

ALBERTO SEBASTIANI

«Cinema all'aperto». Polifonia e straniamento in Gianni Celati narratore (anche) per immagini

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ALBERTO SEBASTIANI

«Cinema all'aperto». Polifonia e straniamento in Gianni Celati narratore (anche) per immagini

Per Gianni Celati «con i documentari si può almeno tentare di rimettere in gioco uno scarto nella visione». Indagare il significato dell'espressione «scarto nella visione» permette di definire la poetica celatiana, che si esprime nella produzione narrativa sia letteraria sia cinematografica. Questo intervento ha lo scopo, attraverso l'analisi stilistica dei testi letterari e dei documentari *Strada provinciale delle anime* (1991), *Il mondo di Luigi Ghirri* (1999) e *Case sparse. Visioni di case che crollano* (2002), di delineare come la poetica dello «scarto nella visione» porti a un discorso narrativo polifonico, in cui la tecnica dello straniamento ha il ruolo fondamentale di sottrarre alla banalità e allo scontato qualsiasi oggetto, figura, situazione, luogo lo scrittore e regista decida di affrontare. Celati costruisce con questa modalità narrativa un'opposizione radicale al «realismo borghese» come alla rappresentazione artificiosa e confezionata del cinema 'hollywoodiano', che Celati ha sempre avversato fin dagli esordi come narratore e come saggista, e nelle ultime decadi anche come regista.

1. Un'idea di letteratura

La celebre intervista *Documentari imprevedibili come i sogni* di Sarah Hill è un punto di partenza ormai obbligatorio per chiunque voglia confrontarsi con la produzione cinematografica di Gianni Celati. È forse il momento in cui lo scrittore e regista si apre maggiormente a una riflessione sul proprio lavoro di documentarista, offrendo anche agli studiosi diversi appigli per affrontare un'analisi comparata delle sue opere letterarie e filmiche. In particolare in esso è centrale il concetto di «scarto nella visione» come specificità del documentario.¹ L'espressione è forse considerabile una definizione della poetica celatiana, costruita con due parole chiave della sua produzione narrativa e saggistica.² La prima è 'visione' e ricorre nell'opera dell'autore con più frequenza rispetto a 'scarto', sia con il significato di 'modo di vedere le cose', sia con un valore più epifanico, di illuminazione. Essa esprime la condizione emotivamente intensa in cui si trova chi vede e sente attorno a sé una situazione anche innaturale, magari con un effetto comico, ma che potrebbe essere rivelatoria di una qualche verità, anche se non facilmente dicibile o spiegabile.³

La 'visione' è però anche in Celati una critica al guardare comune, al culto dell'oggettività, in sostanza al non vedere, che a suo giudizio è uno dei problemi principali nell'atto della scrittura per un narratore.⁴ La visione è per lui un momento epifanico, quindi l'immagine (sia essa in ambito letterario, fotografico, cinematografico) che vuole essere tale sarà «il lampo di

¹ Cfr. S. HILL, *Documentari imprevedibili come i sogni. Conversazioni con Sarah Hill*, «Riga», 28 (2008), a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, 55-62: 56: «con i documentari si può almeno tentare di rimettere in gioco uno scarto nella visione, in mezzo a tutti questi spettacoli pubblicitari che sostituiscono o sostituiranno sempre più ciò che noi chiamiamo vita». L'intervista, che risale al maggio 2003 e venne pubblicata inizialmente in *Anteprima per il cinema indipendente italiano*, catalogo del Bellaria Film Festival, Bellaria Igea Marina, giugno 2003, è stata riedita in più occasioni, tra le quali, recentemente, in G. CELATI, *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011, 51-62.

² Per il significato con cui i termini 'scarto' e 'visione' ricorrono nell'opera celatiana, cfr. A. SEBASTIANI, «Lo scarto nella visione». *Il paradossale incontro tra Samuel Beckett e Bertolt Brecht nei documentari di Gianni Celati*, in «Poetiche. Rivista di letteratura italiana», XVII (2015), 41, (in stampa).

