

AUTOBIOGRAFIA E PLURILINGUISMO IN *LUNARIO DEL PARADISO* DI GIANNI CELATI

Tommaso Meozzi¹

1. INTRODUZIONE

Scopo del presente articolo è dimostrare come, in *Lunario del paradiso* (1978), l'utilizzo di lingue straniere non abbia solo un valore mimetico o espressivo, che si accorda con il tema del viaggio al centro del romanzo, ma sia il vero e proprio motore della narrazione che scandisce le fasi della ricerca identitaria del protagonista. In questa prospettiva, realtà e immaginazione sono componenti di uno stesso racconto di matrice autobiografica che utilizza lingue diverse per diverse modalità di elaborazione, che vanno dal distanziamento, all'aggressività, all'espressione della potenzialità del desiderio. Se, come suggerisce già George Gusdorf (1956), l'autobiografia può essere descritta come il tentativo di creare un mito personale che unisce passato, presente e futuro attraverso nuclei simbolici ricorrenti², la lingua straniera rappresenta nel *Lunario* l'iterato tentativo di costruire un'identità ideale, sempre destinato, tuttavia, ad un parziale fallimento. Attraverso il viaggio geografico e linguistico del protagonista Giovanni, Celati costruisce dunque un mito che è anche anti-mito: il mito di una parola in grado di seguire le oscillazioni emotive, tra ricerca dell'ideale e fallimento, senza negare questa dialettica.

Si tratta di una struttura autobiografica aperta che ha posto non pochi problemi al suo stesso autore. Come noto, la prima edizione di *Lunario del paradiso* (1978) è stata oggetto di due riscritture da parte di Celati, che danno più o meno rilevanza alla matrice autobiografica e al carattere aperto dell'opera. Nella versione del 1989, inclusa nella trilogia romanzesca *Parlamenti buffi*, il paratesto non allude esplicitamente ad un'esperienza autobiografica, ma si limita ad indicare, come sottotitolo, *Esperienze d'un ragazzo all'estero*. Coerentemente, il risvolto di copertina, più che rintracciare gli eventuali legami tra opera e autore, compie una precisa operazione poetico-ideologica, definendo i tre testi, *Le avventure di Guizzardi*, *La banda dei sospiri* e *Lunario del paradiso* «lunghe racconti comici», e inserendoli nel canone della letteratura italiana accanto a Folengo, Ruzzante e alle «novelle e fole tradizionali». Una particolare attenzione è riservata proprio a *Lunario del paradiso* che, in relazione agli altri due romanzi della trilogia, secondo un modello dantesco, rappresenterebbe una fase d'ascesa verso l'amore e una "vita nova" e verrebbe a svolgere, grazie al processo di riscrittura, un importante ruolo di cerniera nell'opera complessiva di Celati. Citiamo, sempre dal risvolto di copertina: «Nella presente edizione, *Lunario del paradiso* compare interamente riscritto, più compatto rispetto alla precedente edizione. Soprattutto nel finale, dove si può vedere il legame tra la prima fase e la fase più matura della scrittura di Celati». Questa riflessione formale, che allude ad una maturazione della

¹ Università di Vienna.

² Cfr. Gusdorf (1980 [1956]: 48): «A single acquiescence justifies the venture of action or the venture of writing, so that it would be possible to discern a symbolic correlation between them and to bring out the gravitational centers, the inflectional points of a destiny [...]; literary history makes room for what Bertram, in Nietzsche's case, calls a personal "mythology" organized around leitmotifs of the total, integral experience [...].».

scrittura, è tuttavia contestualizzata dall'introduzione di *Parlamenti buffi*, scritta da Celati stesso, che porta il titolo *Congedo dell'autore al suo libro* e che, proprio spiegando il significato del termine *parlamenti*, apre alla dimensione extratestuale ed orale: «Nella nostra antica lingua si diceva parlamento per dire un colloquio, oppure un convegno per fare ragionamenti e raccontarsi storie [...]» (Celati, 1989: 7).

Il riferimento alla matrice autobiografica di *Lunario del paradiso* è invece esplicito nell'edizione del 1996, dove nella quarta di copertina, che porta la firma di Celati, si può leggere:

A vent'anni ero partito per una migrazione, con zaino in spalla e quasi senza soldi, fermandomi a lungo in Germania [...]. Negli anni mi sono accorto che il libro perdeva colpi, era anche sdilinquito e vanesio, dovevo assolutamente riscriverlo. Non bisogna buttare via i sogni solo perché non si è riusciti a raccontarli bene [...].

Come nel paratesto del 1989, ci si sofferma dunque sul processo di riscrittura: se nell'edizione del 1989 lo scopo dichiarato è quello di una maturazione stilistica, che al tempo stesso si collega alla tradizione orale dei «parlamenti», nell'edizione del 1996 si segue il percorso inverso, partendo dalla dimensione orale e extratestuale per arrivare alla necessità stilistica di “raccontare bene” i sogni di cui la vita si sostanzia. In quest'ultima edizione, Celati utilizza dunque ambigualmente il paratesto per rivendicare la paternità autobiografica dell'opera e per scusarsi delle iniziali imperfezioni stilistiche legate alla genesi autobiografica stessa.

Le riscritture del 1989 e del 1996 sembrano dunque rivelare un'oscillazione nell'ispirazione poetica di Celati, tra il desiderio di oralità e rivendicazione autobiografica e quello di compiutezza formale.

Una simile oscillazione è tuttavia già presente, come accennato, nella prima edizione di *Lunario del paradiso*, caratterizzata da una scrittura meno controllata, dalla sintassi franta, associativa, dal discorso indiretto libero che ibrida lingua scritta e orale³ e da un finale più aperto – proprio sulla riscrittura del finale si soffermava la quarta di copertina del 1989. Sembra quasi che la normalizzazione stilistica di un'opera ritenuta troppo eterogenea, la neutralizzazione della sua dialettica interna, abbia portato scrittura e oralità a diventare i poli di un dibattito ideologico spostato nel paratesto. Si tratta di un dibattito non pacificato, che lascia intuire punti di tensione: se nell'introduzione di Celati a *Parlamenti buffi* la qualità ludica e la “vanità” dei racconti sono individuati come elementi positivi – «l'arte del fiato perso» (Celati, 1989: 9) – che restituiscono all'essere umano il senso del suo esistere qui e ora, al di là dei simulacri del prestigio sociale, nella quarta di copertina del 1996 l'autore stesso afferma invece la necessità, come già visto, di riscrivere un romanzo inizialmente «sdilinquito e vanesio».

