesi. Un turco a loro non gli diceva niente”) – l’osservazione in questa posizione così programmatica e rilevata suona ironica, quasi derisoria. E invece il prosieguo della storia chiarisce – con un passo parallelo – quanto il commento sia auto-ironico, visto che lo stesso protagonista a queste avventure incredibili risulta crederci davvero.

○ ancora, ecco la presenza di un *topos* della narrativa d’avventura – i “sette mari” – che aumenta da una riscrittura all’altra: citato una volta nella prima versione, arriva a tre nella terza. A partire dal secondo *Lunario*, in particolare, l’espressione compare nella lettera spedita da Giovanni al padre:

Questa città dove sono e abito un po' in periferia, scrivevo a mio padre, tu non te la puoi neanche immaginare. [...] Poi c'è un grandissimo porto dove arrivano navi di tutte le specialità, con marinai di tutti i colori, passeggeri dei sette mari e dei cinque continenti (LP3: 526).

*Sample* di scrittura delle notizie inviate a casa dal protagonista, il passo mima – in una sorta di *mise en abîme* – il racconto nel racconto stesso, svelandone indirettamente il tasso di trasfigurazione letteraria. Un passaggio emblematico della più ampia strategia del ricorso all’avventura nell’intero romanzo.

Giovanni/Ciofanni del resto si presenta – fin dalla prima redazione – come l’uomo delle parole, più che delle cose o dei fatti. Se già nel primo *Lunario* dichiarava per farsi bello di aver letto diecimila libri, nelle successive riscritture – lo sottolinea Nunzia Palmieri – “assume” sempre più “i tratti di uno studente” (Palmieri 2016: 1747), con

l’aggiunta di citazioni colte che rafforzano il suo schieramento dalla parte della letteratura nel sistema polare del romanzo. Finché nella terza redazione compare un (auto)ritratto che combina questa caratteristica proprio col dinamismo:

A quei tempi io correvo dietro alle parole interessanti d’ogni lingua, le frasi delle poesie, le parole per i corteggiamenti, le parole per ridere e bestemmiare, discorsi dell’intelligenza che ragiona di cose profonde (LP3: 531).

Il narratore protagonista del *Lunario* è dunque davvero un avventuriero: sente una continua “voglia di scappar via da [s]e stesso” (ivi: 528) che lo spinge incontro al suo “destino”, quasi a volerlo ri-scrivere (ivi: 604: “[...] con le parole si vorrebbe sempre imbrogliare il destino [...]”), come infatti ri-scrive in un modo e in una chiave avventurosi quello che gli succede.

### Cercasi Wonderland

Si sa, la composizione del *Lunario del paradiso* – scritto in prima stesura nell’agosto del 1977 e ribattuto a macchina nella primavera del 1978 (Palmieri 2016: 1744) – si sovrappone temporalmente al seminario del collettivo A/Dams, guidato dal professor Celati nell’università bolognese ‘in movimento’ tra il novembre del 1976 e quello del 1977. Tema di questo corso fuori dagli schemi – anche questo è noto – è la protagonista del romanzo di Lewis Carroll *Adventures of Alice in Wonderland*: Alice, in tutte le declinazioni che tale “figura” (Celati 2007a: 20) ha assunto e proprio allora va assumendo. I due progetti inevitabilmente s’intersecano: per un verso il romanzo diventa “anche il rendiconto di una stagione” (Belpoliti 2001: 270), l’occasione per guardare da una certa distanza a quell’esperienza politico-culturale unica e forse irripetibile; per l’altro, le idee che volano libere nelle discussioni di gruppo filtrano nel romanzo, facendo di Giovanni/Ciofanni una specie di ‘nipotino’ di Alice.