³ Celati ne fa un uso consapevole e attento e, rispondendo a una domanda di Matteo Bellizzi, ne ricostruisce addirittura 'tradizione' che conduce alle esperienze sciamaniche in Africa o in Asia e che si contrappone al vedere come processo meccanico (cfr. Matteo Bellizzi e Gianni Celati, *Intervista inedita di Matteo Bellizzi a Gianni Celati*, in «Parola con vista. Lo sguardo di Gianni Celati tra letteratura e documentario». Tesi di laurea in Storia e Critica del Cinema. Università del Piemonte orientale, Amedeo Avogadro - Anno accademico 2005-2006. L'intervista integrale è oggi consultabile on line tra i materiali extra a «Riga» 28 (2008): www.rigabooks.it/index.php?idlanguage=1&zone=9&id=404 (ultimo accesso 18/05/2015).

⁴ Luca Sebastiani arriva ad affermare che in Celati il raccontare è visionario in *Quello stile tutto Celati*, «Caffè Europa», 304, 24 agosto 2006, 220-221, oggi consultabile on line tra i materiali extra a «Riga» 28 (2008): www.rigabooks.it/index.php?idlanguage=1&zone=9&id=404 (ultimo accesso 18/05/2015).

un'apparizione che ci passa per la testa, e ci lascia l'effetto di una trasparenza del pensiero che stiamo inseguendo».⁵ Questa affermazione è di Celati e appare all'interno di un discorso sulla fotografia in cui lo scrittore contrappone l'immagine alle icone e ai cliché dominanti, contrapposizione che è alla base della sua sensibilità artistica (narrativa, poetica, fotografica, cinematografica): la ricerca di una divergenza dal banale, dallo scontato,⁶ dall'omologante e omologato, dall'assertivo.⁷

L'altra parola legata sintagmaticamente a 'visione' nell'intervista di Sarah Hill, 'scarto', esprime una devianza ed è più ricorrente nella produzione saggistica che in quella narrativa di Celati e, come questi afferma parlando di Luigi Ghirri, il termine va inteso come un'azione che rinnova le aspettative,⁸ quindi in grado di invitare lo sguardo del lettore oltre l'apparente. A questo punto diventa chiaro cosa si intenda con l'espressione «scarto nella visione». Se lo 'scarto' è appunto il momento straniante, nel sintagma da cui siamo partiti il valore semantico della parola 'visione' va inteso innanzitutto nella prima accezione individuata, come 'modo di vedere le cose'. Allora lo «scarto nella visione» è il tentativo di sottrarre il lettore o lo spettatore al 'modo di vedere le cose' comune, avversato da Celati. Ed è quindi la via per condurlo alla 'visione' nella seconda accezione, quella epifanica. Per questo «scarto nella visione» è considerabile un'espressione in grado di delineare la poetica dell'autore, che comporta scelte stilistiche necessarie a spiazzare continuamente il lettore.

Le tecniche messe in atto per raggiungere tale obiettivo sono diverse. Da una sperimentazione linguistica più evidente nella prima produzione (pensiamo ad esempio a *Comiche*, *Le avventure di Guizzardi*, *La banda dei sospiri*) a una più discreta nella seconda,⁹ specie in *Narratori delle pianure* (1985), *Quattro novelle sulle apparenze* (1987), *Verso la foce* (1989), *Vite di pascolanti* (2006), in cui convergono, ibridandosi, forme e tipologie testuali tradizionali e altre non convenzionalmente letterarie. Pensiamo ad esempio agli 'appunti' di *Verso la foce*, un tipo di scrittura del tutto inconsueta per un libro di narrativa, ma che è una forma scelta in quanto pertinente al diario di viaggio, 'anastatica' (in senso lato) rispetto agli appunti che Celati ha preso durante i tragitti raccontati nel libro. Questi si svolgono nei giorni del disastro di Černobyl', immersi in un senso di pericolo diffuso dai telegiornali, dai notiziari, dai quotidiani, i cui titoli e le cui parole si riverberano nei commenti delle persone per strada, nei bar e nei mercati. Le voci «che vengono all'orecchio»¹⁰ esprimono luoghi comuni che sotto la penna di Celati, che le riporta nella loro assertività, diventano comiche. Paradossalmente, infatti, enunciazioni apocalittiche diventano ridicole, risibili. Tutti diventano degli 'esperti', come gli operai della centrale nucleare di Capalbio Scalo, convinti che il posto più sicuro in caso di esplosione nucleare sia proprio sotto il fungo, «che funzionerebbe da ombrello», o come un cliente del pescivendolo per il quale i pesci sono «tutti contaminati all'80 per cento» ma basta

⁵ *Il disponibile quotidiano*. Gianni Celati risponde a Fabrizio Grosoli, in *Documentari imprevedibili come i sogni, Il cinema di Gianni Celati*, N. Palmieri (a cura di), Roma, Fandango, 2011, 7-16: 9.

