reCHERches

Culture et histoire dans l'espace roman

24 | 2020

La scrittura dello sguardo

Un palinsesto frastornante

Celati, la riscrittura dei fratelli Marx e dintorni

Giulio Iacoli

Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/cher/743>

DOI: 10.4000/cher.743

ISSN: 2803-5992

Editore

Presses universitaires de Strasbourg

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 9 juillet 2020

Paginazione: 147-160

ISBN: 979-10-344-0068-3

ISSN: 1968-035X

Notizia bibliografica digitale

Giulio Iacoli, «Un palinsesto frastornante», *reCHERches* [Online], 24 | 2020, online dal 20 septembre 2021, consultato il 17 novembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/cher/743> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/cher.743>

Tous droits réservés

Un palinsesto frastornante Celati, la riscrittura dei fratelli Marx e dintorni

GIULIO IACOLI¹

Minore, non minimo

A margine nella di per sé periferica produzione celatiana, volta alla sconsacrazione e alla costante rielaborazione dei generi dominanti; perlopiù assente dalle bibliografie critiche sull'autore²; conclamato *ludus*, recuperato da un periodo, identificabile nel biennio '71-'72, di solitaria immersione nell'insegnamento e nella vita quotidiana statunitense, a Cornell³, *La Farsa dei Tre Clandestini* può legittimamente apparire un episodio conchiuso e secondario, nell'opera di Celati. Difficile, in apparenza, fare della sua brevità di discorso *adattato*, e dunque derivativo (ancorché ibrido, dotato di una particolare originalità, come si potrà vedere), un punto da cui sollevare una visione ad ampio raggio delle modalità con le quali l'autore si confronta con il linguaggio e con una tradizione della comicità cinematografica.

E tuttavia più spunti, più motivi di interesse reperibili nel pur, si è detto, scarno scritto minore, inducono a riprenderlo, mettendo in luce il suo profilo di libera, esemplare traduzione da un codice a un altro. Conviene, per via della sua scarsa notorietà, ricostruirne genesi e caratteristiche.

Pubblicato nel 1987 dalla piccola editrice bolognese Baskerville, guidata dai fratelli Mario e Maurizio Marinelli, con Maurizio Marozzi e Maurizio Petta, vicina agli ambienti del Dams e dell'allora Istituto di Discipline della Comunicazione, il libello è la seconda uscita della "Collana Blu", dopo un altro libricino originariamente concepito per un intimo spazio di destinatari, i *Biglietti agli amici* di Pier Vittorio Tondelli, apparso nel dicembre dell'anno precedente.

Per comprendere occasione e finalità dei *Clandestini*, occorre guardare alla nota introduttiva dell'autore – luogo che, come sappiamo, in particolare lungo

---

1 Giulio Iacoli, Università di Parma.

2 Fa eccezione ora il contributo di Bosco 2019, per cui vedi *infra*, alla n. 7.

3 Si veda al proposito la ricostruzione biografica curata, per l'edizione delle opere dell'autore nei «Meridiani», da Nunzia Palmieri (2016: in part. XCII-XCV).

gli anni Ottanta, con la riedizione ampliata di *Finzioni occidentali*, la riscrittura delle narrazioni post-*Comiche* del decennio precedente nei *Parlamenti buffi* e la presentazione dei quaderni di viaggio racchiusi in *Verso la foce*, intende assumere un valore informale di accompagnamento al lettore, e al tempo stesso offrire un ponderato orientamento di lettura.

Questo il contenuto integrale della premessa:

L'editore ha trovato questo mio vecchio scartafaccio e desidera pubblicarlo. Si tratta di qualcosa che avevo composto solo per gli amici, una farsa come regalo di Natale, quindi non destinata alla pubblicazione.

Quando abitavo negli Stati Uniti, per un certo periodo ho passato tutte le sere in un cinema dove proiettavano i film dei Marx Brothers a ripetizione. Tenevo un quaderno per annotare i loro gag, che mi davano contentezza. Poi sono capitato sul copione di *Monkey Business*, scritto da S.J. Perelman e W.B. Johnstone, e mi sono messo a tradurlo.

Dopo qualche tempo mi è venuto in mente di riscrivere tutto in forma di farsa, introducendovi alcune situazioni da *Animal Crackers* (il finale), da *Duck Soup* (la parte politica), da *A Night at the Opera* (la parte dello sbarco), con gag e battute sporadiche da *Cocoanuts*, *Horse Feathers*, *A Day at the Races*, *Love Happy* e molte altre cose inventate da me per tenere il ritmo.

A quell'epoca, circa nel 1970-72, avevo cominciato a scrivere un libro sui Marx Brothers, che avrebbe dovuto intitolarsi *Harpo's Bazar*. Il muto Harpo mi sembrava una forma d'oblio dell'asfissiante voglia di far discorsi, poi ho rinunciato a scrivere quel libro.

Ecco. Modesto omaggio all'insostanziale potere del mutismo. (Celati 1987: 7)

Da un punto di vista propriamente stilistico, chi legge ha buon gioco a richiamare, partendo dalla finale sintesi-*propemptikon* in forma ellittica del verbo, l'andamento in forma sospesa, di annotazione 'a effetto', venata di lirismo, frequentissimo all'interno dei pressoché coevi "racconti d'osservazione" di *Verso la foce*, composti fra l'83 e l'86 («Deperibilità svelta del cosiddetto "mondo reale", non si distingue bene da un miraggio», oppure «In distanza ovunque campi gialli di grano gonfiati dal vento», per limitarci a una campionatura minima; Celati 2016b: nell'ordine, 1022, 1087).