Un romanzo d’avventura – per quanto *sui generis*, com’è quello di Carroll – costituisce dunque una vera e propria fonte per il testo celatiano, certo manipolata e reinterpretata. Non manca, anche qui,

la semplice citazione: le bambine col topolino del *Lunario* (fin dalla prima versione) sono chiaramente una variante dei matti del celebre tè carrolliano con tanto di non-compleanno. Ma la parentela tra Alice e Giovanni è appunto più stretta: condividono lo stesso “disambianta[mento]”, la stessa “lateralità”, entrambi “st[anno] in un posto non [...] [loro], us[ano] una lingua ufficiale per necessità, circol[ano] a lato delle istituzioni” (Celati 2007a: 20). Questa affinità, che nella prima versione del testo era di fatto sottintesa perché evidentemente lampante, man mano che il tempo passa – e forse proprio per lo sbiadirsi di quel periodo – ha bisogno di essere scritta a chiare lettere. Ecco allora che dalla seconda versione entra nel *Lunario* un passo sulle “fughe di testa” (Celati 2001: 6) del protagonista:

La testa è una brutta bestia che becca tutto, ingurgita tutto quello che viene dentro, e si gonfia e si sgonfia secondo quello che ha mangiato. Se ha mangiato qualcosa di indigesto, parte in viaggi allucinanti per conto suo, e tu hai un bel correrle dietro (LP3: 711).

che riprende e riecheggia quanto già scritto nei *Materiali collettivi* del seminario *Alice disambiantata*:

Alice che cade nel buco sognando: è proprio un andar via da un'altra parte con la testa restando qui col corpo. Una fuga da fermi. [...] La testa è una bestia che divora tutto e rimette tutto in circolazione; diventa grande o piccola secondo quello che mangia, come Alice (Celati 2007a: 66-67).

E ancora il tacito legame – tollerato fin dalla società vittoriana in cui viveva Carroll – tra “famiglia” e “bordello” che nella prima versione del romanzo era manifesto, come da motivazioni analizzate al corso:

La famiglia e il matrimonio sono la norma disciplinare, il bordello è l'evasione o la trasgressione legalmente concessa e prevista. Il bordello è una parentesi concessa alla svagatezza, che in quanto parentesi ribadisce la disciplina familiare e le restrizioni sociali (ivi: 29),

dal secondo *Lunario* in poi necessita se non proprio di una spiegazio-

ne, almeno di un'esplicita messa in relazione: “Ma sì, tutto comunica, il paradiso col quartiere del peccato, questo coi misteri della vita in famiglia, e la vita in famiglia con la bocca dell'inferno” (LP3: 686). La “famiglia” – impersonata rigidamente da Antje – anche nel *Lunario del paradiso* rappresenta quindi la “norma disciplinare”, il piano dell'ordine e della “lingua ufficiale”. A questi – qui come nelle altre avventure di Celati, “l'unico scrittore italiano [...] che scriva libri che sono una continua critica della vita in famiglia” e dei suoi “fascism[...]” (Belpoliti 2008: 222) – il protagonista si “ribell[a]”, o almeno tenta di farlo. Come cerca di insorgere contro una realtà organizzata socialmente e storicamente in modo coercitivo. È l'impulso che detta uno dei passaggi più sentiti del romanzo, a cui le riscritture hanno dato significativamente sfumature differenti. Ecco il brano, con le varianti relative alla descrizione delle condizioni familiari del protagonista (con un fondo di autobiografia d'autore) e alla sua agognata rivalsa:

Ah, con la mia malinconia ne ho fatti di viaggi all'estero; viaggi bellissimi devo dire. Me la porto sempre dietro, non so cosa farci.

Ma è prima, prima dei viaggi che viene; è quando sto in un posto e mi guardo i piedi e mi dico: cosa ci faccio qui? dov'è l'amore? dov'è la vita? quand'è che muoio?

In casa, per esempio, in famiglia, tutti mi facevano venire la malinconia solo a guardarli, mio padre mia madre i parenti. Vedere uno che lavora e basta mi fa venire la malinconia tripla; e i miei sgobbavano, sgobbavano sodo, non hanno mai fatto altro.