⁶ Gianni Celati, in *Un sistema di racconti sul mondo esterno* («Quindi. Per l'invenzione del tempo», gennaio 1986, 6-9), racconta come l'ovvietà serva per costruire paesaggi usuali, e come la nostra cecità ci impedisca di vedere qualcosa di nessuna importanza, per cui l'ovvietà sarebbe definibile come un modo per far rientrare le condizioni necessarie per agire in un corso di eventi ordinati, che viene dato per scontato.

⁷ Cfr. A. SEBASTIANI, *Celati e le parole senza redenzione*, in «C@ffè letterario.Bo», blog di Repubblica.it (Bologna), 10 aprile 2011, caffelletterario-bologna.blogautore.repubblica.it/2011/04/10/celati-e-le-parole-senza-redenzione (ultimo accesso 18/05/2015).

⁸ G. CELATI, *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, in M. SIRONI, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004, 178-189: 178 (già in L. GHIRRI, *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, Milano, Feltrinelli, 1989): «[in una foto come in un racconto] ogni momento è uno scarto rispetto al precedente che rinnova le aspettative, la percezione di tutto il racconto».

⁹ Per la distinzione tra le fasi della produzione celatiana individuata dalla critica, rimandiamo all'esauritiva e sintetica nota n. 2 a pagina 15 in G. IACOLI, *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*, Macerata, Quodlibet, 2011.

¹⁰ Cfr. G. CELATI, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, (1989) 2011, 18.

cucinarli «bene con l'aglio, e non c'è più pericolo».¹¹ Queste affermazioni risultano ridicole non solo per la loro assurdità o infondatezza scientifica, ma anche grazie al contesto in cui sono inserite, cioè il racconto di Celati, attuato da una voce che raccoglie parole, situazioni, immagini, paesaggi, riflessioni con un misto di stupore, incredulità e disincanto in maniera tale da costruire una situazione straniante, nella quale appunto sentenze e luoghi comuni si rivelano per ciò che sono.

Affermazioni improbabili ma considerate credibili diventano quindi grottesche grazie al loro straniamento nel discorso narrativo. La sottrazione agli automatismi è in effetti il motore della macchina narrativa celatiana. Esso agisce anche nelle scelte linguistiche e stilistiche dell'autore, come negli incipit che disorientano il lettore o nel sistema verbale in cui l'alternanza dei tempi dà l'impressione che non ci sia mai un punto definito di osservazione rispetto al racconto,¹² ma è in primo luogo la distanza della voce narrante che contribuisce a questa situazione di instabilità, sia essa di un personaggio in scena o meno, specie nella cosiddetta seconda produzione. Essa appartiene a un ascoltatore che raccoglie storie e finge di trascriverle, unendo la propria voce a quelle 'raccolte', sentite.¹³ Proprio come nel racconto *Fantasmia a Borgoforte*,¹⁴ in cui la storia sembra vivere di vita propria, passando come di 'bocca in bocca' come nella tradizione orale, con un artificio narrativo che attraverso l'entrata in scena di diversi personaggi permette di alternare figure che portano avanti la storia (dalle due donne al marito della più anziana, dal libraio di Mantova all'infermiera), fino al finale in cui è un 'io' a raccontare ciò che la protagonista non vuole dire, con un montaggio che scardina definitivamente la narrazione tradizionale con uno 'scarto' perturbante, inatteso e irrisolto.

Si tratta di una scrittura che, per usare un'espressione celatiana, «devia la linearità del discorso», come quella dell'amato Samuel Beckett,¹⁵ autore che è senz'altro uno dei modelli stilistici, dal quale peraltro è ripreso palesemente l'uso di incisi, di segnali fatici o l'uso dell'interrogativa diretta all'interno del discorso narrativo, che rimanda a una voce altra rispetto all'io narrante.¹⁶ Da una poetica come quella delineata e da scelte stilistiche come quelle accennate, deriva una narrazione che risulta policentrica, costruita attraverso voci diverse, in una composizione polifonica dietro la quale si trova senz'altro anche la lezione di Michail Bachtin¹⁷ sul carnevalesco e il concetto di parola altrui, di parola dialogica e di dialogo. Il risultato è uno straniamento continuo, per lo «scarto nella visione» appunto, che deve disorientare il lettore.