La nostra analisi si soffermerà sulla prima edizione di *Lunario del paradiso* in cui oralità e scrittura, movimento vitale e forma, sono ancora poli di una dialettica interna che l'autore non intende risolvere ma seguire nelle sue oscillazioni⁴. L'ipotesi di lavoro è che queste oscillazioni siano espresse ponendo al centro della narrazione la parola stessa, e in particolare il plurilinguismo, più che un personaggio dall'identità conclusa, che si muove all'interno di una struttura narrativa classica in cui al finale corrisponde uno scioglimento del nodo identitario problematico.

³ Cfr. Severi (2008: 233): «è persino strutturale il parlato nella sintassi: così le drastiche topicalizzazioni a tema irrelato («mi chiede se quel lavoro che facciamo ci pagano», LP 78, p. 162), le strutture a tema sospeso».

⁴ Gabriele Gimmelli (2018: 9) parla di «Un'erranza che si manifesta anche a livello di scrittura, dando luogo a un testo che sembra procedere unicamente per accumulo».

2. LA LINGUA STRANIERA: TRA EROS IMPOSSIBILE E ELUSIONE DEL CODICE PATERNO

Il romanzo *Lunario del paradiso* (1978) rappresenta prima di tutto non un dialogo attraverso la parola, ma un dialogo *con* la parola: la possibilità di comunicare i propri stati emotivi attraverso la lingua – anzi le lingue – diventa implicitamente oggetto di ricerca. Ciò è evidente già a partire dalle ragioni che spingono il protagonista al viaggio: Giovanni, dietro il cui nome non è difficile riconoscere un'allusione all'autore, Gianni, decide di partire per andare a trovare in Germania una ragazza che ha “visto” in Italia, sulla spiaggia. Si tratta di un'intensa attrazione erotica che scavalca la dimensione linguistica e che è basata principalmente su impressioni visive. La lingua, l'inglese, ovvero una lingua franca, gioca in questo caso un ruolo principalmente strumentale, avendo l'obiettivo di creare le condizioni sociali che permettono una replicazione di quell'impressione visiva: «Le ho detto: io ti vengo a trovare, voglio rivederti. Detto in lingua inglese che parlavo bene. Vista una volta sola e le ho detto subito così» (Celati, 1978: 7-8).

L'italiano, lingua materna che coincide con quella del romanzo, si carica invece di significato erotico, perché in grado di comunicare socialmente, agli amici, il “godimento” visivo: «Ho detto che volevo rivedere a tutti i costi questa Antje per la sua faccia. Loro hanno detto: va bene, ma dopo ci racconti tutte le tue avventure così godiamo anche noi.» (p. 8). L'inserimento dei ringraziamenti, elemento solitamente paratestuale, all'interno del libro – si tratta di un elemento che verrà espunto dalle versioni successive del *Lunario* – non è dunque semplicemente segno del clima antiautoritario di quegli anni, che rifiuta le convenzioni tanto sociali, quanto artistiche, ma anche testimonianza del potere esponenzialmente erotico della parola in grado di trasmettere nella società la percezione del “godimento” e di assumere addirittura per questo un valore monetario – gli amici decidono di finanziare il viaggio di Giovanni: «hanno venduto tutti i libri che avevano, dischi e tutto. Trovati i soldi sono partito. E adesso qui metto i ringraziamenti [...]» (p. 9). La cultura già acquisita, simbolizzata dai libri e dai dischi, è reimmessa nel flusso del valore di scambio con la speranza di raggiungere un'intensificazione del godimento attraverso una narrazione nuova. Questo obiettivo assume tinte al tempo stesso macabre e ironiche, diventando vero e proprio ideale che si spinge oltre l'esistenza mortale dei singoli finanziatori: «Gianni Masetti, Roberto Rosini (morto), Umberto Cesari [...]» (*ibidem*). Il godimento che gli amici del protagonista si aspettano sentendo raccontare la relazione tra Giovanni e Antje, dalla dimensione testuale, coinvolge dunque quella extratestuale, fornendo la condizione stessa che rende possibile il *Lunario del paradiso* che dunque si configura non solo come racconto di un amore, ma anche, metanarrativamente, come riflessione sul viaggio della letteratura e sulla relazione tra letteratura e principio di piacere («E adesso qui metto i ringraziamenti per tutti quelli che hanno reso possibile questo viaggio», p. 9).

Al di là di ciò che è tematizzato esplicitamente nella narrazione, la sintassi franta, associativa del romanzo, sembra tuttavia tradire una ragione più profonda che spinge il protagonista al viaggio, e che si collega alla sua percezione della situazione familiare: «Allora litigavano i miei. Quando li ho lasciati già vecchi litigavano meno; poi hanno litigato sempre meno finché sono morti. E quella era la prima volta che andavo all'estero» (p. 5). L'importanza di questo nucleo narrativo è testimoniata dalla sua iterazione nel capitolo XI:

Ah, con la mia malinconia ne ho fatti di viaggi all'estero [...]. Ma è prima, è 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 [...]. Vedere uno che lavora e basta mi fa venire la malinconia tripla [...]. (p. 50).

Nonostante il tentativo di distanziarsi dalle proprie origini attraverso il viaggio, il sentimento ambivalente verso il nucleo familiare è, nel brano seguente, spostato dalla famiglia di Giovanni a quella della ragazza amata, Antje. Al tempo stesso la fuga geografica è esplicitamente associata a quella linguistica: «Arrostirli per bene tutta la famiglia del paradiso [...]. E allora sotto le lenzuola il magone faceva brutti scherzi [...]; per quello sempre scappare all'estero, parlare in lingue estere [...].» (p. 51). Attraverso la coazione del desiderio, che corrisponde alla sua intensificazione, Giovanni, arrivato in Germania, sogna di fuggire ancora più lontano, senza tuttavia potersi liberare delle proprie idiosincrasie. In questo processo di ripetizione, si ha tuttavia anche una variazione emotiva: la tristezza verso la famiglia di origine si converte in aggressività verso la “nuova” famiglia tedesca.