Spicca poi il riferimento a quella «contentezza» che pare afferire a un denso campo semantico: quello condiviso altresì dal «solievo» derivante, ancora in anni prossimi a quello della *Farsa*, dall'osservazione delle fotografie di Luigi Ghirri (Celati 2004: 177), o dall'immersione nel mondo linguistico «nativo e familiare», dal ritorno alla «piccola patria per la mente, come qualcosa che fa compagnia e dà contentezza», costituita dall'*Orlando innamorato*, riscritto in prosa, sulla linea degli esperimenti del *Furioso* e della *Liberata* raccontati rispettivamente da Italo Calvino e Alfredo Giuliani, più di vent'anni prima (Celati 1994: IX-X). E ancora, dato per noi di particolare rilevanza, cui si farà ritorno in un prossimo paragrafo, narrare e rinarrare, per lo scrittore, non sono operazioni imperniata su di un oggetto determinato, quanto piuttosto, come egli stesso dichiara a Marianne Schneider in un'intervista risalente al

2007, su di «un evento – qualcosa che accade, come una ventosità che passa da una testa all'altra... ecco... se non prendi una narrazione come un oggetto ma come una ventosità che ti investe, come un flusso immaginativo, che porta emozioni e pensieri, allora non c'è dubbio che corrisponda a un moto espansivo di contentezza» (Celati 2011a: 110).

Un motivo di poetica, questo, tutt'altro che laterale, nella definizione di una visione dei fatti letterari; venendo all'enunciazione dei contenuti, a dispetto dell'*understatement*, di quello che potremmo definire il grado ristretto di autorialità manifestato dalla premessa alla *Farsa*, siamo indotti a ritenere che le considerazioni qui esplicitate si situino al centro di una serie di idee e preoccupazioni di poetica coerenti e nodali, capaci di legare fra loro gli anni Ottanta, densissimi, per lo scrittore, di avvenimenti, incontri e sperimentazioni con forme e generi nuovi, e il decennio precedente. Il primo triennio dei Settanta, difatti, vede l'uscita di *Comiche*, nel '71, e l'avvio, con l'anno successivo, del processo di riscrittura del libro, destinato a rimanere incompiuto. La *Cronologia* pubblicata nel «Meridiano» dedicato all'autore, curata da Nunzia Palmieri, riporta un frammento di lettera, nel quale Celati esorta il destinatario, Giulio Einaudi, a prendere in considerazione il progetto di una serie di testi dedicati alle comiche cinematografiche, accennando a collane e pubblicazioni del genere ben rappresentate all'estero, e al «rilancio straordinario» che in quegli anni «la *slapstick comedy* dei bei tempi muti» (Palmieri 2016: XCV) stava vivendo⁴. A rigore, i Marx esulerebbero da questo progetto, che pure, però, includerebbe il nostro Totò, e che dobbiamo pensare come a loro estensibile per via della forte continuità della gag verbale, da essi concepita, con il suo antecedente gestuale, corporeo, proprio dello *slapstick*. Celati legge la gag, nei film dei Marx, come figura discorsiva o «virtualità che si realizza attraverso un calcolo dei tempi di attesa e di risposta, che può solo essere circostanziale, irripetibile» (così in un saggio poi rifluito in *Finzioni occidentali*, dedicato a Beckett e ai procedimenti del comico, originariamente pubblicato nel volume di studi in onore di Carlo Izzo, del fatidico '72; Celati 2001: 190).

Inoltre, occorre pensare a Harpo come a un elemento di raccordo con il periodo muto delle comiche, una loro reviviscenza o sopravvivenza (il fulcro delle scoppiettanti gag non verbali, nel trio), coesistente e cooperante con l'architettura comica dei fratelli, Groucho e Chico. Anticipando un elemento di analisi della riscrittura, si evince chiaramente un intervento di condensazione: del quartetto che compone la pellicola oggetto primario del rifacimento narrativo, *Monkey Business* di Norman Z. McLeod (1931; circolante, in italiano, appunto con il titolo *Quattro folli in alto mare*), Celati espunge Zeppo, overosia il quarto fratello, il meno gestuale e abnorme, la figura meno espressiva, autonomamente significante, e la più agevolmente integrabile alla società dei crocieristi – il meno riconoscibilmente picaro, il meno clandestino dei quattro clandestini, per

4 Per i contenuti dello scambio epistolare rimando al saggio di Gabriele Gimmelli contenuto nel presente fascicolo.

intenderci –, sacrificando inoltre la vicenda sentimentale da lui intrecciata con la figlia di un trafficante, o speculatore, Big Joe Helton, incontrato a bordo.

Se il fuoco narrativo, per il Celati libero riscrittore delle indaviolate comiche dei Marx, citando l'intervista con Aurora Capretti, consiste nell'interesse condiviso con l'Artaud di una nota in conclusione di *Le Théâtre et son double* (2000: 250-252), ovverosia la proliferazione della bagarre, l'accensione di «uno scontro comico di tutti contro tutti, che voleva anche dire uno stato di anarchia trionfante»⁵, l'estromissione di Zeppo, elemento, si è detto, solo blandamente anarchico, e in realtà normalizzatore, dalla farsa rigenerata, mistilinea dei tre clandestini appare pienamente motivata.

Per l'analisi dei personaggi: Harpo "descritto" (depotenziato?)

