



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

GIACOMO RACCIS

“Dei giri in bicicletta tra un capitolo e l'altro”: cronotopi del *Lunario*

Quello della configurazione degli spazi narrativi in *Lunario del paradiso* è un tema spinoso, perché estremamente esposto ai rischi di banalizzazione; e innanzitutto al rischio di risolversi in un semplice repertorio dei luoghi dell'esperienza di “Ciofanni” ad Amburgo. Un'esperienza senz'altro eccentrica, ma per certi versi anche normale, se paragonata alle tante epopee capitate ai ragazzi di quella generazione o delle successive – dal *Boccalone* di Palandri ai libertini di Tondelli, per arrivare fino ai giorni nostri. Tra i tanti ambienti che fanno da scenario alle vicende del protagonista troviamo infatti le case borghesi – con giardino, con capanno degli attrezzi, con piscina, con vista sul lago o sul mare –, le strade di campagna e quelle di città, tante birrerie – con tutta l'umanità che le anima nelle varie ore del giorno –, i luoghi dello studio (come l'università) e quelli del lavoro (come il cantiere del Tino), e infine la stazione, polo magnetico attorno a cui si dispongono i vari episodi del racconto. Solo la caserma di polizia potrebbe essere considerata un luogo un po' fuori norma rispetto all'esperienza-tipo dello studente all'estero: ma in fondo, anche qui ci muoviamo nell'ambito dell'improbabile più che dell'impossibile. E quindi, a questa prima rassegna, possiamo dire che gli spazi del *Lunario* non si distinguano poi troppo per unicità od originalità rispetto a quelli di un qualsiasi altro romanzo di formazione all'estero.

Quel che cambia è però la modalità con cui questi spazi ‘normali’ prendono forma nel discorso, si costruiscono nell'immaginazione del narratore e da lì poi passano in quella del lettore. È su questo aspetto che vorrei soffermarmi nello spazio di questo contributo:

la specifica consistenza dei luoghi e degli spazi in cui si svolge la picaresca avventura formativa – o de-formativa – di Giovanni. La comprensione di questa ‘specifica consistenza’ aiuterà a definire meglio il cronotopo del romanzo (Bachtin 1937-1938), ovvero quell’intersezione tra spazio e tempo che fa da catalizzatore dei possibili narrativi, ma che soprattutto fa da acceleratore della narrazione, determinandone la direzione e il ritmo. Innanzitutto, e a scanso di equivoci, in apertura dovrò chiarire che per me la natura del cronotopo di questo romanzo ha a che fare meno con la qualità dei luoghi propriamente narrati che con la posizione d’enunciazione scelta dal narratore, che si trova costantemente in uno spazio intermedio, un *in-between* tra il sé che racconta e il sé che è raccontato – e naturalmente tra i rispettivi tempi e luoghi.

Che non sia possibile individuare un singolo cronotopo dall’elenco degli spazi attraversati da Giovanni nel corso del romanzo lo potrebbe forse dimostrare già la grande quantità di questi spazi e il continuo spostamento del protagonista dall’uno all’altro. Perché, se è vero che questa grande varietà è riconducibile alle poche categorie sopra indicate – case borghesi, birrerie, luoghi del transito, paesaggi urbani e paesaggi naturali –, non si può mancare di notare come la suddetta grande varietà sia anche il sintomo di un’incapacità del protagonista di ‘appaesarsi’, ovvero di radicarsi, di trovare un centro a partire dal quale dare un fondamento di senso alle proprie azioni. Giovanni si muove per la città tedesca e i suoi dintorni come un *flâneur*, o forse sarebbe meglio dire ‘alla deriva’, spinto da impulsi continuamente variabili, tipici dell’“irrequietezza giovanile”;¹ impulsi che lo portano a progettare i suoi percorsi nella corta distanza, senza riuscire a fornire giustificazioni logiche alle proprie scelte. Con le parole impiegate da Celati nel saggio sul *Bazar archeologico*, si potrebbe dire che Giovanni si muove in questi spazi come in una “visita ai luoghi molecolari d’una città eterotopica dove galleggiano

¹ “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?” (Celati 1978: 12)

all’infinito residui di estraneità, oggetti e tracce di ciò che si è perduto e nessun museo è disposto a conservare” (2001: 219).

Proprio l’estraneità, insieme all’inadeguatezza, è il sentimento che più caratterizza l’esperienza dello spazio del *Lunario*. Giovanni non sembra appartenere a nessun luogo di questa terra straniera, rispetto alla quale Bologna, Venezia e i luoghi degli amici che lo hanno fatto partire e che da lui attendono notizie – ovvero tutto ciò che appartiene al tempo dell’enunciazione – appaiono come l’unico vero orizzonte verso cui tendere, la casa a cui ritornare alla fine della storia.