¹¹ Ivi, 16.

¹² Cfr. F. GATTA, *Le Condizioni del Narrare, il cinema naturale di Gianni Celati*, cit.; EAD., *Ombre e fantasmi nel remoto della "bassa". Deissi e passato prossimo nei Narratori delle pianure di Gianni Celati*, in *Lingua d'autore. Letture linguistiche di prosatori contemporanei*, F. Gatta e R. Tesi (a cura di), Roma, Carocci, 2000, 121-137: 128.

¹³ Cfr. S. TAMIOZZO GOLDMANN, *Le parole che leggiamo: strategie di oralizzazione nell'opera di Gianni Celati*, in *Letteratura come fantasmazione. In conversazione con Gianni Celati*, L. Rorato e M. Spunta (a cura di), The Edwin Mellen Press, 2007, 261-278.

¹⁴ G. CELATI, *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli, (1985)1991, 60-64.

¹⁵ Cfr. G. CELATI, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, (1975) 2001, 167.

¹⁶ Si pensi ad esempio al racconto *Storia della modella*: «La storia è così, che c'era questa modella sbarcata su quella spiaggia del mondo come tanti altri. [...] Sbarcata su quella spiaggia del mondo, lei è diventata modella d'alta moda, con molto successo. Aveva molto successo? Be' sono cose che si dicono e si dicevano, [...]. Ma com'era? Alta e snella, si capisce, una bella ragazzona con le gambe lunghe. [...] Comunque poi è scoppiata e allora è arrivato l'assicuratore Baruch, per investigare. Era un tipo calvo coi baffi. Per investigare cosa? Investigare perché era andata così, come poteva succedere che una ragazzona così scoppiasse di colpo e il suo successo andasse a rotoli, di conseguenza» (cfr. G. CELATI, *Cinema naturale*, Milano, Feltrinelli, 2001, 144).

¹⁷ Cfr. A. PORTA, *Se Buster Keaton diventa una musa...*, «Corriere della sera», 19 novembre 1978, oggi consultabile on line tra i materiali extra a «Riga» 28 (2008): www.rigabooks.it/index.php?idlanguage=1&zone=9&id=404 (ultimo accesso 18/05/2015).

2. Un'idea di documentario

La poetica dello «scarto nella visione» è riscontrabile anche nei documentari, ma il cinema è un linguaggio altro rispetto alla scrittura letteraria e richiede altre soluzioni tecniche, narrative e stilistiche. La produzione filmica di Celati comprende quattro lavori: *Diol Kadd. Vita, diari e riprese di un viaggio in Senegal* (2010, edito in dvd da Feltrinelli nel 2011), reportage, racconto e riflessione sull'esperienza africana dell'autore, in relazione diretta con il libro *Avventure in Africa* (1998), e tre documentari ambientati in Emilia Romagna o comunque nella valle del Po, cioè *Strada provinciale delle anime* (1991), *Il mondo di Luigi Ghirri* (1999), *Case sparse. Visioni di case che crollano* (2002), pubblicati in un unico cofanetto: *Cinema all'aperto. Tre documentari e un libro* (Fandango, 2011).

In questa sede ci concentreremo sui tre lavori 'emiliani' scritti e diretti da Celati. Il primo è un documentario commissionato da Rai Tre, su invito di Angelo Guglielmi (o di Luca Buelli),¹⁸ e ambientato nel ferrarese, dove Celati porta in gita parenti e amici su una corriera azzurra; il secondo è un documento-testimonianza dedicato all'amico Luigi Ghirri, scomparso all'improvviso nel 1992 a 49 anni; il terzo è un «documentario filosofico»¹⁹ (con la parola 'visioni' già nel titolo) che contiene la storia di un piccolo viaggio in treno, le riprese di uno spettacolo teatrale e delle sue prove, e un narratore impersonato dal critico d'arte, filosofo e pittore John Berger che riflette sul passare del tempo, il tutto tenuto insieme dal filo rosso del racconto delle case abbandonate della pianura, edifici che cadono in rovina.