Nello stesso capitolo, senza soluzione di continuità, viene evocata la dimensione politica, che torna in modo ossessivo nel romanzo⁵ e corrisponde al tentativo di una riappacificazione con le figure familiari in nome della comune aggressività proiettata verso l'esterno, come in questo brano in cui Giovanni sogna una velleitaria rivoluzione insieme al fratello: «Allora con mio fratello ci eravamo messi in testa che facevamo saltare il mondo [...]; e ai ricchi, sfruttatori del lavoro altrui [...] un disastro gli combinavamo» (p. 52). L'associazione psicologica profonda tra la riflessione politica e l'elaborazione degli affetti familiari è testimoniata dal ritorno incontrastabile della malinconia («Molti anni così a farsi venire dei dubbi sulla politica [...]. Mentre poi, dopo che hai discusso tanto, ti viene giù la malinconia») e dall'esplicita ripetizione della frase «dov'è la vita?» (p. 114).

Finalmente, nonostante i tentativi di fuga geografica, linguistica e ideologica, nel capitolo XXVI Giovanni attribuisce a sé stesso «l'incertezza del fuori casa, di quello che non l'ha mai avuta una casa» (135). Gabriele Gimmelli evidenzia come il romanzo costituisca in fondo il tentativo continuo, e sempre fallito, di trovare una casa⁶, che si ripercuote anche sullo stile narrativo, il quale «elude la conclusione attraverso continue digressioni» (Gimmelli (2018: 11). La «dimensione picaresca» (Gimmelli, 2018: 12), che Starobinski riconosce in un certo tipo di autobiografia volta ad una visione critica e ironica del passato (1980 [1971]: 83-84), viene così ad essere una delle cifre stilistiche principali del *Lunario*. Tuttavia, se Starobinski associa questa visione del passato all'immagine di un autobiografo che considera sé stesso vincente nella dimensione del presente⁷, questo, nel caso di Celati, è vero solo attraverso l'identificazione dell'autobiografo con la sua stessa attività di scrittura. A livello testuale, il personaggio autobiografico non raggiunge infatti una stabile posizione sociale che ponga fine all'erranza linguistica e psicologica. Al contrario, come Celati afferma nella già citata introduzione a *Parlamenti buffi*, la scrittura svolge esattamente il ruolo di espressione di «vanità» contro l'abitudine comune di ancorare la propria identità ad immagini di prestigio sociale. Solo la scrittura rende visibilità e *agency* a Gianni - Giovanni. Da qui l'importanza dell'inserimento di elementi chiaramente paratestuali, come i ringraziamenti e la storia della genesi del libro, all'interno della narrazione stessa – elementi espunti nelle edizioni successive – nonché delle metadescrizioni a carattere idealizzante che riguardano la scrittura. La macchina da

⁵ Cfr. Ronchi Stefanati (2018: 4): «Giovanni sembra avere una sorta di ossessione per la politica, per il discorso politico, che viene fuori ovunque nel libro».

⁶ Cfr. Gimmelli (2018: 11): «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*».

⁷ Starobinski (1980 [1971]: 83): «For the picaresque narrator, the present is the time of well-merited repose, of seeing oneself finally a winner, of finding a place in the social order. He can laugh at his former self [...]».

scrivere è infatti rappresentata come un oggetto potente, prezioso, in grado di trasformare l'erranza geografica e psicologica del personaggio nel racconto fedele dei suoi stati emotivi, significativi proprio perché non chiusi in una struttura narrativa di causa-effetto: «la macchina da scrivere puoi usarla come un'automobile, fa fare dei gran viaggi» (p. 10); «Guardate che io lascio andare avanti questa macchina da scrivere color smeraldo, che ci pensi lei a dirmi le cose della vita» (p. 108); «La macchina da scrivere ogni tanto si mette a fare i suoi arabeschi» (p. 159); «fa dei voli anche lei questa macchina da scrivere, prendendosi per un aeroplano» (*ibidem*). Attraverso la scrittura, la lingua italiana, «questa lingua *bastarda* [corsivo mio] che mi tocca scrivere» (p. 153), ovvero una lingua senza genitorialità pacificata, diventa racconto prezioso, che segue, senza giudicarli moralmente, i “voli” emotivi. Nella lingua italiana il protagonista proietta al tempo stesso un desiderio di essere riconosciuto, amato, intensificato dalla permanenza all'estero: «Lettere; ricevere lettere quando si è all'estero, lo sanno tutti che fa bene alla pancia. Nella buca delle lettere delle due bambine ogni giorno aspettando aspettando, una voce lontana che dice: Giovanni sei ancora al mondo?» (p. 85).

Se dunque la dimensione politica del romanzo riflette certamente «la critica delle istituzioni totali [...] degli anni Settanta»⁸, al tempo stesso costituisce la dimensione attraverso cui si cerca di elaborare il sentimento conflittuale, tra amore e aggressività, verso le figure familiari, in particolare maschili: da una parte Giovanni, come già accennato, sogna di trovare una profonda condivisione con il fratello innescando una violenta e velleitaria rivoluzione, dall'altra entra in conflitto, proprio attraverso l'ideale di una rivoluzione violenta, con il personaggio del “gran Danese” che crede invece in una grande utopia basata sulle marce della pace: «non capiva se ero per la pace nel mondo o uno che vuol risolvere tutto con le bombe» (p. 121). La politica si caratterizza come utopia di un amore universale o come violenta rivoluzione, senza precisarsi e differenziarsi attraverso il confronto con la realtà. Una certa distanza ironica, dissacrante, che il romanzo stesso sviluppa nei confronti della politica è già stata messa in evidenza, anche se nel contesto di un diverso approccio analitico, da Michele Ronchi Stefanati⁹.

In generale, il viaggio assume dunque il significato di un'elusione della lingua paterna, come emerge implicitamente dal confronto tra le lettere del padre, che vogliono riportare l'eccitamento visivo del protagonista verso Antje alla necessità di una comunicazione sociale, e le esclamazioni di Giovanni, che sottolineano invece proprio il desiderio di liberarsi dalla lingua e dal codice paterno: «Non parlavo a quei tempi la loro lingua; mio padre mi scriveva per chiedermi come mai uno deve andare dove si parla una lingua che non si capisce» (p. 18); «Addio alla casa paterna, senza lingua e senza requisiti, solo perché hai visto una faccia» (p. 20).