E adesso io solitario metropolitano in questa città che è un deserto d'estate; muovermi in biciletta mangiando un pezzo di pane per le strade; trovare questi compagni che gli racconto la storia di quando ero giovane in Germania; me l'ero dimenticata tutta.

E poi rifugiarmi in questa casa di Carlo Gajani vuota d'estate, e farmela anch'io la mia storia sentimentale, una buona volta.

Ci si mette lì con qualche resto di contentezza o disperazione, o anche niente: il resto di un altro bacio che si avrebbe voglia di dare, di un altro discorso che si avrebbe voglia di fare, e si battono tutte le cose che vengono in mente alla macchina da scrivere (Celati 1978: 96).

“Oggi 8 marzo 1978 vi parlo da casa di Franca”

Se da un lato, quindi, non esistono prove che permettano di attribuire a uno dei luoghi romanzeschi il carattere di cronotopo dominante, dall’altro lato, a fornire qualche indizio circa una sorta di ‘smaterializzazione’ del cronotopo intervengono alcune scelte stilistiche, ovvero le correzioni linguistiche e sintattiche che Celati ha introdotto nelle riscritture per la seconda e la terza edizione del *Lunario*. Nel passaggio dall’edizione 1978 a quella 1989, oltre a una riformulazione delle gerarchie interne al sistema dei personaggi e a una depurazione degli aspetti più volgari e blasfemi delle avventure di Giovanni (si pensi in particolare alla soppressione dell’episodio dell’arresto di Giovanni, accusato di sfruttamento nei confronti delle due gemelle travestite da Charlot), si assiste come noto a un innalzamento del registro linguistico e a un’attenuazione della sbrigliatezza

sintattica, che nella prima edizione era caratterizzata da “tagli netti, con salti logici e costruzioni a senso, con un andamento analogico, gag clowneschi e motti fulminei” (Palmieri 2016: 1746). Ma quel che appare ancora più significativo, e che solo in parte la nuova revisione per l’edizione 1996 interverrà a ripristinare, è la normalizzazione dei rapporti tra io narrante e io narrato.

Nella prima edizione infatti erano rapidi e continui i rimandi dal piano dell’enunciazione a quello dell’enunciato, spie di un’intenzione forte di costruire, insieme alla narrazione delle avventure in Germania di Giovanni, anche il racconto di come quella narrazione prende corpo, nel nomadismo dell’io narrante che si sposta da una casa all’altra riscrivendo il proprio racconto. Frequenti sono le interruzioni del racconto in cui il narratore apre un brevissimo spazio che proietta l’attenzione sul momento della scrittura – “Oggi 8 marzo 1978 vi parlo da casa di Franca; ribatto tutta la storia e mi prendo questa soddisfazione. Voglio dare il mio bel catalogo dei giorni e dei fogli” (Celati 1978: 17) –, come se alla costruzione del “lunario” dei mesi trascorsi in Germania si affiancasse quella del calendario di scrittura, dalle cui “lune”, appunto, dipenderà la riuscita del romanzo. A livello morfosintattico, invece, una simile intenzione si manifesta in una programmatica incoerenza nella scelta dei tempi narrativi, oscillanti continuamente tra passato dell’enunciato e presente dell’enunciazione, anche all’interno dello stesso capoverso o addirittura dello stesso periodo, costringendo così il lettore a una continua rifocalizzazione del punto di vista. Lo si capisce facilmente osservando uno dei passaggi iniziali del romanzo, nelle prime battute del II capitolo dell’edizione 1978. Sono appena stati introdotti il colonnello Schumacher e il cane Fürst e leggiamo:

Alla sera quando torno mi faceva venire spavento e i brividi; io non so cosa dirgli di preciso a questo cane. E quando il padre mi chiama a vedere l’illuminazione, no, anche lì non era d’accordo, voleva che restassi in casa ringhiando da arrabbiato.

Il padre della ragazza mi chiamava impaziente da fuori: Ciofanni! Ciofanni! che secondo lui era il mio nome. E impaziente mi chiamava: Ciofanni! la luce! la luce! (Ivi: 6)