[...] Con mio fratello noi due ci eravamo capiti; anche lui da giovane gli veniva la tristezza a guardarli quelli che sgobbano e basta e poi si dice: la vita! la vita!

Allora con mio fratello ci eravamo messi in testa che facevamo saltare in aria il mondo, scombuscolavamo la terra, tiravamo giù tutto insomma; e ai ricchi, sfruttatori del lavoro altrui, ministri generali gente importante, un disastro gli combinavamo. Questo mi dava una gioia meravigliosa a pensarci, e chiedevo a mio fratello: lo faremo? lo faremo? Lui mi assicurava di sì, ma poi non l'abbiamo mai fatto; e per quello io ululo ancora (LP1: 50-52).

Con mio fratello noi due da piccoli c'eravamo capiti, e anche a lui gli veniva la tristezza a guardarli quelli che sgobbano e basta, e poi dicono:

la vita! la vita! Ecco, questo faceva venire l'estro, ossia l'ululo in gola. E assieme all'ululo una voglia di disfare tutto il mondo, scombussolare la terra, tirar giù dal trono ministri, generali, papi, gente importante, combinare dei disastri immensi per guastargli la festa.

Sì, l'estro dell'ululo ci ha dato spesso una gioia meravigliosa, che veniva al posto della malinconia. Grande gioia all'idea d'un disastro che magari si poteva combinare io e mio fratello, per vendicare la nostra mandria di eterni ululanti e mettersi finalmente il cuore in pace (LP2: 342).

Per esempio in famiglia, c'erano tanti zii e parenti, tipi vari di adulti, che solo a guardarli mi scoppiava la depressione nervosa. E poi sentirli dire: la vita! la vita! Che aggiungevano anche: vedrai, te ne accorgerai anche tu se non ho ragione!

Ci sentivo lo spiedo della realtà patocca che vuole infilzarti anche te, per arrostirti a fuoco lento, così dopo anche tu cominci a lamentarti: la vita! la vita! [...]

Ecco, con mio fratello questo ci faceva insorgere l'estro, cioè l'ululo in gola che spazza via tutti i lamenti. E assieme all'ululo una voglia di disfare tutto, scaravoltare la terra, tirar giù dal trono ministri, generali, papi, gente importante; combinare un badanai immenso per guastargli la festa. Questo mi dava una gioia meravigliosa a pensarci, e chiedevo a mio fratello: lo faremo? lo faremo? Lui mi assicurava di sì, che avremmo combinato un disastro, diventando magari fuorilegge. Ma poi non l'abbiamo mai fatto, per quello io ululo ancora in certe notti di luna piena (LP3: 573).

Il passo racconta sempre di uno stesso fallimento, ma il modo in cui la narrazione è condotta rispecchia i diversi contesti e le diverse intenzioni delle tre edizioni. Nel *Lunario* del 1978 – figlio della “stagione” del Movimento – il proposito di rovesciare le sovrastrutture socio-economiche date nella realtà s'inscrive in un discorso dichiaratamente politico e di parte: l'esempio dei genitori che “sgobbano e basta” accende nel protagonista e nel fratello una reazione rivoluzionaria rivolta concretamente (“facevamo saltare in aria”) contro gli obiettivi primi della lotta di classe “ricchi, sfruttatori del lavoro altrui, ministri generali gente importante”. È solo alla luce di questa versione che si può misurare quanto attenuato risulti il passo nel *Lunario* del 1989: la situazione familiare precisa sparisce del tutto