Nonostante questo desiderio di liberazione, Giovanni diventa, fin dai primi giorni in Germania, critico verso sé stesso, e comprende che la lingua, come codice simbolico condiviso, non può essere elusa. Torna a questo proposito la riflessione pirandelliana sulle maschere, e sull'impossibilità di essere sé stessi al di là delle immagini sociali costruite dagli altri, anche se Celati, attraverso il suo protagonista, sembra continuare a credere in un fondo «oscuro» dell'individuo che può poeticamente venir espresso al di là delle “parti” che si devono rappresentare: «e poi uno si trova disperato a studiarsi una parte, delle parole che vogliono dire qualcosa di molto oscuro lì dentro nel cuore» (p. 20). Per esprimere questo fondo oscuro, Giovanni si ritrova così a «mugugnare» in una «lingua

⁸ Ivi: 11.

⁹ Ivi: 14: «Celati, mentre restituisce il fervore delle conversazioni politiche di Giovanni, ne rende altresì la natura dogmatica, la confusione ideologica, l'approvazione, e lo fa attraverso i commenti di Giovanni stesso che si discosta autoironicamente dal sé del tempo dei fatti narrati».

sconosciuta» (p. 53), che smentisce l'iniziale infatuazione linguistica di Giovanni per «le parole più interessanti d'ogni lingua» (p. 20).

Contemporaneamente, la critica avanzata dal padre, che allude implicitamente ad un ripristino del linguaggio come codice sociale condiviso, non assume semplicemente il carattere di un'arbitraria frustrazione dell'eros e imposizione del principio di autorità, ma acquista il respiro di una critica sociale che sottolinea il legame tra scarsa competenza linguistica e incapacità di difendersi, di negoziare. Si tratta di una lezione che anche Giovanni dovrà imparare, e che passa attraverso il racconto delle vicende vissute dallo zio, al centro delle lettere paterne:

raccontava sempre di suo fratello muratore più giovane emigrato in Francia, che dopo tanti anni è tornato dalla Francia e non si era mai accorto che là si parla francese [...]. Mio zio credeva che lui non capiva quello che gli dicevano i francesi perché tanto non capiva mai cosa gli dicono neanche in italiano; allora non ci faceva caso e pensava a lavorare. Invece i francesi si offendevano che lui non capiva la loro lingua; così si era preso tante botte in Francia e anche la galera (p. 18).

Nonostante il desiderio di esprimere «qualcosa di molto oscuro lì dentro nel cuore», Giovanni inizia a parlare la lingua tedesca, inizialmente rifiutata, proprio nel momento in cui sta per essere cacciato via dalla casa di Antje, e si accontenta di dare alla lingua quel valore strumentale, di difesa e recupero delle relazioni sociali, che già aveva attribuito all'inglese: «E subito con le parole interessanti che sapevo mi sono alzato e messo a fare un discorso, ringraziando per l'ospitalità» (p. 21).

Inoltre, anche il rapporto con Antje, che inizialmente viene descritta come una musa silenziosa, si carica presto di un desiderio di comunicazione linguistica: prima la ragazza è considerata dal protagonista come la fonte primaria della lingua tedesca, delle «parole interessanti» (23) da imparare passivamente, ma poi diventa velocemente l'interlocutore ideale a cui Giovanni sogna di poter raccontare tutta la propria storia:

Lei con i suoi modi di fare che guardavo molto, mi piacciono. Sì, ma di cosa parlare? Pensavo per cominciare di raccontarle tutta la mia vita, fin dalla nascita, tanto per conoscersi, che lei sappia che tipo sono io. Sono arrivato a quando avevo due anni e poi ho smesso, le interessa mica (p. 23).

Con ironia, il narratore identifica come la pulsione erotica sia alla base del desiderio di comunicazione, ma al tempo stesso riconosce l'impossibilità di far coincidere, attraverso il racconto regressivo, la dimensione erotico-visiva e quella linguistica, la “cosa” e la “parola”.

La difficoltà di far assumere alla lingua straniera un valore coidentitario (Favaro, 2020) è legata anche ad una certa paura che il personaggio sente nel momento in cui la lingua cessa di avere solamente una funzione strumentale, come in questo brano in cui Giovanni, in un tedesco fluente, smonta gli stereotipi legati all'Italia:

venite venite venite a visitare la famosa terra d'Italia dove si legano i cani con la salsiccia, dove i bambini nascono coi baffi e i cani cagano violini! Le facevo ridere piegate in due, le due bambine. Parlavo spedito adesso quando ubriaco; non so di preciso cosa dicevo; avevo paura di essere diventato un po' tedesco (p. 72).

Nel XXV capitolo, Giovanni si rivolge addirittura direttamente al lettore per rassicurarlo, o per rassicurare se stesso, di non aver perso, nonostante il soggiorno in

Germania, la propria identità: «sono sempre io che ti parlo e ti dico, mica un altro inventato per scrivere un romanzo» (p. 127). Il patto autobiografico e la scrittura in italiano svolgono così la funzione di argine alla perdita di identità legata alla permanenza all'estero e all'adozione della lingua straniera, un'adozione che porterebbe il protagonista a differenziarsi dal codice paterno senza tuttavia più esigere un'identità tra parola e cosa, tra valore simbolico del linguaggio e eros. Questo desiderio di rimanere linguisticamente attaccato alle proprie radici corrisponde, nel romanzo, al desiderio complementare di perdere la propria identità e poterne assumere una nuova: «vado in Danimarca e mi faccio danese» (p. 150).

Con il procedere della narrazione, l'utopia di una parola in grado di esprimere l'eros del protagonista e farlo soggetto del desiderio, si rovescia in un sistema comunicativo spietato, all'interno del quale gli interlocutori lottano retoricamente per raggiungere i propri obiettivi approfittandosi del bisogno ingenuo di raccontare di Giovanni. Così, ad esempio, nell'equivoco con la cameriera all'interno della birreria: «Mi chiedeva una cosa: speisekarte? Io dicevo: sono uno studente, viaggio molto, moltissimo [...]. Viene uno a spiegarmi che mi chiedeva se voglio la lista delle cose da mangiare. Dunque non facevamo veramente conversazione»; e, in modo ancora più chiaro, nell'incontro con il turco all'interno dello stesso locale: «Un'altra birra e beviamo. Mi chiede tutta la mia vita questo qui; gliela racconto tutta, era già un mese che non la potevo raccontare a nessuno [...]. Lui contentissimo, dice che prende la sotterranea con me, posso pagare il suo biglietto? Pago» (p. 38). Attraverso la sua retorica, il personaggio del turco riuscirà a conquistare Antje, mettendo Giovanni di fronte ad una rivelazione che si riflette metanarrativamente sul romanzo stesso: aveva cercato una parola con cui poter godere e comunicare, agli amici rimasti in Italia, il proprio godimento; si ritrova invece di fronte alla scoperta della parola come arma, strumento funzionale all'affermazione dei propri interessi nel confronto/scontro con gli altri: «Il turco, quella sì che era un'avventura; ma non potevo mica spiegargliela ai compagni» (p. 46).