Meno autoevidente, invece, la risistemazione, o ridimensionamento, imposta a Harpo, che pure, leggendo la *Farsa* come celebrazione della piena libertà performativa propria della comica marxiana, e tenendo a mente la predilezione celatiana per il mutismo significante del personaggio, enunciata nella premessa, sarebbe stato legittimo vedervi modellato in forma protagonista, di nucleo o motivo trainante dell'intreccio. I riferimenti a Harpo, d'altra parte, in un testo organizzato come sceneggiatura (e in accordo con il «copione originario» di *Monkey Business*, alla cui traduzione, inizialmente, Celati ricorda di avere atteso), rifluiscono necessariamente nelle didascalie, dove la sua presenza viene a essere tradotta e impressa nella descrizione dei suoi gesti, nella compulsione che gli è propria ad agire in maniera frastornante, sadica e confusiva. Ci situiamo, con tale ricomposizione delle parti, in un'operazione interna a un medesimo modo (*drammatico*, contrapposto a *narrativo*, seguendo le distinzioni delle poetiche a partire da Platone e Aristotele cui si rifà Genette, per i modi di rappresentazione di un'opera di finzione), ovverosia a una serie di trasformazioni dell'ipotesto data da un «cambiamento nel funzionamento interno del modo», o *transmodalizzazione intramodale*, che coinvolge, come tratto caratterizzante, «la distribuzione del discorso drammatico, cioè del discorso dei personaggi» (Genette 1997: 334, 342).

Celati assegna a Harpo un «campanaccio», azionato in genere al culmine della bagarre, concludendo le scene in segno di scherno, in seguito ad azioni beffarde di diversione condotte in proprio, o di disimpegno verbale dagli impicci, condotte da Groucho. L'innovazione appare solo in parte tale, e comunque, pensando al politesto o intertesto marxiano congegnato da Celati,

5 Capretti 2012: 232. Non si dimentichi la replica di Celati stesso alla nota di presentazione 'geometrizzante', da parte di Calvino, del suo *Comiche* ("Caro Calvino, non mi hai capito", pubblicato sulla *Repubblica* del 3 ottobre 2008): «Tutto quello che scrivo lo faccio con la voglia di correr dietro a preparare la bagarre: niente m'interessa come la bagarre, quando tutti si picchiano, tutto scoppia, crolla, i ruoli si confondono, il mondo si mostra per quello che è, cioè isterico e paranoico, e insomma si ha l'impazzimento generale», cit. in Belpoliti 2012: 52.

diegeticamente motivata, se si riconduce la funzione del campanaccio al bastone sormontato da una clownesca pompetta, che accompagna Harpo in *Monkey Business* come in altre pellicole interpolate nella riscrittura farsesca (*Animal Crackers*, *Duck Soup*, tanto per rimanere fra i testi dichiarati dal nostro autore come presenti e interpolati all'interno della traduzione-riscrittura in analisi). A tal punto l'oggetto si fa distintivo del personaggio, da comparire pure nella celebre pubblicità per la vodka Smirnoff del 1961, dove un Harpo invecchiato – l'attore, nato Adolph Arthur Marx nel 1888, sarebbe scomparso di lì a tre anni – guarda in macchina facendo il gesto di schiacciare la peretta; sotto, il testo recita «When I honk for vodka, I expect Smirnoff».

Rientrando nel discorso sulla funzione esercitata da Harpo, la scena terza («Sala del teatrino») ha il potere di reintegrarlo nel centro vitale della narrazione comica, sottraendolo al ruolo di mero coadiutore o contrappunto, dato dal suo confinamento nello spazio delle didascalie. La scena massimizza la potenza vitalistica del personaggio, che Calvino (1995: 369) riassumeva, nel suo ricordo dell'attore, nell'evocazione della «sua aria d'angelo spiritato e un po' perverso piovuto da un cielo chagalliano».

Se altrove, come per esempio nel *leitmotiv* della caccia alle inservienti o più in generale alle giovani di bella presenza, Harpo mostra appieno la molla erotica che ne determina i costanti impulsi predatori, nel teatrino dei burattini, per contro, esibisce un suo sofisticato profilo di *trickster* (Fix 2013), organizzando una sadica commedia degli equivoci ai danni dell'ufficiale Gibson. Nella sequenza corrispondente di *Monkey Business* Harpo, dopo aver subito i colpi di quest'ultimo, lo berteeggia, lo bastona e lo punge con uno spillone, approfittando della sua confusione dinanzi a un clandestino perfettamente integratosi, nella sua caratteristica maschera *gookie* (guance gonfie, occhi sporgenti e incrociati, lingua in fuori), tra i fantocci che popolano il teatrino.

Celati traduce in maniera essenziale e mirata la sequenza filmica, in accordo con la tendenza alla condensazione e personalizzazione degli intrecci sopra ricordata: della pellicola riprende l'intervento del capitano, inglobato nel parapiglia del teatrino, con il risultato finale di sconfessare la pretesa dello sventurato Gibson di aver acchiappato uno dei clandestini, vanificandone gli sforzi. Ma, a differenza di quanto esplicitato dalla sequenza filmica, l'«effetto di realtà» di cui il capitano si fa portatore procede attraverso la constatazione dell'ordinarietà della situazione, ovvero verificando la sussistenza di un teatrino di soli, muti e inerti burattini – concentrando così le risultanze della comicità degli errori sul capo dell'ufficiale frainteso. Così il capitano lo rimbrocchia: «Sarebbero questi i suoi clandestini? Lei ha bevuto. Vada nella sua cabina e aspetti i miei ordini» (Celati 1987: 24). Solo nel finale, per effetto del caratteristico richiamo-scorno affidato al campanaccio, il capitano si convince della giustezza della pista imboccata, infilandosi, assieme al suo sottoposto, alla caccia di Harpo.