in favore di un generico “quelli”, mentre la ribellione diventa meno incendiaria e più carnevalesca nella prospettiva di un “tirar giù dal trono” i potenti di ogni tempo (nell'elenco ora s'inseriscono anche i “papi”). In questa forbice, la terza versione media fra la prima (ricompare il riferimento ai “parenti”) e la seconda (nessuna allusione ai “ricchi” e alle bombe da lanciare), e insieme rende incontrovertibile – coerentemente con le sue linee correttive – una consapevolezza sottesa al romanzo fin dalla sua prima edizione. Nella terza variante del passo, e soltanto in questa, Giovanni e suo fratello si ripromettono di “diventa[re] magari fuorilegge”. “Fuorilegge”: termine ambiguo perché se rimarca l'uscita dalla norma e dall'ordine corrente, allo stesso tempo riporta subito l'azione a immaginarie avventure da “gangster” (LP3: 584). Grazie a questo dettaglio aggiunto, allora, si svela definitivamente la portata più finzionale che realistica del credo politico di protagonista e autore, e la sua incapacità d'incidere veramente sulla realtà (addirittura, altrove nel romanzo, si dice chiaramente: “comunisti fuorilegge”, LP3: 657).

Il sogno di cambiamento di Giovanni/Celati è insieme grandioso e velleitario: è un'utopia, è e resta letteratura. Non a caso, l'unico vero progetto politico che Giovanni pare intraprendere nel corso della storia – la marcia per la pace – si lega ancora una volta al camminare e ai libri (il Gran Danese entra in scena da lettore), e anche questo si conclude in un nulla di fatto. Nello scontro tra ideale e reale, cioè, ad avere la meglio è il secondo:

Finite le fiabe coi cavalieri antichi, finite le imprese dei vendicatori della giungla, finite le avventure dei navigatori dei sette mari, che facevano a pugni per bellissime bionde nelle taverne cinesi; addio anche all'attore Gary Cooper, che mi piaceva tanto. Niente più castelli e principesse incantate, niente più magie dentro un guscio di noce.

Armigeri, gran ciambellani, politicanti da incubo in ogni posto; campi di concentramento in periferia per immigrati che sgobbano come schiavi; porti immensi con navi che fanno viaggiare miliardi di merci per stordirti; facce che non ti dicono niente in tutta una grande città, dovunque guardi. C'è da perdersi con la testa sul serio, ve lo dico io, altro che raccontare storie (ivi: 606-607).

Contro la dura realtà dello “sgobb[o]” e delle “merci” si infrangono le fantasie avventurose, sentimentali e politiche di Giovanni/Celati. Non esiste *Wonderland* per “fuorilegge”.

### “L’avventura non deve finire”

Nel 1979 – a un anno dalla pubblicazione di *Lunario del paradiso* e a due dalla repressione dei moti di protesta – esce la traduzione delle *Adventures of Tom Sawyer* di Twain approntata da Celati. Introduce al testo italiano – fra l’altro formidabile esercizio tra lingue (americano e italiano, senza contare i dialetti) e tra linguaggi (parlato e scritto) – un saggio firmato dallo stesso traduttore: un’analisi interessata del sistema dei personaggi twainiani che dice molto a proposito degli interessi di Celati in proprio. Tom Sawyer e Huckleberry Finn vi appaiono infatti come l’incarnazione rispettivamente della letteratura e della realtà:

Huck alla fine rinuncia alla sua magia per seguire quella che crede sia la magia di Tom. Ma Tom non conosce alcuna magia; come i bambini moderni (con casa e famiglia) ha solo letto tanti romanzi d’avventure con i quali reinventa la realtà [...].

Quanto Tom è aereo, sognatore, instabile e romantico, tanto Huck è terreno, meditativo, costante e poco romantico. Huck crede seriamente alle superstizioni e alle storie di Tom, perché il suo problema è campare nella realtà, non star a pensare se le sue idee sono giuste o sbagliate.

[...] Evidentemente Tom ha una “coscienza” perché ha una casa e una famiglia da cui cerca di fuggire; allora deve reinventarsi fantasticamente la realtà con le sue fughe di testa (Celati 2001: 6).