Questa rivelazione amara è espressa ironicamente nel romanzo attraverso i personaggi delle due bambine rimaste sole perché i genitori sono in vacanza, che ospitano Giovanni e gli prestano soldi a usura per poter un giorno realizzare il loro sogno di fare un viaggio in Italia (pp. 42-45). Le due bambine, con il loro pragmatismo, rappresentano un *alter ego* del narratore: sognano la lontananza, ma, al contrario di Giovanni, sono in grado di piegare la comunicazione per trarne profitto e poter raggiungere il loro obiettivo. Ciò che il narratore cerca immediatamente, attraverso una parola in grado di materializzare il desiderio, è perseguito dalle due bambine con tenacia e mancanza di scrupoli attraverso il confronto con il principio di realtà. Al contrario, il tentativo del protagonista di ammaliare gli altri attraverso una parola che dica direttamente la vita, è destinato a fallire, come nel brano in cui Giovanni cerca inutilmente di guadagnarsi un posto letto con la propria storia: «Mi figuravo di poterli ammaliare con la mia storia, tenerli avvinti per sere e sere, come Sherazade [...]. Pensato pensato, non mi è venuta in mente nessuna storia» (p. 125).

Anche nel momento in cui Antje sembra avvicinarsi, Giovanni resta con un senso di insoddisfazione che, indipendentemente dalla lingua, non può arrivare alla parola: «lei mi ama ma qualcosa non va; qualcosa che non so neanche dire, perché è troppo difficile dirlo o capirlo» (p. 153). Questo senso di tristezza trova sollievo solamente in un recupero del valore fonico del significante. L'occasione è l'incontro con un vecchio in metro, che mormora una litania nella sua lingua materna:

Stava zitto nel suo sedile, però lo sentivo che parlava dentro di sé; una nenia a bocca chiusa che gli viene su dalla gola; quelle note che scivolano, come nelle nenie arabe. Nenia che raccontava del suo paese: il signore con la nuvoletta era armeno, nome Djenderedjian, guarda un po'! [...]. Ma non ho

avuto la presenza di spirito; alzarmi anch'io, seguirlo; troppo stanco, febbre e mal di gola, e dunque me lo sono perso per sempre (pp. 156-157).

All'inizio del capitolo successivo, l'immagine del vecchio si fonde con quella del padre, e con quella del turco in grado di sedurre Antje, come a testimoniare un'ambivalenza di odio e amore verso la figura paterna che nessun viaggio geografico e linguistico riesce a superare: «Dov'è andato il turco? devo sorvegliarlo. Dov'è quel bel vecchio con la barba che amo? E mio padre cosa ci fa in fondo alla mia gola?» (p. 158). Il narratore ha l'impressione di non avere più il controllo sulla narrazione. L'immagine del vecchio arabo evoca, per associazione fonica probabilmente involontaria, quella della «macchina da scrivere» che «ogni tanto si mette a fare i suoi *arabeschi* [corsivo mio]» (p. 159).

L'ultimo capitolo riprende circolarmente l'inizio del romanzo, rinnovando l'utopia linguistica e del viaggio:

Siamo quasi arrivati. Di qui in poi si parla danese, mi sentivo rinascere. Un'altra lingua da imparare; ma un po' meno inesperto dell'altra volta, non così allo sbaraglio. Forse troverò il grande amore; leggerò le favole di Andersen in lingua originale; e divento scandinavo, calmo, posato, senza troppi grilli nel cervello (p. 183).

La lingua e la cultura danese si caricano qui di una valenza immaginaria in grado di conciliare gli opposti, in particolare la ricerca del «grande amore» e l'assunzione di un carattere «calmo, posato». In questo movimento simbolico circolare, è tuttavia introdotto, rispetto all'inizio del romanzo, l'elemento della cultura letteraria – «le favole di Andersen» – che sembra poter mitigare, mediare l'impulsivo scontro – anche linguistico – del protagonista con la realtà. Resta, tuttavia, nei pensieri del protagonista «il ricordo del vecchio con la nuvoletta incontrato in treno» (p. 183). Se dunque «lo spazio in cui si muove il protagonista è sottilmente onirico, costantemente inafferrabile» (Gimmelli, 2018: 11), ciò è strettamente legato al fatto che la connotazione linguistica legata allo spazio fa rinascere continuamente l'utopia, puntualmente delusa, di trovare una casa, un'identità stabile in grado di conciliare gli opposti.

Alla fine il protagonista, stremato da questa ricerca, cambierà direzione e tornerà in Italia. Il rientro è caratterizzato da presenze fantasmatiche maschili – «Almeno potessi acchiappare il fantasma» (p. 179) – che hanno un ruolo censorio: il «sindaco [...] travestito da suora di clausura» (184) e «un pensatore con la barba, tipo Carlo Marx, Silverio Pifferi, Socrate o Peter Ustinov», che tuttavia è descritto ambivalentemente anche come «satiro» (p. 185) e che accusa Giovanni di aver raccontato una storia falsa. Il discorso conclusivo del personaggio-narratore, pur senza arrivare a spiegare fino in fondo l'origine dei fantasmi, si ribella alle loro voci, ribadendo il diritto a raccontare la propria storia, con le sue ambivalenze, al di là di ogni dimensione ideologica pacificante: «Caro pensatore, dacci un taglio di fare il cretino, prova anche tu a farti delle storie e vedrai che questa è la sputtanata verità» (p. 185).