Nell’arco di poche righe si alternano il presente della scena – “quando torno”; “non so cosa dirgli”; “quando il padre mi chiama” – e l’imperfetto della narrazione a sommario – “mi faceva venire spavento”; “non era d’accordo”; “voleva che restassi”; “mi chiamava impaziente”. Il focus continua a passare dal momento della rievocazione lucida a quello in cui invece l’esperienza viene rivissuta in una tumultuosa presa diretta. Il flusso che collega i due frangenti è continuo, e la *consecutio temporum* sballata non fa che confermare l’indecidibilità del centro narrativo rispetto al quale coordinare il nostro sguardo. Nell’edizione 1989, invece, Celati interviene a normalizzare questi rapporti, riportandoli sotto l’egida di una consequenzialità sintattica e verbale più corretta; e nel 1996 conferma ulteriormente questa linea. Nell’ultima edizione troviamo infatti tutti i tempi coordinati sul momento del ricordo sistematizzato di Giovanni che richiama alla memoria la propria vicenda, confinata anche sintatticamente nella distanza dei vent’anni:

Alla sera quando tornavo nel buio mi faceva venire lo spavento e i brividi con i suoi latrati bestiali. Io non sapevo mai cosa dirgli di preciso a questo cane; e quando il padre mi chiamava a vedere l’illuminazione, anche lì lui non era d’accordo, voleva farmi stare in casa ringhiando da lupo che mostra i denti.

Il padre della ragazza mi chiamava impaziente da fuori: Ciofanni! Ciofanni! che secondo lui era il mio nome. E impaziente chiamava: Ciofanni, la luce! la luce! (Celati 1996: 508)

Ho scelto a titolo esemplificativo il II capitolo, tuttavia, non solo perché contiene uno dei tanti casi di questa revisione temporale – che si riflette peraltro nella scelta dei deittici, a loro volta oscillanti tra distanza e prossimità rispetto a chi parla –, ma anche perché permette di osservare il complementare intervento di riduzione degli inserti metadiegetici, che nella prima edizione costellavano il racconto, aprendo nella narrazione piccole finestre che portano il lettore dietro le spalle del narratore, intento a ricomporre (a fatica) la propria storia. Nell’ultima edizione, infatti, viene completamente eliminato un capoverso di poco successivo al passo citato, in cui nell’edizione 1978 il narratore apriva un improvviso ‘a parte’:

Ah, vi avverto che questo è l'inizio che avevo scritto l'anno scorso, prima di mettermi a raccontarla in giro a tutti questa storia; poi sono successe tante cose che hanno cambiato parecchio l'anda del racconto e anche del raccontatore; e vedrete voi come cambia, se succedono delle storie nella di lui o di lei vita! (Celati 1978: 7)

È questa una delle tante dichiarazioni d'incertezza e d'incompletezza che il narratore fa per avvertire il proprio lettore che quello che si trova di fronte non è un romanzo compiuto, il racconto chiaro e completo di un'esperienza, ma piuttosto un viaggio nell'esperienza stessa del racconto. Per questo sono così importanti i paletti cronologici e onomastici che il narratore distribuisce lungo il racconto: dai riferimenti puntuali alle date della scrittura – oltre al passo già citato se ne può riportare anche uno ad apertura del capitolo VIII: "Scritta nell'estate, anno 1977, in casa di Carlo Gajani, via Farini 29, Bologna. Adesso che la ribatto siamo in marzo, anno 1978" (ivi: 31) –, ai nomi e ai cognomi dei tanti amici che hanno supportato Giovanni, tutti citati nel bel finale del II capitolo, che avvicina, come ha scritto Palmieri, le pagine del romanzo "alle atmosfere di un concerto rock, quando, terminati i pezzi musicali, ci si ferma per ringraziare il pubblico e presentare la band" (2016: 1745).

Tutti questi riferimenti al contesto concreto – e anche storico – della stesura del *Lunario* scompaiono definitivamente nelle due successive edizioni, sintomo di un carattere culturale che aveva connotato gli anni della prima stesura e che è venuto meno a distanza di tempo (cfr. Celati 2011b: 109); ma sintomo anche di una volontà, intervenuta a posteriori (forse anche per esigenze editoriali), di dare al racconto una più tradizionale configurazione 'romanzesca', ristabilendo la centralità del modo del 'ricordo raccontato' e ponendo così ogni episodio sotto l'egida stabile – per quanto manipolatrice e infedele – della memoria dell'io narrante (con la *Vita nova* di Dante in sottofondo a fare da *exemplum*).

Questo non significa che vengano meno anche gli elementi che davano alla narrazione un carattere di racconto *in praesentia*. Al contrario, nelle edizioni 1989 e 1996 vengono aumentate le allocuzioni a un uditorio chiamato in causa con la seconda persona plurale. Si riconosce qui, in maniera evidente, la volontà di Celati di dare

una configurazione narrativa più precisa a quel "cerimoniale" (Celati 2011a: 35) che fa da contesto al *novellare*, al raccontare di fronte a un pubblico che deve essere di volta in volta coinvolto, allertato oppure scosso. Questa soluzione, tuttavia, nel richiamarsi a una tradizione illustre e anche polifonica del raccontare, la riconduce a una struttura rigida – fatta di anticipazioni, soste, riprese – estranea all'originaria ispirazione del romanzo, una struttura coerentemente organizzata lungo una linea gerarchica che parte da chi racconta, erto in posizione maieutica, e arriva a chi 'in silenzio' riceve la storia.