Una costruzione a due – personaggi e istanze – che, in realtà, qualche anno prima Celati aveva realizzato nel suo laboratorio di scrittore coi due fratelli della *Banda dei sospiri*. Qui il maggiore, soprannominatosi Michele Strogoff, è il personaggio delle parole: un patito, come si è visto, di “avventure”, il “pensator[e]” che scrive romanzi e poi li butta via, che si apre la strada al palpeggiamento delle donne coi bei discorsi, affetto dalla malinconia dei poeti con quel tanto di

supponenza che ne viene. Il fratello minore, io narrante e punto di vista della storia, per tutti Garibaldi perché corre sempre (Venerdì per il fratello che si crede padrone), è invece il personaggio delle cose: concreto, fattivo, comunista, immerso nella realtà e dunque nella puzza: l’olezzo dei suoi piedi aumenta quando inizia a lavorare; lo “sgobb[o]” duro fa sudare.

Certe sere nella nostra cameretta faceva il fratello gli occhi tutti smorti, siccome spiega che alle persone intelligenti alla sera gli viene la malinconia. Però con me non vuole parlarne perché dice: Venerdì tu puzzi e non puoi capire. Allora io gli dicevo al fratello: tanto sono tutte cretinate (Celati 1976: 469).

Ecco come sono questi pensatori con tante idee nel cervello, che non riescono neanche a sopportare una piccola puzza (ivi: 317).

Anche nel *Lunario* la “realtà patocca” è un miasma: un “mondo di fetenti ingiustizie” (LP3: 528) come le scoregge del colonello Schumacher. Del resto, il *Lunario del paradiso* è imparentato e alla lettera – almeno nella prima versione – con *La banda dei sospiri*, visto che i protagonisti dei due romanzi condividono più o meno lo stesso quadro familiare di parenti lettori (solo in LP1: 64: “Era mio padre che leggeva sempre romanzi sentimentali e poi voleva che li leggesse anche mio fratello, che era quello che leggeva più di tutti in famiglia; mio fratello leggeva, era sapiente, ma i romanzi sentimentali spiegava a mio padre che sono tutte balle”); mentre in Giovanni/Ciofanni – personaggio tutto ‘letteratura’, ma allo stesso tempo in lotta contro la ‘realtà’ – non a caso si combinano caratteristiche sia di Michele Strogoff che di Garibaldi.

Da come è presentato nella *Banda* è evidente che l’intima simpatia, la “tenerezza” di Celati (Celati 2001: 19) vada a Garibaldi, come poco dopo andrà a Huck. Tuttavia, la fuga finale di Garibaldi dietro al fratello mascherato da burattino da un lato (Celati 1976: 499-500: “lo non so dove volesse correre ma gli andavo dietro chiedendo: dove andiamo? Lui correndo rispondeva: vieni e vedrai. [...] Così quando lui salta su quel tram, ci sono saltato anch’io con un balzo acrobatico”) e dall’altro l’*alter ego* Giovanni – con le sue “fughe di



testa” alla Michele Strogoff, Alice o Tom Sawyer – tradiscono la contraddizione di fondo di Celati: il suo inevitabile invischiamento con la letteratura anche quando vorrebbe solo calarsi nella realtà, per afferrarla e cambiarla. Come scrive nel 1979, l’espedito di Tom Sawyer – quello dei “romanzi d’avventure con i quali reinvent[are] la realtà”, così caratteristico, lo si è visto, dello stesso protagonista del *Lunario* – è solo un “inganno”, mentre la vera “magia” si rivela quella di Huck Finn: “vivere in una realtà diversa semplicemente perché si vive in modo diverso nella realtà” (Celati 2001: 7). Ma anche Huck Finn, col suo sano, pratico, ingenuo realismo è per Celati – e proprio per lui per primo – un’“utopia” (ivi: 19). *L’impasse* di Celati sta tutta qui: “aspir[are] a qualcosa che sta al di là della letteratura, o forse prima della letteratura” ma non poter che essere “uno scrittore” e per di più “il più letterario tra tutti gli scrittori italiani contemporanei” (Belpoliti 2016: XI). Alle spalle c’è il definitivo scacco del Movimento: il fallimento della sua azione politica, delle sue lingue alternative, ma soprattutto – agli occhi di Celati – il fallimento del suo ideale collettivo cui seguirà più forte l’isolamento del singolo. Quando, trent’anni dopo questa “stagione”, Celati sarà chiamato a tracciarne un bilancio, metterà in evidenza proprio questo nodo: sono state le “mitologie degli anni Settanta” ad aver preparato il “nuovo codice dell’individualismo, nel cammino verso l’epoca ultramoderna” (Celati 2007b: 33), mentre l’amata Alice della controcultura ha inaugurato il “nuovo viaggio” del soggetto, che è poi “il succo del turismo attuale, che segna l’espansione planetaria del nuovo individualismo” (ivi: 34).