E questo mentre nella pellicola l'irrefrenabile volontà di insubordinazione di quest'ultimo si esprime prodigandosi in più sberleffi, pernacchie, fischi e

calci ai danni contemporaneamente di Gibson e del capitano, sotto i cui occhi fugge, lanciato su di una macchinina a rotelle per i corridoi della nave. Per inciso, si tratta di un'immagine che può avere concorso all'ideazione del finale di *Comiche*, con l'io narrante-professore che romba via su di una motoretta verso l'alto, sfuggendo così all'ammorbante, vessatoria struttura marina⁶.

Del resto, in un film che si apre sulla segnalazione al capitano di un gruppetto di abusivi a bordo che devono per forza essere situati nelle stive, dal momento che di lì provengono le tutt'altro che soffuse note di *Sweet Adeline*; in un congegno narrativo che sviluppa in continuazione il meccanismo della beffa dei fratelli clandestini *sotto il naso* dei loro inseguitori, la sequenza del teatrino fornisce un debito contraltare alla produzione verbale *nonsensical* di Groucho, in primis, e di Chico, incorniciando e celebrando in un assolo vertiginoso il comportamento impudente di Harpo. Celati ne riprende e semplifica appena, si è detto, i tratti, obbedendo alla sintesi imposta dalla forma breve del suo scritto d'occasione, preservando, ad ogni modo, la salienza derisoria del personaggio, e siglandone la fuga conclusiva con un'ulteriore attestazione di coerenza, mediante il caratteristico saluto affidato al campanaccio.

Va notato che nella più generale orchestrazione della libera riscrittura celatiana la scena in questione si caratterizza per la soppressione di una componente essenziale, ovvero la presenza dei piccoli spettatori in preda a una generale ilarità, per spostare l'attenzione nel retroscena, dando voce agli stessi burattini. Enfatizzando questo aspetto, ossia dotando di una rilevanza verbale (esclamazioni, acclamazioni della bagarre) gli omologhi di Harpo, le figure di stoffa tra le quali il clandestino si mimetizza permutando la propria identità, lo scrittore fornisce un contrappeso alla possibile marginalizzazione, all'intuibile depotenziamento – nella traduzione dal codice audiovisuale a quello della testualità letteraria – in cui lo stesso Harpo viene a ricadere, come incorporandolo in una voce collettiva nella quale si trasfondono, assieme agli echi del dialogo tra l'ufficiale e il capitano, i suoi pensieri e le sue incitazioni alla furiosa contesa («Ci sono visite, ragazzi»; «Di lì, di là. Di qua, di qua»; «L'hanno preso!», Celati 1987: 23-25).

In altre parole, dietro la leggerezza deliberata, la giocosa combinazione di effetti comici (il procedere per continue «interpolazioni», effetti di margine: scenette e gag, monologhi e digressioni, che l'autore ravvede nello stile compositivo di Beckett, e che prontamente, nel saggio sopra richiamato di *Finzioni occidentali*, raccorda alle tecniche della cinematografia *slapstick*; si veda Gimmelli 2018: 9-10), la *Farsa* lascia trasparire la mano sicura del riscrittore, l'esattezza di proporzioni di un *ludus* tanto più felicemente riuscito quanto più

6 Sull'interpretazione del finale di romanzo, sul «segno singolarmente coerente e caricaturale dell'assunzione in cielo dell'eroe (si intende, assunzione a rovescio)» si è soffermato Gramigna 2008: 170.

votato all'armonica combinazione e fusione dei pirotecnici materiali di base, tradotti, rifiniti ed espansi «per tenere il ritmo»⁷.

Traduzione, giochi verbali, riscrittura

La molla della «contentezza», dunque, come motivazione originaria della riscrittura, va a innestarsi su di un processo di ascolto attento dei testi originali, assistito da un virtuoso controllo delle tecniche. È d'altra parte, questa, la modalità che contraddistingue lo scrivere/tradurre/riaccontare di Celati, il quale pensa alla scrittura come attività immersiva, o ancora, lo si è visto in precedenza, totalizzante «ventosità che ti investe», che richiede un atteggiamento, una «postura» specifica:

non ho mai creduto che lo scrivere possa essere un'attività spontanea, come una libera imitazione del parlare. No, perché nello scrivere devi per forza ritirti dal mondo, concentrarti sulla linea delle frasi, assumendo una postura del corpo che è contratta, come se uno ascoltasse voci che vengono al suo orecchio. Ecco perché lo scrivere mi sembra una attività cerimoniale, perché ha qualcosa dell'ascolto oracolare, l'ascolto di voci enigmatiche, che non si sa da dove vengano. (Celati 1999: 18)

Alcune questioni di classificazione teorica si impongono, contestualizzando l'esperimento della *Farsa* nella particolare fioritura di riscritture celatiane che possiamo individuare tra gli anni Ottanta e il decennio successivo: oltre all'*Orlando innamorato* dobbiamo considerare testi concepiti per la recitazione in pubblico, come due canti dell'*Odissea* raccontati in prosa⁸, nonché le autoriscritture plurime dei romanzi degli anni Settanta, a partire da quella, avvenuta nell'immediato post-pubblicazione e rimasta incompiuta, di *Comiche* (Celati 2011b), per estendere poi il ragionamento alla ripresa-revisione dei tre romanzi successivi nella trilogia dei *Parlamenti buffi* (Celati 1989), sino al protratto lavoro sulle forme brevi narrative che coinvolge progetti quali *Cinema naturale*, *Fata Morgana* e i *Costumi degli italiani* (cfr. Celati 2011a: 111-112).