Ero così da giovane, mi capite voi che state ascoltando? [...] Vedete come vado avanti a tentoni nel racconto? [...] Voi che mi seguite tenete duro, il meglio della storia deve ancora venire (Celati 1996: 538).

D'altra parte, nella prima edizione del *Lunario* questa dimensione comunicativa veniva sì rievocata, ma le soluzioni narrative adottate portavano il narratore a mostrarsi al proprio lettore in preda a una costante difficoltà, disorientato in un territorio confusivo compreso tra un "qui" e un "là" in cui convivono presente e passato, ciò che le avventure e i luoghi sono stati e ciò che sono diventati dopo che Giovanni si è messo a 'raccontare in giro' la sua storia. L'ha detto molto bene Marco Belpoliti nel saggio introduttivo al Meridiano: *Lunario del paradiso* è un "libro aperto a forbice tra passato e presente, che la voce narrante non riesce più a ricomporre in una forma unitaria" (2016: XLI). E la causa principale di questa crisi – che è esistenziale del personaggio, ma anche formale del suo racconto – sta proprio nella posizione che Giovanni si è scelto; una posizione paradossale, per non dire intrinsecamente contraddittoria, la stessa che Belpoliti aveva riconosciuto nel precedente *La banda dei sospiri*, ovvero quella di un narratore che "è dentro e fuori dalla storia stessa" (ivi: XXXII).²

Dall'inconciliabilità di queste istanze – e finalmente ritorniamo ai cronotopi – dipende naturalmente anche la qualità specifica dei

² A proposito delle *Avventure di Guizzard*, Giulio Iacoli ha sottolineato invece "la capacità smodatamente egocentrica, evocatrice e panottica" del punto di vista del narratore-personaggio, favorito, come in *Lunario*, da una struttura narrativa in cui singole sequenze si giustappungono (Iacoli 2011: 140).

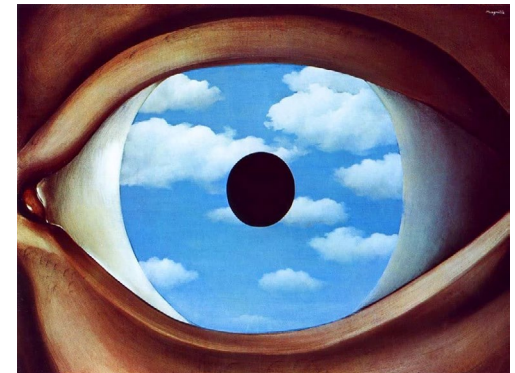
luoghi del romanzo che, in linea con la natura di cerniera tra anni Settanta e Ottanta propria di *Lunario del paradiso*, si collocano in una posizione intermedia rispetto alle scenografie costrittive in cui si muovevano i corpi-matti dei protagonisti dei primi tre romanzi, ma anche rispetto ai luoghi aperti e dimenticati a cui lo sguardo del Celati degli anni Ottanta e Novanta riuscirà ad attribuire un nuovo significato (cfr. Conti 2008).

Luoghi astratti, *mindscapes*, cronotopi inventati

D'altra parte, come in *Comiche*, anche in *Lunario* i luoghi sono caratterizzati da "una relativa astrazione spaziale" (Iacoli 2011: 10); sono aleatori perché esistono solo come proiezioni mentali del narratore; ma questo non perché lo sguardo del narratore-folle ne stravolge i contorni trasformandoli in qualcosa di altro rispetto a quel che sono in realtà, bensì perché il racconto a posteriori porta Giovanni a rivivere l'esperienza di quei luoghi e a darle una nuova qualità. Allude a questo lo stesso narratore, quando in più punti lascia intuire che le oscillazioni psicologiche del Giovanni di oggi possono condizionare quelle del Giovanni di allora, trasformandone la storia. In questo modo il rapporto tra io e mondo si ribalta, ogni cosa del reale diventa la proiezione di una condizione mentale.