Questo finale aperto, in cui si riflettono le ambivalenze emotive del protagonista, è sostituito, sia nella versione del 1989 che in quella del 1996 di *Lunario del paradiso*, dal troppo semplice espediente di una lettera ricevuta da Giovanni dal padre di Antje, che da una parte riporta la narrazione ad una logica di causa-effetto, dall'altra determina la pacificazione del protagonista nei confronti degli altri personaggi:

Mi risveglio immantinate, a trovarmi in mano una lettera del comandante Schumacher. Non la ricordo più bene, ma all'incirca diceva così: caro Giovanni, noi che siamo i tuoi amici sappiamo bene cosa ti è successo e ci dispiace tanto, così veniamo ad augurarti di poter prendere quel treno per

l'Italia, e di tornare a casa contento; il tuo affezionatissimo Rudolf Schumacher. Sotto c'erano le firme di Antje, Jan, la madre spilungona, il turco, i genitori delle bambine [...]. (Celati, 1989: 437. Con poche variazioni anche nell'edizione del 1996)

Nonostante la quarta di copertina dell'edizione di *Lunario* del 1989, che indica la riscrittura del finale come l'elemento testuale nel quale è avvertibile il passaggio verso «la fase più matura della scrittura di Celati» (cfr l'*Introduzione* del presente articolo), è dunque proprio questa riscrittura ad ottenere, come nota Raccis, un effetto depotenziante¹⁰, che nega l'ambiguità emotiva dell'opera e l'importanza del plurilinguismo, che di questa ambiguità si fa strumento di trasmissione.

3. PLURILINGUISMO E INTERLINGUA

Se a livello di macrostruttura la lingua straniera rappresenta, nel *Lunario*, il nucleo simbolico ricorrente legato al tentativo, sempre frustrato, di creare una nuova identità (cfr. § 2), un'analisi dei singoli brani consente invece di individuare le concrete forme di elaborazione della realtà veicolate dalle lingue straniere nei diversi contesti dialogici.

Il primo incontro con il tedesco è caratterizzato dalla violenza: appena arrivato in Germania, il protagonista viene infatti picchiato da un ciclista in mezzo di strada. Alla violenza fisica, si aggiunge quella di non poter comprendere le ragioni di ciò che è successo: «Appena arrivato, lingua estera, le parole ostrogote, ma che cazzo vuole da me?» (p. 3). In generale, l'incapacità di prendere parte alla conversazione in lingua straniera porta ad un'involontaria sovraesposizione del proprio aspetto fisico: «Si sono messi a parlare tra di loro questi tedeschi; parlavano e io non capisco un'ostia, sempre in piedi in mezzo al salotto a mostrargli le mie fattezze non meravigliose» (p. 11). Si tratta di un'esperienza straniante che si ritrova anche nella letteratura degli ultimi anni prodotta dagli scrittori immigrati in Italia e che costituisce dunque un ponte tra le due letterature della migrazione – da e verso l'Italia – individuate da Armando Gnisci (1998). Si veda ad esempio questo brano tratto da *La lingua di Ana* di Elvira Mujčić ((2012: 45): «Da quando ero arrivata in Italia, mi accadeva spesso di non sapere che fare del mio corpo. E anche questa volta sentivo come se non mi appartenesse [...]. Stavo in piedi come un cencio, consapevole che una ventina di sguardi mi stava scrutando e analizzando». In questa prospettiva, la «comicità *slapstick*» di *Lunario* evidenziata da Gabriele Gimmelli (2018: 5) è riconducibile a una sovraesposizione della dimensione corporea legata, tra l'altro, allo straniamento della dimensione linguistica. Non solo Giovanni non riesce a comunicare la violenza di cui si sente oggetto («Il bernoccolo del colpo di pompa però si rifiutava di toccarmelo», p. 4), ma deve anche giustificarsi, come se la sua difficoltà comunicativa aprisse lo spazio del dubbio e di un pericolo potenziale: «non capisco niente ma devo far finta di capire tutto per non insospettire il padre» (p. 21). Anche nell'incontro di Giovanni con la polizia, nel capitolo XII, la scarsa competenza linguistica non è solo segno della difficoltà del protagonista ma elemento che contribuisce ad attirare la diffidenza altrui: «non parlo la lingua e il resto: quelli mi mettono in galera» (p. 56).

Progressivamente, una lingua ibrida tra tedesco e italiano è utilizzata per far entrare nella narrazione le prospettive dei personaggi, ad esempio del padre di Antje, attraverso il discorso indiretto libero: «nicht italiano secondo lui, sono forse svizzero?» (p. 28). Si noti

¹⁰ Cfr. Raccis (2018: 19): «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».

l'uso del termine «italiano», che il padre di Antje pronuncia nella lingua originale quasi a voler evocare tramite il valore fonico del significante il proprio immaginario stereotipo legato all'italianità. In un altro brano, Giovanni cerca di ristabilire le distanze servendosi di una lingua altrettanto ibrida, in cui alla gentilezza “universale” dell'inglese si unisce l'artificiosa distanza di una formula di cortesia in francese: «Però basta palparmi le cosce monsieur Schumacher, please. Glielo dicevo in tutte le lingue» (p. 28). Gli inserti in lingua tedesca vengono invece a caratterizzare, sempre attraverso il discorso indiretto libero, i rifiuti di Antje e il conseguente senso di frustrazione di Giovanni: «proibito stare qui: go away, verboten»; «Nein, devo andare a passeggiare»; «Ich bin müde, non ce la faccio più a passeggiare» (p. 33). Si noti come la lingua tedesca venga associata esclusivamente ad emozioni negative e sia al tempo stesso oggetto di una volontaria deformazione aggressiva – «verboten» con la doppia consonante –, espunta dalle versioni successive del romanzo¹¹. Questa forte caratterizzazione emotiva, all'interno di una sintassi ellittica, associativa, rende difficile distinguere, all'interno del discorso indiretto libero, la prospettiva di Antje e quella del narratore. A volte la deformazione aggressiva della lingua tedesca diventa una vera e propria appropriazione, come in questo brano in cui Giovanni, per contraddire il padre di Antje che cerca di convincerlo utilizzando le risorse retoriche di una lingua ibrida, applica la flessione verbale italiana al verbo tedesco *glauben*: «nicht wahr, not true! È la realtà che è un sogno, glaubst du nicht? No, io non glaubo un cazzo» (p. 139). Si tratta, ancora una volta, di una forte caratterizzazione espressiva – in questo caso funzionale a differenziare la voce del protagonista – che passa per il plurilinguismo e che è espunta dalle versioni successive del *Lunario*¹².