Anzitutto, l'opportunità di privilegiare, nell'interpretazione complessiva dell'esperimento in questione, l'idea di riscrittura, come contermine, più ampia e al tempo stesso per più aspetti sovrapponibile, nella riflessione celatiana,

7 E difatti, risalendo a un opuscolo reperito nell'archivio di Enrico Filippini, amico di Celati dai tempi del Gruppo 63, Bosco (2019) legge il progetto come più antico (1974-1976) e articolato, meno estemporaneo, basato su un coerente lavoro di «fluidificazione» di gag e dialoghi; l'opuscolo sarebbe poi stato utilizzato come sceneggiatura, fra il '76 e il '77, per un film girato assieme a un gruppo di studenti sui tetti della periferia bolognese.

8 Celati 2000. Il volumetto, curato dal Teatro Municipale Valli di Reggio Emilia e corredato da fotografie di Luigi Ghirri, riproduce il testo per l'esecuzione orale, presso il locale Teatro della Cavallerizza, del 26 febbraio 2000 (la consueta "Notizia" preposta dall'autore riporta come dicembre 1999), affidata alla voce dello stesso Celati e all'accompagnamento alla fisarmonica di Maurizio Magri.

rispetto a ‘traduzione’. A suffragare l’ipotesi è un passo ancora attinto alla citata conversazione con la traduttrice, fra l’altro, di *Narratori delle pianure*, Marianne Schneider:

L’Orlando innamorato raccontato in prosa secondo me sta a metà strada tra la riscrittura e la traduzione. Intanto devo dire che la traduzione io la sento come un modo di riscrivere i libri, e per questo mi piace molto tradurre. Tra il tradurre e il riraccontare c’è qualcosa di simile, ed è l’emozione di metterti in un flusso di immagini che ti guidano momento per momento. La fedeltà in questi casi sta nel fatto di mantenere l’energia, i colori, le tonalità di un certo flusso. (Celati 2011a: 112-113)

Secondariamente, altri termini d’uso nella più generale teoria delle relazioni intersemiotiche e intermediali possono venire evocati nei paragrafi che seguono, per definire adeguatamente orizzonte e significato dell’operazione-*Farsa*.

“Adattamento”

La concezione *lato sensu* di *adattamento*, sviluppata in anni recenti da Linda Hutcheon, non riguarda mere trasposizioni di opere letterarie in testi filmici, quanto piuttosto transcodificazioni di varia natura, passaggi da un medium (o, più limitatamente, da un genere letterario) a un altro. In quanto «form[e] di ripetizione senza reduplicazione», «“riformattazion[i]”» che, nella loro natura di prodotti situati al punto di arrivo di un processo di rimodellamento, non riguardano «tanto un qualcosa che deve essere riprodotto, ma piuttosto qualcosa che deve essere interpretato e ricreato, spesso in un *medium* diverso» (Hutcheon 2011: 13, 38, 127), gli adattamenti sembrano, in questa accezione, bene corrispondere al particolare lavoro di selezione, sintesi e combinazione dei materiali marxiani compiuta da Celati. Si può, opportunamente, pensare alla *Farsa dei Tre Clandestini* come a una gratuita e spregiudicata operazione derivativa – un lavoro di gioiosa appropriazione delle proprie fonti retto dalla necessità pratica, dalla volontà e dalla capacità, in termini di elaborazione tecnica, di riformulare, adattare in senso letterale alla nuova cornice del libello amicale, i materiali filmici di partenza⁹.

Novellizzazione

Il procedimento è considerabile, alla pari del termine precedente, come forma di trasposizione mediale (Rajewsky 2006), e tuttavia indica un tipo particolare di adattamento, un falso o anti-adattamento. La monografia che nel 2008 Jan Baetens ha dedicato al tema evidenzia l’intima variabilità del genere,

9 Prossima al concetto espresso da Hutcheon, e parimenti legata a una centralità della questione intertestuale (inquadrata però da una prospettiva semiotica, e correlata in modo particolare alle forme della contemporaneità), è l’idea di replicabilità del testo estetico condensata da Nicola Dusi e Lucio Spaziantone nella configurazione *remake-remix*; utili, in particolare, i riferimenti alla teoria di Even-Zohar del polisistema e alla modularità di ogni testo e discorso (Dusi, Spaziantone 2006: 32-34), entro i quali pensare le esperienze di replica con «*differenza controllata*, generata comunque “a partire da”» (ivi: 23, corsivo degli autori).

la difficoltà di definirne i tratti e l'estensione. E nondimeno, chiarissima appare al critico una sua caratteristica essenziale: a differenza di quanto racchiuso dalle *idées reçues* in materia, la novellizzazione non può essere pensata come mera inversione rispetto all'adattamento cinematografico comunemente inteso (anziché tracciare il percorso dalla letteratura al cinema, il testo novellizzato andrebbe dal cinema alla letteratura). E questo per via di più condizioni non soddisfatte dalle novellizzazioni, prima fra tutte la mancanza di un carattere transmediale: «[l]a plupart des novellisations sont basées sur l'une ou l'autre forme de scénario, soit de pré-texte *verbal*, ce qui signifie entre autres que le problème de la "traduction" d'un système sémiotique en un autre se trouve systématiquement éludé» (Baetens 2008: 70). In assenza di un salto diretto dal discorso audiovisuale a quello della testualità letteraria, appoggiandosi a un testo che Baetens denomina «pré-novellisé» (*ibidem*), il novellizzatore opera entro un regime mediale definito; non ha dinanzi a sé quel pieno scarto creativo, quella necessità di rimodulare con altro linguaggio il testo (modificare la cornice), propria degli adattamenti.