I paesaggi del *Lunario* – e in particolare quelli della sua prima edizione – si potrebbero definire, allora, prendendo a prestito un concetto formulato dallo psicanalista Vittorio Lingiardi, come "*mindscapes*", ovvero "paesaggi raccolti nella psiche e psiche immersa nei paesaggi" (2017: 17), ovvero ancora immagini spaziali impresse nella memoria, la quale, insieme ai contorni formali, riesce anche a riprodurre, per ogni immagine, "il suo piccolo universo di emozione e di senso" (Bollas 2009: 72) [Fig. 1]. Ed è innanzitutto per via della natura immateriale di questi ambienti che Giovanni si può muovere tra i ricordi dell'esperienza di Amburgo come se fosse un viaggiatore che, dal presente, attraversa le terre del suo passato, facendo, come dice lui stesso, "dei giri in bicicletta tra un capitolo e l'altro" e compiacendosi "perché c'è bel tempo" (Celati 1978: 41), a dire che in certi casi questi due momenti – il ricordo e la sua rievocazione – possono coincidere armoniosamente.

Fig. 1
René Magritte (1928), *Le Faux Miroir*, olio su tela, 54 x 80,9 cm, MoMA, New York.



È questo d'altra parte l'obiettivo del ricordare e, simultaneamente, del raccontare. Ritornare mentalmente a quelle vicende significa provare a dare loro una 'familiarità', qualcosa che le renda comprensibili e anche piacevoli da rievocare. Come ha osservato Belpoliti, fin dai libri degli anni Settanta e lungo tutta la sua opera, Celati ha scritto e raccontato nella convinzione che "raccontare è il modo migliore per appaersarsi nella propria sconclusionata vita" (2016: XI). E risponde senza dubbio a un "desiderio di abitazione" (Barthes 1980: 39-41) – lo stesso che Roland Barthes riconosceva come tensione verso un "paesaggio prediletto" dove siamo sicuri di essere stati o di dover andare – la dichiarazione con cui si apre la prima edizione del romanzo: "Voglio fare tante descrizioni, le case, i prati" (Celati 1978: 3), espressione della convinzione ingenua che siano le cose a contenere le prime e più affidabili indicazioni di un senso.

In realtà, però, la ricostruzione di questi luoghi risulta carente esattamente per la mancanza di vere e proprie descrizioni. A partire da quel "Tutti i giorni andavo in quella casa normale ma tedesca" (ivi: 3) su cui si apre il romanzo, l'aggettivazione si mostra sempre molto contenuta, per non dire povera. A qualificare gli ambienti sono più spesso dei semplici sostantivi, che indicano *come* questi spazi sono riempiti, ma senza un investimento interpretativo da parte del narratore. Esempio è la casa della nonna di Antje, fuori città, definita sinteticamente "Un appartamento all'antica, mobili, tende, fotografie" (ivi: 92), senza troppe specificazioni. Ed è così per quasi tutti i luoghi del romanzo (unica eccezione, la descrizione di Amburgo e

dintorni nella breve fase in cui Giovanni frequenta Gisela). Ancora una volta, non è la specifica qualità degli spazi ad avere importanza, quanto piuttosto il carattere invariante di ogni ambiente rispetto alla categoria a cui appartiene. In questo senso, la carenza di vere e proprie descrizioni e la moderazione aggettivale fanno sì che di ciascun luogo non emerga che il carattere essenziale, che molto spesso coincide, però, con la versione più convenzionale, o addirittura stereotipata, dei singoli luoghi e delle pratiche che vi sono legate.

Ricorrendo alla distinzione tra 'vedere' e 'fare' che la sociolinguistica adotta per classificare le modalità di trasposizione scritta dei luoghi (Linde-Labov 1975), si potrebbe dire che, nel racconto di Giovanni, a una più tradizionale rappresentazione statica si sostituisce un modello dinamico (cfr. de Certeau 1990: 176), che visualizza il percorso di chi attraversa i luoghi piuttosto che la descrizione di chi da fermo li osserva:

Prendendo la sotterranea si cambia alla stazione di Sierichstrasse. Poi quando si esce, se si va a destra si va verso la scuola di Antje; se si prende a sinistra invece un quartiere di villini; belle case, coi muri del giardino, rampicanti, glicini e tutto (Celati 1978: 41-42).

Al centro della rappresentazione è quella che, con de Certeau, si definisce la "pratica" dello spazio (1990: 173), il modo in cui questo viene vissuto, visualizzato, ma anche, letteralmente, le pratiche e le norme che vi sono inscritte: tutto ciò che potremmo far rientrare sotto il cappello largo della "*place identity*" [Fig. 2].