Il titolo del cofanetto riecheggia un volume di racconti dello stesso Celati, *Cinema naturale* (2001), nella cui introduzione lo scrittore diceva: «Questi sono racconti scritti nell'arco di vent'anni, poi riscritti a lungo per tenermi occupato e vedere cosa succede. Perché scrivendo o leggendo dei racconti si vedono paesaggi, si vedono figure, si sentono voci: è un cinema naturale della mente, e dopo non c'è più bisogno di andare a vedere i film di Hollywood».²⁰ È quanto meno curioso notare come l'affermazione sia vicina a Marshall McLuhan quando questi afferma che la tipografia sia assimilabile al cinema, in quanto il libro a stampa trasforma il lettore in proiettore.²¹ Ma è soprattutto significativo notare come per Celati esista una contrapposizione con Hollywood, alla cui produzione andrebbe opposta la poetica dello «scarto nella visione».

Con 'produzione' hollywoodiana intendiamo però non tanto un oggetto concreto, quanto piuttosto un modo di narrare. Un'idea di cinema che Celati definisce proprio in contrapposizione al documentario (o meglio alla sua idea di documentario): «il documentario è uno dei pochi possibili spazi di resistenza al modello d'una fiction totalitaria, chiusa a tutto quello che può succedere, quello dei media e della televisione, dove esperti e conduttori parlano con frasi prescritte».²² Aprirsi a quanto può accadere, il 'cinema all'aperto' appunto, diventa centrale per la poetica celatiana dello «scarto nella visione» e conduce all'apparente caos che domina i tre film, offrendo allo spettatore un modo nuovo di guardare cose considerate comuni, prive di valore, sottraendole allo scontato. Ciò avviene attraverso un modo di narrare e scelte stilistiche nelle riprese, nella scrittura della sceneggiatura, nel montaggio, nonché nel casting.

Come la voce narrante dei libri citati raccoglie e riferisce storie, continuando a spiazzare il lettore, così fa il Celati regista. In *Strada provinciale delle anime* non esiste una vera e propria sceneggiatura in senso classico. Esistono un soggetto e un'idea di tragitto, esistono delle persone che non sono attori, ma parenti e amici (tra cui ad esempio gli scrittori Daniele Benati e Grazia Verasani, il regista Alberto Sironi, il fotografo Luigi Ghirri) che non sono attori professionisti o

¹⁸ Cfr. G. CELATI, *Intervista a Gianni Celati in occasione della presentazione dei suoi film all'Università di Torino*, oggi consultabile on line tra i materiali extra a «Riga» 28 (2008): www.rigabooks.it/index.php?idlanguage=1&zone=9&id=404 (ultimo accesso 18/05/2015).

¹⁹ M. BELPOLITI, *Celati, cinema-filosofia lungo la valle del Po*, in *Documentari imprevedibili...*, 49-54: 52.

²⁰ G. CELATI, *Cinema naturale*, Milano, Feltrinelli, 2001, 5.

²¹ M. MCLUHAN, *The Gutenberg galaxy. The making of typographic man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962, 174 (trad. it. di S. Rizzo, *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 2011, 202).

²² S.P. HILL, *Finzioni da abitare: il paesaggio fantasticato di Gianni Celati e Luigi Ghirri*, in *Letteratura come fantasmazione...*, 217-240: 238.