Sono condizioni o vincoli, questi, che vanno a toccare da vicino la nostra lettura del testo celatiano, che dichiara in effetti il proprio approccio primario alla sceneggiatura di *Monkey Business* (il «copione» tradotto come per gioco). Occorre aggiungere che la *Farsa*, in antitesi a classiche attestazioni del genere, lungo l'ultimo secolo – risistemazioni, non di rado anonime, di sceneggiature di film consacrati dal successo, in forma di romanzo, dettate appunto da ragioni istituzionali o economiche –, pare collocarsi nel campo delle creative e plurivoche riscritture postmoderniste: novellizzazioni, in questo caso, in senso lato, spesso capaci di lavorare sulla dissimilazione della forma narrativa, contaminata o riplasmata in forma di sceneggiatura, come già avveniva nel finale di un romanzo concepito come «un'imitazione verbale di un "photoplay"», nelle intenzioni dell'autore: *Laughter in the Dark* di Nabokov, 1969, ma basato su una prima pubblicazione in russo, del '32 (Maggitti 2007: 74-91).

A queste la accomunerebbero l'intento cinefilo, a indicare la comune formazione spettatoriale di una generazione di scrittori che risalta da citazioni o *ekphrasis*, investimenti tematici, spunti rappresentativi che attingono a piene mani all'immaginario cinematografico, dispensati nel caso di Celati in un arco di tempo che abbraccia l'interezza della sua opera (Iacoli 2011: 63-78), e ancora la già ricordata capacità di ritagliare e combinare liberamente tra loro figure, scene e ingredienti comici appartenenti a un genere, ovvero a più pellicole dei Marx. Particolarmente vistosa l'innovazione apportata con il finale della *Farsa*, la scena XIV, nella quale viene ripresa l'ambientazione originaria del corrispettivo filmico, in *Monkey Business*, all'interno di un pagliaio, mentre la situazione comica in essa descritta, l'addormentamento generale dei presenti (inclusi i nostri protagonisti), per via delle «pompe» di etere dispensate da Harpo, è attinta, secondo quanto dichiarato dallo stesso autore, allo scioglimento di *Animal Crackers*.

Dal campo delle «meno convenzionali» novellizzazioni del postmoderno (da *El beso de la mujer araña* di Puig a *Cinéma* di Tanguy Viel; Baetens 2008: 13-14; Maggitti 2003; 2007: 136-153), la *Farsa* pare d'altra parte distanziarsi, oltre che per via dell'esplicita insofferenza dell'autore verso il termine e i «chiacchieroni» che se ne riempiono la bocca (che per noi deve comunque valere come ammonimento a una certa cautela interpretativa; Celati 1988: 41), soprattutto per via del carattere primariamente ancillare e gratuito, dell'operazione, al servizio dei Marx. Non un *castello* cerebrale, la sua riscrittura, non un ragionamento narrativo retto da un arguto citazionismo, quanto piuttosto un deliberato assecondare il testo, una rimodulazione sulle orme di quella contentezza dalla quale abbiamo preso le mosse. Ed è a questo slancio traduttivo caratterizzante che si fa ritorno, con il prossimo sottoparagrafo.

Traduzione-pastiche

Si può inquadrare la riscrittura celatiana in modi diversi, a seconda che se ne intenda accentuare l'ispirazione filmica, ossia la volontà della scrittura di ricreare, con mezzi autonomi, effetti e suggestioni di comicità propri del testo (dei testi) sorgente, propendendo così per una classificazione all'interno delle traduzioni intermediali (o degli adattamenti, nella lettura di Hutcheon), o, viceversa, che si intenda evidenziarne il carattere transmodale, seguendo Genette e Baetens: intermodale, se inteso come di blanda narrativizzazione o novellizzazione, e dunque dal modo drammatico *verso* il narrativo, o intramodale, riferendoci a una relazione da considerarsi come prioritaria con la sceneggiatura di *Monkey Business* (integrata dal ricorso ad altre sceneggiature dei Marx).

Si richiamerà, inoltre, il concetto di pastiche «puro» («serio», alieno da intenzionalità satiriche), per il quale siamo nuovamente debitori a Genette (1997: 30, 107ss.), che pare esprimere efficacemente l'idea di un'imitazione-omaggio condotto nella *maniera* singolare (la rapidità, gli scambi sapidi, i guizzi caratteristici) dei testi riscritti nella *Farsa*.

Si deve, in ogni caso, riportare in primo piano il carattere inalienabile di traduzione che l'esperimento reca nelle sue fibre: e questo sia per il rapporto coestensivo, per certi aspetti, fra riscrittura e traduzione dichiarato da Celati a Marianne Schneider, nonché per un doveroso riferimento 'genetico' al primo approccio traduttivo nei confronti del «copione» del film, sia per via del corposo intento di trascrizione, o trasposizione, che il *nonsense* verbale e iconico dei Marx storicamente impone a chi si incarichi del doppiaggio o della sottotitolazione (Galassi 1994: 62; Sandrelli 2000; Rossi 2006: 305-306), e di cui Celati si fa carico, con soluzioni talora spigliatamente inventive, e spesso invece brillantemente intonate alla lettera dello spirito comico marxiano.