E a queste pratiche Giovanni è incapace di adattarsi, principalmente perché non le conosce. Non conosce le dinamiche del flusso metropolitano di Amburgo, dove si perde e dove non riconosce le facce di quanti gli si muovono intorno; non conosce le norme del decoro urbano, che fanno sì che non si possa perdere il giorno sulle panchine o sdraiati nei prati (pena un'ammenda per vagabondaggio); non conosce gli usi della vita da birreria, per cui cade facilmente preda di inganni (con il turco) o incomprensioni (spacciando per disponibilità all'ascolto quella che è solo la sollecitudine di una cameriera); non conosce neanche le abitudini della vita domestica borghese, fatta



Fig. 2
Johann Christian Vollerdt (1759 circa), *Paesaggio antropomorfo*.

dei pasti in famiglia, di dopocena con una birra sul divano, di lavare i piatti e andare a letto presto. Per quanto le manie di persecuzione che caratterizzavano i protagonisti dei primi tre romanzi di Celati affiorino qui solo sporadicamente, è evidente che anche in Giovanni "un senso residuale di disagio, un effetto di distorsione permanente" (Iacoli 2011: 64) a condizionare l'esperienza dello spazio.

A ogni modo, notiamo come in tutti questi casi la ricostruzione narrativa a posteriori degli spazi da parte del Giovanni 'maturo' abbia la funzione di accentuare l'aspetto da un lato labirintico e dall'altro concentrato del perimetro dell'esperienza amburghese del Giovanni 'giovane'. D'altra parte, se i luoghi esistono solo come proiezioni mentali, allora possono anche trasformarsi e deformarsi. Ed è quanto accade, per esempio, alle distanze. Giovanni appare sempre in movimento tra un posto e l'altro, ma in realtà le distanze sembrano non esistere; e se lo smarrimento è la condizione più ricorrente per il protagonista, in realtà ogni volta che si perde – per le strade della città, o per quelle della campagna intorno a casa di Antje –, il caso

– ma dovremmo dire il racconto – lo riporta in luoghi noti, o che noti lo diventeranno (come la caserma dove trascorre una notte dopo il litigio con il fratello di Antje). Ma di tutto questo il protagonista-narratore sembra non sorprendersi mai, quasi conoscesse le leggi eccentriche di questo mondo narrativo che ha qualcosa del *Paese delle meraviglie* dell’Alice di Carroll. Giovanni, infatti, potrebbe averle create lui stesso, queste leggi, in quanto narratore, o vi si potrebbe essere adeguato in quanto personaggio d’invenzione di una storia vera.

Si arriva per di qui a un aspetto centrale della narrazione di *Lunario del paradiso*, perché rivela il fine ultimo della ricostruzione narrativa. L’unica reazione possibile al non riconoscersi nella realtà materiale dell’esperienza vissuta sta, per Giovanni, nel riconoscersi come personaggio di una storia da raccontare. Lo confermano i tanti passaggi in cui si immagina protagonista di un’epopea degna di Ariosto o di Sheherazade (“Mi figuravo di poterli ammaliare con la mia storia, tenerli avvinti per sere e sere, come Sharazade per mille notti; intanto facevo i miei comodi, mangiare e dormire a sbafo”; Celati 1978: 125), o ancora quegli episodi del romanzo in cui affiorano in maniera più esplicita i *pattern* culturali a cui ha attinto per trasformarsi in personaggio. Penso alle tele di George Grosz sulle folli notti berlinesi dei primi decenni del Novecento (cfr. Tadini 2017: 52-55) [Fig. 3], alle quali sembra ispirata la notte di scorribande in cui Giovanni, insieme al colonnello Schumacher, perde e poi ritrova zaino e passaporto; oppure alle comiche del cinema, su cui è ritagliato l’episodio della notte in caserma, fatto di equivoci e incomprensioni, ma anche di ruoli nettamente definiti. E lo potrebbero confermare, indirettamente, anche le bellissime fotografie della *Bottega dei mimi*, realizzate in questi stessi anni, in cui Celati e Lino Gabellone, travestiti tra gli altri anche da marinai amburghesi, assumono pose forzate, accentuate a mostrare l’artificialità della messa in scena (Celati 2017).

È così che il narratore può darsi il ruolo di protagonista della propria storia, riconoscersi al centro degli eventi – pur da un piedistallo traballante tra passato e presente – e trasformare la propria storia in esperienza attraverso il racconto. Come ha scritto Giuliano

Fig. 3
George Grosz
(1916-1917),
Metropolis.



Gramigna, che recensì *Lunario* a ridosso della sua uscita: “tutto ciò che viene ‘detto’ ricompare immediatamente nella realtà, come un rigonfiamento, una bozza, uno scatto, un sintomo. Il soggetto non emette semplicemente un discorso, ma ne è sorretto, fatto galleggiare, portato via verso degli effetti” (Gramigna 1978). Ed è questo il potere creativo della scrittura, capace di materializzare uno spazio ibrido, in cui è possibile declinare l’esperienza nei termini di una doppia temporalità.