non recitano, ma vivono. Parlano, ricordano, chiacchierano, raccontano esperienze personali, riflettono su quello che vedono dai finestrini della corriera. Sono persone per la maggior parte anziane, sostanzialmente nate e cresciute in quei luoghi, ma che forse non hanno mai osservato, o visto, quei posti. I quali, peraltro, non vengono visitati per una rilevanza turistica o artistica da rivalutare, ma in quanto posti che esistono.²³ Quando ad esempio i gitanti arrivano a Comacchio, in un giorno di pioggia, essi girano per la cittadina, tra i suoi canali, senza andare alla ricerca di palazzi o monumenti particolari. Parlano con persone anziane del posto e ascoltano racconti frammentari, ad esempio sull'ospedale che è stato chiuso. Il vociare dei gitanti, il chiacchiericcio dei passanti, i rumori della cittadina, lo sciabordio dell'acqua nei canali, il ticchettio della pioggia sugli ombrelli, il calpestio tra ciottoli e pozzanghere, ogni cosa entra nel sonoro e viene riproposta nel documentario, intervallata con uno stacco netto da una lettura non attoriale della giornalista Brunella Torresin, una riflessione su Comacchio che Celati scrive appositamente per la sosta, durante il passaggio nella cittadina. Essa offre una lettura del posto, ma è una lettura, una delle voci e dei discorsi che si sovrappongono. È un intervento autorevole, ma è inserito nel documentario attraverso una modalità che ne segnala l'artificiosità rispetto alla naturalezza delle voci dei protagonisti nel resto delle riprese: è una lettura registrata e inserita nel film. Un intervento esterno, dell'autore, per interposta persona che legge correttamente ma non attorialmente: non sa recitare, quindi la sua voce suona impostata, ed è straniante. "Siamo in un film", dice con questo inserto, come anche con le indicazioni di regia che sono parte del sonoro, i movimenti degli operatori con le telecamere attorno ai gitanti, i momenti comici in cui la troupe si perde per le strade della bassa emiliana, le interviste a persone i cui nomi non sono indicati in sovrapposizione,²⁴ altre letture di voci off e riflessioni sui luoghi visitati, anche questi non sempre indicati esplicitamente.²⁵

Sono evidentemente aspetti legati tanto alla forma quanto al contenuto del documentario, e sono elementi che esprimono la poetica dello «scarto nella visione» contrapposta al cinema hollywoodiano, o più precisamente alla rigidità e all'inquadramento regolarizzante e normante egemone che Celati detesta.²⁶ Stando alle sue dichiarazioni, il documentario sembrerebbe dunque per lo scrittore uno spazio di libertà, in cui poter continuare a sviluppare la sua poetica.²⁷ Non sorprende quindi che un documentario come *Il mondo di Luigi Ghirri* non ripercorra linearmente la vita del fotografo reggiano,²⁸ ma che, prendendo spunto da una manifestazione organizzata in suo onore a Fontanellato, in provincia di Parma, si muova per frammenti tra ricordi aneddotici, interviste, riprese dei luoghi, spezzoni della lettura pubblica di una biografia narrativa di Ghirri fatta in un teatro da Celati, Sironi, Ermanno Cavazzoni, Marianne Schneider, e si chiuda con una cena tra amici, in riva al Po, con un telo mosso dalla brezza su cui scorrono le immagini del fotografo.

²³ Come dice Sarah Hill, «i progetti della Valle del Po erano nati [...] dall'intima e tutt'altro che turistica conoscenza di questi luoghi, ma anche dal desiderio di superare le abitudini visive della familiarità e del già noto» (ivi, 221).

²⁴ Cfr. M. BELLIZZI, *Parole con vista*, . *Su due film di Gianni Celati*, , «Riga», 28 (2008), a cura di M. Belpoliti e M. Sironi, 243-254: 250: «nessuna didascalia ci offre un nome o un ruolo per orientare la visione, sono figure con la consistenza di voci, sono parole a cui viene dato un volto per rappresentare l'ennesimo svelamento di una finzione».

²⁵ I nomi dei paesi, ad esempio in *Strada provinciale delle anime*, possono essere segnalati nelle didascalie che aprono le diverse scene del documentario.

²⁶ Nella presentazione del volume Henri Michaux, *Altrove. Viaggio in Gran Garabagna. Nel paese della Magia. Qui Poddema* (Macerata, Quodlibet, 2005), i due curatori e traduttori, Gianni Celati e Jean Talon, scrivono che cinema, letteratura e teatro ufficiali si basano sulla conferma più trita e passiva degli orizzonti d'attesa stereotipati, e che solo il documentario sembra uscire dallo standard e dall'omologazione.

²⁷ Cfr. M. BELLIZZI, *Parole con vista...*, 249: «questo cinema si libera così dai codici vincolanti della spettacolarizzazione e diviene cinema di un reincanto continuo e continuamente effusivo con tutto ciò che ci circonda e ci attrae».

²⁸ Cfr. ivi, 250: «Celati evita altresì di percorrere la strada del racconto personale, non scrive in prima persona un ricordo di Ghirri, preferisce piuttosto che si delinei un percorso all'interno del mondo del fotografo, affidando la composizione del ritratto ad una varietà di elementi estremamente eterogenea».