Consideriamo per esempio la perfetta aderenza ai dettagli della prima scena, e soprattutto alla logica dei fratelli clandestini in dialogo, nelle stive:

- CHICO: I was goin' ta bring my grandfather, but there's no room for his beard.
 GROUCHO: (*waving his toothbrush*) Why don't you send for the old swine and let his beard come later?

CHICO: I sent for his beard.

GROUCHO: You did?

CHICO: Yeah, it's coming by hairmail (Marx Brothers 1993: 12).

CHICO: *Io volevo portarmi dietro il nonno, ma non c'era posto per la sua barba.*

Groucho pulendosi i denti con lo spazzolino:

Perché non hai portato il nonno e non hai fatto venire la sua barba per posta?

CHICO: *L'ho fatta venire sì.*

GROUCHO: *Per posta?*

CHICO: *No, per pelegrafo.* (Celati 1987: 11)

Dalla comparazione emerge appieno il proficuo sforzo interpretativo che il traduttore di nonsense intraprende, cogliendo e ridistribuendo fra i personaggi i tempi comici, la costruzione dell'attesa e la realizzazione della gag, lavorando sullo storico connubio, in italiano, di «Poste e telegrafi» per scomporre e articolare l'originale «hairmail» in piena rispondenza al campo semantico pertinente (definiamolo tricológico).

Altrove, e più precisamente nella scena VIII, Celati recepisce in maniera attenta e al contempo creativa un altro dei vincoli della traduzione del testo *nonsensical*, della commedia dei fraintendimenti, a rigore sorretta, come nel caso in questione, da una logica compositiva coerente (Nasi 2015: 79), ovvero da legami fonetici che assicurano *sensatezza* ai giochi verbali e *malapropisms*, alla stringa di effetti comici che i dialoghi propagano, e nel caso specifico dalla paronomasia, attorno alla quale il riscrittore organizza il senso della scena¹⁰. Siamo in preda alla bagarre, con la gran dama di Hollywood che, chiedendo di un medico per un passeggero svenuto tra la folla, finisce con l'essere brutalmente intercettata, scambiata per il malato e intrattenuta da Chico e Harpo (qui ribattezzato Tramway, per via, è presumibile, del legame simbolico con il suo campanaccio):

(HARPO *sits on top of her.*)

MADAME SWEPINSKI: (*in a muffled voice*) Oh! Oh! Oh!

CHICO: Oh, no, no, no. Get up, get up! Take her pulse!

(*A closer shot of the three of them. HARPO grabs her purse and pockets it.*)

Take her pulse. No, purse – put it back... (Marx Brothers 2003: 59)

HARPO si siede sopra l'attrice.

ATTRICE: *Ohiohi!*

CHICO: *Quante storie per un raffreddore. Tramway, stendila col dorso.*

HARPO comincia a cercare di mordere l'attrice.

CHICO: *Non ti ho chiesto di stenderla col morso, ma con il dorso.* (Celati 1987: 64)

10 Per il problema della comprensione testuale come requisito essenziale di ogni traduzione (e a maggior ragione di quelle considerate «estreme») rimando alle più ampie considerazioni racchiuse in Nasi 2010: 31-63 e Nasi 2015.

Conclusioni

Sondata per pur limitati campioni, la studiata, felice rispondenza fra il progetto traduttivo e le sue parti aggiunge un ulteriore tassello alla comprensione generale del testo in esame, manifestando come la riscrittura-pastiche non si limiti a riprodurre gag e a desumere situazioni comiche del composito testo sorgente marxiano, ma al contrario poggi su un coerente, filato e articolato discorso di traduzione dei giochi verbali, volto alla loro reciproca concatenazione e armonizzazione.

A questa rigorosa logica (conferire unitarietà e forza cooperativa ai singoli frammenti) sono inoltre riconducibili la disposizione a riassortire parti e voci dei personaggi – come nel caso di un Harpo tradotto e come moltiplicato nei burattini che lo attorniano – tipica delle transmodalizzazioni intramodali osservate da Genette, o la decisione di concludere l'orchestrazione della grande farsa dei tre fratelli clandestini per mezzo di un prelievo esterno, ovvero sia del gesto annichilente dello stesso Harpo. Un modo possibile, questo, per affidare al suo muto agire e al linguaggio del corpo una centralità inconcussa nel testo; per farla finita con «l'asfissiante voglia di far discorsi» denunciata nella premessa.

Il luogo indubbiamente marginale dal quale abbiamo riguardato, in tal modo, all'opera celatiana rappresenta in realtà un luogo ideale per far emergere la riconosciuta volontà di contrapporsi ai discorsi e alle posture narrative dominanti facendo interagire, confondendo tra loro più pratiche e codici espressivi. Un'intenzionalità, questa, riflessa dall'elezione di forme e temi caratteristici della sua narrativa¹¹ e degli argomenti del suo insegnamento bolognese al Dams (il racconto americano; *Bartleby*), a cavallo fra due decenni.