Il “gran bazar del mondo”

Esemplare di “maschio adulto ‘bizzarro’” (Celati 1978: 58), il personaggio celatiano diventa, come l’Alice dei seminari al DAMS del 1977, una *figura*, ovvero “un disegno che concentra una serie di linee, attraverso le quali transita un impulso, un’intensità” (ivi: 23) che tuttavia non può essere condensata in un’immagine definitiva o in un simbolo. Come Alice, la figura di questo personaggio si muove sempre di lato, un po’ dentro e un po’ fuori, non si lascia mai trovare perché è dappertutto, ma non è mai dove la si cerca – o dove la



Fig. 4
Alice in Wonderland (1951).

norma la vorrebbe [Fig. 4]. Questo personaggio, per usare le parole di Gramigna, ‘galleggia’ tra due campi di tensione, tra il passato e il presente, tra la vita sulla terra e il mondo dei sogni, ovvero ancora tra la realtà vissuta, in cui si può rimanere “lateralmente rispetto al gioco delle parti” (ivi: 20), e la dimensione della fantasia, a cui la parola letteraria dà espressione sotto forma di storia – quella storia a cui continuamente Giovanni fa riferimento.

In *Lunario del paradiso* la scrittura genera letteralmente la realtà, definendone gli intrecci – seppur vaghi e spiazzanti –, perimetrando gli spazi e i tempi dell’azione. Se il cronotopo, stante la definizione datane da Bachtin, è il catalizzatore dei possibili narrativi, il campo in cui si generano le potenzialità del racconto, allora in *Lunario* le sole tracce di un vero cronotopo le troviamo nella testa di chi narra, quella “specie di casa dove tutti entrano ed escono” (ivi: 158) a piacere, quel luogo che genera, appunto, la scrittura del romanzo. È il XXX capitolo a rivelarcelo – e ad assumere per questo una valenza metapoetica per l’intera opera: qui Giovanni è nella casa di Tino il magliaro in preda a un febbre e rivede tutti i suoi giorni trascorsi in Germania, i personaggi incontrati, le esperienze fatte. Gli attraversano la testa, come comparse di una storia impossibile da

ricomporre: “mi sembrava un palazzo a sei piani, alto da qui fino al cielo; con la mascella e i denti che erano la porta d’ingresso” (ibidem). È qui che si intrecciano i fili della trama, è qui che l’esperienza prende corpo e si trasforma in storia. È questo l’unico spazio effettivamente ‘aperto’ del racconto, lo spazio in cui il soggetto appare realmente liberato dai retaggi della società, così come dalle proprie aspettative.

Prendo il concetto di “spazio aperto” dallo psicanalista Louis Sander (2007) che lo definisce come quel momento, raro e privilegiato, “in cui non ci sentiamo obbligati a rispondere a sollecitazioni interne ed esterne” e in cui, di conseguenza, “possiamo sviluppare un tipo particolare di sintonia, creativa e autentica, con noi stessi e l’ambiente” (Lingiardi 2017: 36). Questo momento il personaggio non lo vive quando la sua esperienza si sta svolgendo: qui le pratiche costrittive inscritte nei diversi luoghi agiscono ancora su di lui (per lo più espellendolo); così come agisce l’idealizzazione delle pratiche e delle relazioni che invece questi luoghi ogni volta disattendono. Solo nella scrittura – quella scrittura che, come ha raccontato in una delle *Conversazioni del vento volatore*, Celati praticava secondo una regola monacale, dandosi solo un’ora al giorno per scrivere, ma di sera, perché “quando si è stanchi si è come un po’ ubriachi e le fantasie vengono fuori più facilmente” (2011b: 109) –, solo nella scrittura questa tensione esplose aprendo letteralmente il campo a una nuova dimensione, quella del disambientamento, della liberazione dalla logica del senso, dell’inconsequenzialità dell’esperienza, privilegiata perché arbitraria e immotivata.

D’altra parte, proprio nel capitolo XXX Giovanni definisce la propria testa “il gran bazar del mondo” (Celati 1978: 159), laddove per bazar si dovrà intendere – a proposito della già citata *Bottega dei mimi* – “una raccolta degli oggetti di scena, sciarpe e cappelli, bacchette magiche e ombrelli, il libro delle mosse, il metro per misurare l’apprendista, il busto di un manichino, alcune foto di Gajani, avanzi di cibo, un posacenere con i mozziconi di sigaretta fumati dai marinai d’Amburgo che non hanno paura di nessuno” (Palmieri 2017: 427) [Fig. 5]. Grazie alla scrittura Giovanni può ridare un senso a quei frantumi, ritrovare la ‘consonanza’ con i luoghi e i momenti di



Fig. 5
Carlo Gajani, Gianni Celati (1977), *La bottega dei mimi*.

quella esperienza, può 'appaesarsi' e dare alla sua vicenda la forma più adeguata, quella forma rapsodica e inconsequente che lui stesso definisce in un passaggio che troviamo solo nella terza edizione: "ogni capitolo un racconto, ogni racconto una fase di luna, e ad ogni luna tutto cambia" (Celati 1996: 694).