La lingua tedesca entra nella narrazione per esprimere le violenze subite dal protagonista anche nel brano in cui Giovanni viene offeso e aggredito dal ciclista per la seconda volta: «Sento questo passante che mi brontola e dice: merda. Scheisse? merda a chi?» (p. 88); o in quello in cui viene preso in giro da due studentesse che poi si rifiutano di ospitarlo: «Dicono che sono scemo, dumm, matto io?» (p. 126); «Nein, kein platz» (p. 127). La relazione tra lingua tedesca e emarginazione acquista intensità anche perché Giovanni non accetta di uniformarsi allo stereotipo dell'italianità che gli viene imposto. Significativa a questo proposito la scena in cui finisce in un'aula universitaria, dove afferma polemicamente che l'italiano non esiste. La richiesta dal pubblico di motivare questa tesi, causa il rifiuto della lingua italiana da parte di Giovanni e l'inserimento straniente della lingua spagnola nel discorso indiretto libero: «Un barbuto laggiù in sala mi chiede in che modo potessi sostenere l'ardita tesi che l'italiano non esiste. Ay ay ay, muy interesante pregunta» (p. 129). Anche in questo caso resta un margine di ambiguità, nell'uso della lingua straniera, tra mimesi e deformazione espressiva¹³: non è infatti chiaro se le parole in spagnolo abbiano la funzione di ribadire provocatoriamente la tesi del personaggio (ovvero che l'italiano non esiste) o se replichino mimeticamente ciò che viene pronunciato nell'aula. Quando Giovanni sviluppa la sua argomentazione, affermando che l'italiano non esiste perché non esiste l'Italia, e racconta il problematico processo di unificazione ad opera delle truppe piemontesi, scatena l'indignazione del pubblico, che ancora una volta è espressa attraverso l'inserimento del tedesco nel flusso della narrazione in italiano: «picchiano i pugni sui banchi; ridacchiano molti per il narr, questo lügnerisch narr [...]. Ma raus!». (p. 130). Talvolta il protagonista sembra interiorizzare la violenza subita e usa una lingua dalla

¹¹ Cfr. Celati (1989: 328-329) e Celati (1996: 54-55): «Fort von hier! [...]. Ma io sono stanco, le dicevo sulla porta».

¹² Cfr. Celati (1989: 403): «No, no, io non accetto, io mi ribello a tutto! Dichiaravo»; Celati (1996: 173): «No, non accetto, io mi ribello!».

¹³ Cfr. a questo proposito Severi (2008: 233): «certo colore lessicale resta sospeso tra radicamento reale e distorsione espressionista [...], concorrono a un sapore antirealistico soprattutto le forti iniezioni plurilinguistiche, in sorta di esito mescolato»

sintassi semplificata, che mima l'interlingua di un apprendente di L2, per definire se stesso in modo critico: «Perché io Giovanni sempre cacciarmi in situazioni del genere?» (p. 134).

La lingua ibrida torna a caratterizzare la narrazione quando Giovanni, frustrato dai rifiuti di Antje, aggredisce il fratello di lei, Jan, colpevole di aver fatto allusioni ironiche sulla situazione. Inizialmente Jan «si spaventa» e dice «in inglese: stai quieto» (p. 54). L'uso dell'inglese sembra recuperare una base comunicativa comune, rompendo la gerarchia tra parlante madrelingua e apprendente L2 nel momento in cui l'aggressività deve essere socialmente neutralizzata. Al tempo stesso la narrazione riporta il termine in italiano, come per voler ribadire l'urgenza comunicativa del fratello che viene linguisticamente incontro a Giovanni per stemperare una situazione percepita come pericolosa. Pochi paragrafi dopo, torna tuttavia una lingua ibrida, tra inglese e tedesco: «Avevo dato troppo scandalo; il fratello muto parlava per commentare che sono matto: he's crazy, du bist dumm» (p. 54). Qui l'inglese, pronunciato non direttamente verso Giovanni, ma verso il pubblico che li sta osservando per strada e che capirebbe senza difficoltà il tedesco, assume un significato diverso, generalizzando attraverso una lingua idealmente universale l'espressione offensiva, che viene poi rivolta direttamente a Giovanni, ma questa volta in tedesco, come a rafforzare la marginalità e il processo di esclusione subito dal protagonista. L'assenza di virgolette dà al discorso diretto la sfumatura del discorso indiretto libero, rendendo nella narrazione il ritmo frenetico dell'azione. Anche Giovanni utilizza l'inglese, nel momento in cui cerca di distanziarsi dalle proprie emozioni e dalle difficoltà della sua avventura in Germania: «La testa mi viaggia che sembra l'orient express. No more worries, basta con le sorprese e i brutti colpi della vita, please; pregherei il dio del cielo, se esistesse lassù, di venir giù ad aiutarmi» (p. 171).

La lingua straniera, questa volta probabilmente il tedesco, è di nuovo riportata in italiano nel momento in cui Giovanni, disperato, non si preoccupa più dell'eleganza o della correttezza della sua L2, ma mira unicamente all'efficacia comunicativa: «Mi sono perduto ho freddo e voglio dormire! gli ho detto al sorvegliante della Gestapo» (p. 56). Si noti come l'assenza di punteggiatura intensifichi lo scopo unicamente comunicativo dell'atto linguistico. La sintassi franta, ellittica, si trasmette, nel paragrafo seguente, dal discorso indiretto libero che riporta le parole di Giovanni, al commento del narratore, diventando così non semplice mimesi del parlato ma vera e propria *Weltanschauung* che crede nella comunicazione tra esseri umani al di là delle differenze culturali e linguistiche, venendo però puntualmente frustrata: «Ripetuto cosa volevo e questo ottuso non capisce» (p. 56). Questo processo si intensifica nelle pagine successive, nelle quali il discorso indiretto libero riproduce un'interlingua volutamente semplificata, che però ambigualmente, più che rappresentare la scarsa competenza linguistica di Giovanni, esprime il suo tentativo di farsi capire da un interlocutore che non è in grado di comprendere la semplicità e l'umanità del discorso quotidiano, ma solo i termini burocratici: «adesso volere dormire, schlafen, compreso? [...] senza papiere nicht andare in giro nella notte» (p. 58). Anche il momento in cui l'agente di polizia rinuncia a seguire le regole in modo ferreo, per cercare di comprendere la situazione umana che si trova davanti, è segnato da un elemento linguistico, ovvero dal recupero del nome proprio del protagonista, solitamente storpiato dal padre di Antje in "Giofanni", a cui seguono le parole dell'agente parafrasate in italiano: «Giovanni, non perderti più nella notte. Aveva imparato anche lui il mio nome» (p. 60). Diventa dunque evidente come la scelta della lingua da adottare nella narrazione sia continuamente sospesa tra scopi mimetici e espressione dei sentimenti soggettivi provati dal protagonista nelle situazioni comunicative, e come sia il plurilinguismo che l'interlingua siano vere e proprie cifre stilistiche del romanzo che esprimono le continue oscillazioni emotive del narratore, tra rifiuto e tentativo di appropriazione della realtà.