Non siamo in un puzzle in cui i tasselli finiscono per delineare un'immagine precisa. Siamo in un documentario celatiano, in cui convergono voci diverse, immagini diverse, e il regista cerca di evocare, stimolare, spiazzare lo spettatore, portarlo oltre il discorso standard, evitando una biografia asettica o agiografica. La memoria di Ghirri è raccontata anche ma non solo con ricordi personali. Il quadro confuso ma intenso che ne esce è infatti costruito attraverso le voci dei critici che l'hanno scoperto come fotografo, dei familiari e di chi l'ha conosciuto come persona, o che ne ha amato le fotografie, ma oltre ai ricordi sulla sua vita ce ne sono altri che sembrano allontanarsi dalla sua esperienza, digressioni che però allargano l'inquadratura e fanno riflettere sulle assonanze tra Ghirri e la ricerca di altre persone, altri artisti, come avviene con il discorso un po' scapestrato dello scrittore Ugo Cornia su Luzzara nella fotografia di Paul Strand e Ghirri.

Si tratta di interventi estemporanei di personaggi noti, come il musicista Luca Carboni o lo scrittore Cavazzoni, o di perfetti sconosciuti. Non appaiono dichiarazioni preparate o concordate. Le conversazioni si intrecciano a racconti sui luoghi immortalati da Ghirri, e ancora una volta si compiono operazioni stranianti di vario tipo: il passaggio nell'inquadratura di figure che trasportano oggetti apparentemente senza alcun legame con la narrazione del documentario, o dialoghi in cui si parla di libri esposti su una bancarella, che viene inquadrata ma senza mostrare tutte le copertine dei volumi, che non sempre sono nominati o segnalati con i rispettivi titoli. Le interviste a chi ricorda Ghirri avvengono poi spesso in spazi non isolati, non 'ritagliati' dal posto in cui si svolgono: sono luoghi vissuti, attraversati da persone. Inoltre, come in *Strada provinciale delle anime*, il sonoro potrebbe essere considerato inaccettabile rispetto agli standard consueti, alla pulizia asettica a cui siamo abituati dalle videoregistrazioni curate professionalmente e mainstream, attente a eliminare ogni rumore per non disturbare quanto si vuole far sentire allo spettatore. Le voci anche qui si sovrappongono e, soprattutto, come in tutti e tre i documentari, c'è l'ingresso in campo degli strumenti del fare cinema: il campo si allarga e si vede la troupe.²⁹ "Siamo in un film", sembra continuare a ripetere Celati.

Ciò avviene anche in *Case sparse*, forse il film più complesso dei tre, alla cui origine sono le sempre più numerose case in rovina nella campagna della pianura padana. Celati le filma, poi si interroga su cosa fare di quelle riprese, come dichiara in un'intervista a Sarah Hill:

Ci ho pensato almeno cinque anni sulle case in rovina che avevamo filmato. Ne era venuto fuori una specie di archivio. Ho cominciato a orientarmi solo quando ho montato un po' di materiale, e mi sono accorto che ogni casa mostrava una sua fisionomia, una personalità che ispirava da sola un nome, e dopo nello studio ne parlavamo con quel nome. Una si chiamava "La sospesa tra le acque", un'altra "L'impaludata del Po", un'altra "Il mostro di solitudine". Le case crollanti non erano più reperti oggettivi, erano diventate oggetti d'affezione, e tra noi ne parlavamo come se si portassero dietro dei racconti fantastici. Così ho capito che non bisognava mostrarle come malinconici relitti del passato, ma come uno tra i più sorprendenti aspetti d'un paesaggio moderno. In un'epoca in cui si tende a restaurare tutto per cancellare le tracce del tempo, quelle case portavano i segni d'una profondità del tempo e così ponevano la domanda: cosa dobbiamo fare delle nostre rovine?