Dal conflitto, dal culmine dell'incomprensione reciproca che l'«omaggio» ai fratelli Marx raggiunge e celebra, Celati estrapola allora una morale benefica, uno stato – non già come mero movente ma come effetto – di liberatoria e assoluta contentezza narrativa.

Bibliografia

- Artaud A., 2000, *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G. R. Morteo e G. Neri, prefazione di J. Derrida, Torino, Einaudi.
- Baetens J., 2008, *La novellisation. Du film au roman*, Bruxelles, Les impressions nouvelles.
- Belpoliti M., 2012, «Storia di un narratore», *Nuova prosa*, 59, *Il comico come strategia in Gianni Celati & Co.*, a cura di N. Palmieri e P. Schwartz Lausten, p. 49-64.

11 Verso il recupero della novella medievale, verso una poetica “naturale” e antiletteraria: si veda al proposito Rondini 2013: 35-63.

- Bosco A., 2019, «Comico e transmedializzazione del gag nella *Farsa dei Tre Clandestini* di Gianni Celati», *Riga*, 40, *Gianni Celati*, nuova edizione accresciuta, a cura di M. Belpoliti e M. Sironi, p. 478-487.
- Calvino I., [1980] 1995, «Il sigaro di Groucho», in Id. *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, vol. I, p. 369-371.
- Capretti A., 2012, «Intervista con Gianni Celati», *Nuova prosa*, 59, *Il comico come strategia in Gianni Celati & Co.*, a cura di N. Palmieri e P. Schwartz Lausten, p. 229-239.
- Celati G., 1987, *La Farsa dei Tre Clandestini*, Bologna, Baskerville.
- Celati G., 1988, «L'avventura non deve finire (conversazione con Luca Torrealta e Mario Zanzani)», *Zeta. Rivista internazionale di poesia*, X, 10, p. 35-43.
- Celati G., 1989, *Parlamenti buffi*, Milano, Feltrinelli.
- Celati G., 1994, «Premessa», in *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, Torino, Einaudi, p. VII-XI.
- Celati G., 1999, «Leggere e scrivere. Presentazione di G. C.», in *Racconti impensati di ragazzini*, a cura di E. De Vivo, Milano, Feltrinelli, p. 17-37.
- Celati G., 2000, *Le disgrazie di Ulisse. Due canti dell'Odissea raccontati in prosa*, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale Valli.
- Celati G., 2001, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, terza edizione riveduta, Torino, Einaudi.
- Celati G., [1984] 2004, «Finzioni a cui credere», in Sironi M., *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, p. 175-177.
- Celati G., [2007] 2011a, «Riscrivere, riraccontare, tradurre», in Id., *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, p. 107-113.
- Celati G., 2011b, *Comiche*, a cura di N. Palmieri, Macerata, Quodlibet (contiene la Versione 1972-73).
- Celati G., 2016a, *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di M. Belpoliti e N. Palmieri, Milano, Mondadori.
- Celati G., [1989] 2016b, *Verso la foce*, in Celati 2016a, p. 985-1098.
- Dusi N. e Spaziente L., 2006, «Introduzione. Pratiche di replicabilità», in *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, a cura di N. Dusi e L. Spaziente, Roma, Meltemi, p. 9-61.
- Fix Ch., 2013, *Harpo Marx as Trickster*, Jefferson (NC), McFarland.
- Galassi G. G., 1994, «La norma traviata», in *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, a cura di R. Baccolini, R.M. Bollettieri Bosinelli, L. Gavioli, Bologna, Clueb, p. 61-70.
- Genette G., [1982] 1997, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. di R. Novità, Torino, Einaudi.
- Gimmelli G., 2018, «“Kicked Off Somewhere”. Sul “Lunario”, l'interpolazione e il gag», *Elephant & Castle*, 19, *Lunario del paradiso*, a cura di N. Palmieri, p. 4-24.

- Gramigna G., [1971] 2008, «Motoretta in cielo», *Riga*, 28, *Gianni Celati*, a cura di M. Belpoliti e M. Sironi, p. 170.
- Hutcheon L., [2006] 2011, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, trad. di G. V. Distefano, Roma, Armando.
- Iacoli G., 2011, *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*, Macerata, Quodlibet.
- Maggitti V., 2003, «Lo scrittore come spettatore: l'ultimo film di Mankiewicz rivisto da Tanguy Viel. Intervista a cura di V. M.», *Igitur*, IV, 4, p. 129-138.
- Maggitti V., 2007, *Lo schermo fra le righe. Cinema e letteratura del Novecento*, Napoli, Liguori.
- Nasi F., 2010, *Specchi comunicanti. Traduzioni, parodie, riscritture*, Milano, Medusa.
- Nasi F., 2015, *Traduzioni estreme*, Macerata, Quodlibet.
- Palmieri N. (a cura di), 2016, «Cronologia», in Celati 2016a, p. LXXIII-CXXIV.
- Rajewsky I. O., 2006, «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermédialités*, 6, p. 43-64.
- Rondini A., 2013, *Gianni Celati e la teoria del vento volatore*, Macerata, EUM.
- Rossi F., 2006, *Il linguaggio cinematografico*, Roma, Aracne.
- Sandrelli A., 2000, «Doppiaggio e sottotitolazione: il caso dei fratelli Marx», in *Tradurre il cinema*, a cura di Ch. Taylor, Trieste, Dipartimento di Scienze del linguaggio dell'interpretazione e della traduzione, p. 101-115.
- The Marx Brothers, 1993, *Monkey Business, Duck Soup and A Day at the Races*, London, Faber & Faber.