4. CONCLUSIONI

Attraverso la cifra stilistica del plurilinguismo, il romanzo *Lunario del paradiso* di Gianni Celati non mette in primo piano i risultati di un incontro transculturale riuscito, ma piuttosto le difficoltà legate a questo incontro. Al tempo stesso l'analisi ha mostrato come, a livello macrotestuale, non si tratti solo di episodici incontri tra lingue e culture diverse, ma di una completa ridefinizione dell'identità del protagonista, tra tentativo di eludere il codice paterno e presa di coscienza della distanza tra eros e parola, tra aggressività verso la figura autoritaria e ricerca di un'impossibile figura paterna ideale con cui identificarsi e superare le ambivalenze emotive. In questo contesto, la lingua straniera è il nucleo simbolico attorno a cui si struttura il racconto autobiografico, veicolando, allo stesso tempo, la spinta proiettiva del desiderio e la sua disillusione.

Questo difficile percorso di negoziazione interiore è reso ancora più complesso dal confronto con un contesto culturale e linguistico straniero, che mette in crisi le abitudini comunicative del protagonista e il suo prestigio linguistico come parlante di L2. Giovanni si ritrova al tempo stesso impegnato nell'illusoria ricerca di un padre ideale e coinvolto in un agone linguistico in cui si scontrano gli interessi dei diversi parlanti. Le lingue straniere diventano così anche veicolo di una contrattazione dialogica che può assumere diverse forme: la lingua inglese è legata soprattutto alla necessità di recuperare un codice comunicativo condivisibile al di là degli interessi profondi che sono in gioco, e una distanza dalle proprie emozioni; il francese assume invece la funzione di una sarcastica volontà di distanziamento dall'interlocutore; lo spagnolo quella di una ludica smentita delle aspettative altrui; l'italiano veicola l'immagine stereotipa attribuita a Giovanni dall'esterno; il tedesco svolge un ruolo centrale, poiché è attraverso questa lingua che viene elaborata l'aggressività: da una parte quella percepita da Giovanni nel suo processo di marginalizzazione, ma dall'altra quella che il protagonista esercita sulla lingua stessa per piegarne le forme al proprio desiderio. La lingua ibrida esprime così le continue oscillazioni emotive in gioco nel processo di comunicazione. L'interlingua invece, se da una parte testimonia le difficoltà di socializzazione vissute da Giovanni, e l'interiorizzazione del suo senso di inferiorità, dall'altra esprime un primitivo desiderio di fratellanza con gli appartenenti ad ogni cultura che si scontra con le consuetudini sociali.

Tuttavia, anche nei contesti dialogici, il plurilinguismo, lontano dallo svolgere un ruolo semplicemente mimetico, è piuttosto uno degli elementi portanti del discorso indiretto libero che può assumere varie gradazioni, dalla mimesi alla deformazione espressiva del linguaggio altrui. L'efficacia stilistica della prima edizione del *Lunario* è in fondo questa: essere "espressionista" nel rappresentare il disorientamento causato dalla molteplicità, essere mimetico nel seguire le fasi di questo disorientamento, il tutto sullo sfondo di un eros che stimola il protagonista alla ricerca, ma che, alla fine, si consuma nella dimensione visiva senza riuscire ad arrivare alla parola.

Così dimensione macro- e microtestuale si intrecciano a vicenda: la ricerca psichica di un'identità ideale spinge il protagonista ad entrare in un contesto comunicativo in cui gli interessi devono essere, volta dopo volta, rinegoziati; al tempo stesso costituisce il nucleo simbolico che torna ciclicamente, orientando di nuovo la ricerca.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Celati G. (1978), *Lunario del paradiso*, Einaudi, Torino.
- Celati G. (1989), *Lunario del paradiso*, in Celati G., *Parlamenti buffi*, Feltrinelli, Milano.
- Celati G. (1996), *Lunario del paradiso*, Feltrinelli, Milano.
- Gimmelli G. (2018), “Kicked off Somewhere’: sul *Lunario*, l’interpolazione e il gag”, in *Elephant & Castle*, 19:
<https://elephantandcastle.unibg.it/index.php/eac/issue/view/31>.
- Gnisci A. (1998), *La letteratura italiana della migrazione*, Lilith Edizioni, Roma.
- Gusdorf G. (1980 [1956]), “Conditions and Limits of Autobiography”, in Olney J. (ed.), *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton, pp. 28-48.
- Mujčić E. *La lingua di Ana* (2012), Infinito Edizioni, Formigine (Modena).
- Raccis G. (2018), “Dei giri in bicicletta tra un capitolo e l’altro’: cronotopi del *Lunario*”, in *Elephant & Castle*, 19:
<https://elephantandcastle.unibg.it/index.php/eac/issue/view/31>.
- Ronchi Stefanati M. (2018), “Io ho passato la giovinezza tra i richiami della politica e della carne’. Il discorso politico in *Lunario del paradiso*”, in *Elephant & Castle*, 19:
<https://elephantandcastle.unibg.it/index.php/eac/issue/view/31>.
- Severi L. (2008), “Dinamiche testuali e varianti d’autore nella prosa di Gianni Celati. Le tre versioni di *Lunario del paradiso*”, in *L’Ellisse*, 2, pp. 225-255.
- Starobinski J. (1980 [1971]), “The Style of Autobiography”, in Olney J. (ed.), *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton, pp. 73-83.