Ma Celati coglie subito i segnali del proprio tempo e fin dall’inizio degli anni Ottanta – mentre va preparando il suo nuovo corso di scrittore problematico – comincia a riflettere su questi cambiamenti. È di fine 1982-inizio 1983 un suo saggio-conversazione in cui s’interroga ancora una volta sul senso che l’“avventura” può avere per lui nell’oggi (l’intervento – uscito sulla rivista *Quindi* – si legge ora in forma lunga e col titolo *L’avventura non deve finire* in Celati 2012; in forma più breve e parzialmente diversa, col titolo *L’avventura verso la fine del XX secolo* in Celati 2011). Il presente offre il volto desolante della “standardizzazione” dei luoghi e della solitudine degli individui:

Qualche anno fa sono andato per la prima volta a vedere il paesino di Mark Twain, nel Midwest, il paesino dove si svolgono le avventure di Tom Sawyer e Huckleberry Finn. E lì mi è parso che tutta questa mia storia americana fosse finita per sempre. Ogni luogo era ormai uguale a un altro, e l’irrimediabile era avvenuto ovunque. Pensavo che l’avventura non deve finire, però non sapevo più come farcela per tenerla in vita (Celati 2012: 90).

I disastri della standardizzazione sono compiuti proprio in nome dell’Uomo [...]. Sempre più in nome di un uomo che crede di sapere tutto, distaccato dal suo ambiente, con l’idea di poter orientare il fuori in base a qualche trovata del suo sapere. Mai come adesso, forse, siamo stati in preda a noi stessi, e in preda ai pasticci del nostro sapere. Però non vorrei più avere in mente ribellioni, né proteste (ibidem).

Passato il tempo delle “ribellioni” e delle “proteste”, nonostante il disincanto per le finzioni, è l’avventura a rappresentare ancora un modello e una speranza. L’avventura – come proposta da Conrad, Jack London, Twain, ma anche da Werner Herzog, Peter Handke o Wim Wenders – è ciò che permette di “avvicinare l’Altro” (Celati 2012: 87), “è la possibilità di riscoprire il ciclo dell’esperienza” (ivi: 97), di incontrare gli uomini e il mondo ““là fuori””, paradossalmente “aldilà delle parole, al di fuori del libro” (ivi: 94).

Ecco, io ho nostalgia di queste cose. Per molti “nostalgia” è una brutta parola, segno di debolezza di testa. Però non ne trovo un’altra per dire quello che non ho, e nello stesso tempo mi rappresento come una liberazione. Ho nostalgia di un sentire perché mi sembra di essere senza sentimenti che non siano già infognati nei cattivi pensieri. Ho nostalgia d’un tono narrativo che mi leghi agli altri, perché tutto quello che so scrivere sono cose separate dalla vita degli altri (ivi: 98).

È questa la strada di scrittura che Celati imbroccherà, esplorando spazi e paesaggi, raccogliendo il “vento volatore” delle storie di tutti, facendosi “narrator[e] delle pianure”. Perché “l’avventura”, alla fine, non può e “non deve finire”.