La scrittura genera questo cronotopo che libera l'individuo, rendendolo artefice della propria storia; una storia tanto più carica di una "sputtanata verità" (Celati 1978: 185) quanto più sarà libera da ogni grimaldello di trama e di logica. Per questo ho l'impressione che i finali della seconda e terza edizione depotenzino l'effetto performativo – di opera 'in atto' – del *Lunario*, perché riconducono tutta la balzana vicenda a un burlesco complotto ordito dagli altri personaggi ai danni di Giovanni, obbligato così a dichiarare in maniera esplicita e anche forzata l'irriducibilità della sua storia a una trama da spiegare. Meglio allora tornare all'edizione 1978, che ci mostra Celati intento a chiudere un capitolo, quello della trilogia comica e di una scrittura tutta rivolta all'interno, per aprirne un altro, quello dei racconti degli anni Ottanta, in cui farà i conti con uno spazio esterno che riempie l'intero orizzonte (cfr. Calvino 1985). All'altezza del 1978 questo spazio, però, si mostra ancora sospeso, a metà del guado, nell'*in-between*; e la scrittura, con le sue storie – potenzialmente infinite –, interviene ad assimilarlo, a trasformarlo, a raccontarlo.

BIBLIOGRAFIA

- BACHTIN M. (1937-1938), "Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo", in ID., *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovic, Einaudi, Torino, 1975, pp. 231-405.
- BARTHES R. (1980), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1992.
- BELPOLITI M. (2016), "Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso", in CELATI G., *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di M. Belpoliti, N. Palmieri, Mondadori, Milano, pp. IX-LXXII.
- BOLLAS C. (2009), *Il mondo dell'oggetto evocativo*, Astrolabio, Roma.
- CALVINO I. (1985), "Da Buster Keaton a Peter Handke", in *l'Espresso*, 30 giugno; ora in *Gianni Celati, Riga 28*, a cura di M. Belpoliti, M. Sironi, Marcos y Marcos, Milano, 2008, p. 175.
- CELATI G. (1978), *Lunario del paradiso*, Einaudi, Torino.
- Id. (a cura di) (1978), *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, L'Erba Voglio, Milano; poi con postfazione di A. Cortellessa, Le Lettere, Firenze, 2007.
- Id. (1989), *Lunario del paradiso*, in *Parlamenti buffi*, Feltrinelli, Milano.
- Id. (1996), *Lunario del paradiso*, Feltrinelli, Milano; ora in *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di M. Belpoliti, N. Palmieri, Mondadori, Milano, 2016.
- Id. (2001), "Il bazar archeologico", in ID., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, terza ed. riveduta, Einaudi, Torino, pp. 195-227.
- Id. (2011a), "Elogio della novella", in ID., *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata, pp. 35-43.
- Id. (2011b), "Riscrivere, riraccontare, tradurre", in ID., *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata, pp. 107-113.
- Id. (2017), "La bottega dei mimi", in *Animazioni e incantamenti*, a cura di N. Palmieri, L'Orma, Roma, pp. 169-268.
- CONTI E. (2008), "Nonluoghi della Pianura Padana. L'occhio 'risemantizzante' in Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli", in *Italianistica*, XXXVIII/2, maggio-agosto, pp. 151-164.
- DE CERTEAU M. (1990), *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Gal-

limard, Paris.

GRAMIGNA G. (1978), "Serio, serissimo, del tutto comico", in *Il Giorno*, 5 dicembre.

IACOLI G. (2011), *La dignità di un mondo buffo: intorno all'opera di Gianni Celati*, Quodlibet, Macerata.

LABOV W., LINDE C. (1975), "Spatial Networks as a Site for the Study of Language and Thought", in *Language*, 51, pp. 924-939.

LINGIARDI V. (2017), *Mindscapes. Psiche nel paesaggio*, Raffaello Cortina, Milano.

PALMIERI N. (2016), "Lunario del Paradiso" [notizia sul testo], in CELATI G., *Romanzi, cronache e racconti*, cit., 1744-1750.

Ead. (2017), "Postfazione: il gesto, gli oggetti, le immagini", in *Animazioni e incantamenti*, a cura di N. Palmieri, L'Orma, Roma, pp. 421-438.

SANDER L. (2007), *Sistemi viventi*, Raffaello Cortina, Milano.

TADINI E. (2017), "Quando l'orologio si ferma il tempo ritorna a vivere". *Scritti 1958-1970*, a cura di G. Raccis, il Mulino, Bologna.