## BIBLIOGRAFIA

- BELPOLITI M. (2001), *Settanta*, Einaudi, Torino.
- Id. (2008), "Sagome sfuocate e anni Settanta" [2006], in BELPOLITI M. e SIRONI M. (a cura di), "Gianni Celati", *Riga*, n. 28, Marcos y Marcos, Milano, pp. 222-223.
- Id. (2016), "Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso", in CELATI G. (2016a), *Romanzi, cronache e racconti*, BELPOLITI M. e PALMIERI N. (a cura di), Mondadori, Milano, pp. XI-LXXII.
- CELATI G. (1976), *La banda dei sospiri*, Einaudi, Torino; poi in ID. (1989), *Parlamenti buffi*, Feltrinelli, Milano; ora in ID. (2016a), *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. 313-500.
- Id. (1978 [LP1]), *Lunario del paradiso*, Einaudi, Torino.
- Id. (1989 [LP2]), *Lunario del paradiso*, in ID., *Parlamenti buffi*, cit., pp. 295-438.
- Id. (1996 [LP3]), *Lunario del paradiso*, Feltrinelli, Milano; ora in ID. (2016a), *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. 501-732.
- Id. (2001), "Introduzione" [1979], in TWAINE M., *Le avventure di Tom Sawyer* [1876], trad. di G. Celati, Rizzoli, Milano, pp. 5-19.
- Id. (2007a) (a cura di), *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza* [1978], postfazione di A. Cortellessa, Le Lettere, Firenze.
- Id. (2007b), "Alice", in BELPOLITI M., CANOVA G., CHIODI S. (a cura di), *Annisettanta*, Skira, Milano, pp. 33-34.
- Id. (2011), *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata.
- Id. (2012), "L'avventura non deve finire" [1982/1983], in COTTAFI B. (a cura di), *Alzando da terra il sole. Parole per l'Emilia*, Mondadori, Milano, pp. 87-99.
- Id. (2016b), "Angelica che fugge" [2000], in *Studi d'affezione per amici e altri*, Quodlibet, Macerata, pp. 49-103.
- CONRAD J. (1999), *La linea d'ombra. Una confessione* [1917], trad. di G. Celati, Mondadori, Milano.
- Id. (2017), *All'estremo limite* [1902], trad. di G. Celati, Quodlibet, Macerata.

- CORTELLESSA A. (2008), "Africa", in BELPOLITI M., SIRONI M. (a cura di), "Gianni Celati", *Riga*, n. 28, cit., pp. 255-266.
- FASANO P. (2007), "Avventura", in CESERANI R., DOMENICHELLI M., FASANO P. (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, UTET, Torino, pp. 216-229.
- GABELLONE L. (2008), "Quello che sta fermo, quello che cammina" [1986], in BELPOLITI M., SIRONI M. (a cura di), "Gianni Celati", *Riga*, n. 28, cit., pp. 181-183.
- GIMMELLI G. (2018), "'Kicked off Somewhere': sul *Lunario*, l'interpolazione e il gag", in PALMIERI N. (a cura di), "*Lunario del paradiso* quarant'anni dopo", *Elephant & Castle*, n. 19, dicembre.
- GREEN M. B. (1991), *Seven Types of Adventure Tale. An Etiology of a Major Genre*, Pennsylvania State University Press, University Park, Pa.
- PALMIERI N. (2016), "Notizie sui testi", in CELATI G. (2016a), *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. 1723-1788.
- SEVERI L. (2007), "Dinamiche testuali e varianti d'autore nella prosa di Gianni Celati. Le tre versioni di *Lunario del paradiso*", *L'Elisse. Studi storici di letteratura italiana*, 2, pp. 225-255.
- SIMMEL G. (1911), "L'avventura", in *La moda e altri saggi di cultura filosofica*, Longanesi, Milano 1985, pp. 15-28.