²⁹ Cfr. *ivi*, 253: «il metacinema diventa ancora il linguaggio prediletto, il movimento di entrata e uscita continui dal racconto, o meglio, dalla finzione. Tornano anche in questo secondo lavoro le comunicazioni radio che entrano in scena, fanno da sottofondo alle voci dei protagonisti: indicazioni tecniche sulla scelta di filtri ed obiettivi si fondono con i racconti su Ghirri; tutto diventa materiale montabile, persino l'inciampo dislessico di chi pronuncia un 1884 invece del 1984; l'ombra di un uomo che volontariamente oscura l'inquadratura ed esclama: "Ecco! Così la rifate!". Persino uno starnuto viene mantenuto nel montato finale, punta estrema e insieme simbolo di quell'imprevedibilità di cui si nutre il cinema di Celati sempre alla ricerca di qualcosa che ci desti dall'illusione che il documentario sia davvero la riproduzione della realtà».

cosa fare di tutto ciò che è arcaico e sorpassato, e non può essere smerciato come un altro articolo di consumo?³⁰

Il discorso però nel documentario si sviluppa su più livelli. La documentazione delle case coloniali abbandonate si arricchisce delle memorie degli abitanti anziani della zona in cui appaiono, che in qualche modo restituiscono alle rovine anche una dignità storica. Storia che i più giovani, ma non solo, mostrano di non conoscere, né di essere interessati a conoscerla. A questo livello ne è affiancato un altro di commento, che è poi la vicenda narrativa principale: un viaggio in treno attraverso la pianura che diventa un momento di riflessione sul girato, che viene riguardato su dei computer portatili e commentato da Celati e dai suoi compagni di viaggio, tra cui la traduttrice Schneider, la giornalista Torresin e lo scrittore Benati. Essi commentano ad esempio il fatto che le interviste agli abitanti delle zone delle case pericolanti sembrano 'false', perché quelle persone paiono ripetere frasi fatte, cliché, stereotipi, luoghi comuni buoni per un certo tipo di televisione.³¹ Ma nel dire questo i commentatori sintetizzano discorsi evidentemente svolti prima dalle riprese, quindi in qualche modo li recitano³² e, non essendo attori, rivelano l'artificialità della situazione. Inoltre, un effetto sonoro altera il timbro della loro voce, distorcendola, così che l'effetto sia definitivamente straniante. Come lo è un altro livello ancora del documentario: la recita e le prove teatrali per strada (tra passanti e discussioni sul testo) sulla fine del mondo contadino che ha per protagonisti il regista Sironi e l'attrice Bianca Maria D'Amato. Va infine aggiunto il livello che vede protagonista John Berger, che legge e improvvisa riflessioni sull'invecchiamento e sull'incapacità della civiltà moderna di trovare uno spazio e un senso ai propri ruderi, muovendosi su un testo che gli ha scritto Celati. O che fa una vera e propria performance attoriale riflettendo su arte e rovine in una casa colonica abbandonata incontrata vicino a una linea ferroviaria minore. Se i suoi discorsi sono tradotti con un doppiaggio fuori sincrono, altro elemento straniante che ci ricorda ancora una volta che "siamo in un film", alla fine della performance c'è addirittura Celati che entra nell'inquadratura applaudendolo come fosse lo spettatore di uno spettacolo.

In fondo queste soluzioni stranianti ricordano l'artista Christo che 'spacchetta' i monumenti diventati invisibili e banali in quanto sottratti al nostro sguardo dall'assuefazione, dall'abitudine. O come il concetto alla base dei décollages di Mimmo Rotella o di Jacques Villeglé. È un fare e mostrare per ri-vedere. E la finzione del cinema, l'artificio appunto, mostrandosi denuncia il gioco e riconduce a uno sguardo d'insieme, che contempla anche i meccanismi dell'artificio stesso. Non uno sguardo totale, ma il ricordo della sua impossibilità. Cioè lo «scarto nella visione», che sostiene quanto il vero artificio sia proprio l'idea di film hollywoodiana che Celati contesta. Basti ricordare quanto ha affermato in un'intervista a Matteo Bellizzi: «Lo scarto, il meta-cinema, mi tolgono quel senso di falso. L'operatore che parla in campo fa parte dell'esistente in quel momento e non capisco perché devo tagliarlo».³³ La metanarrazione (la visione commentata come la registrazione delle voci dei tecnici) denuncia il farsi del film e avverte lo spettatore che si tratta appunto di un film, di una finzione, quindi di una porzione del tutto, una selezione confezionata per il discorso. L'operazione metanarrativa spezza quindi la

³⁰ S. Hill, Intervista a Gianni Celati sul documentario *Visioni di case che crollano*, «La Stampa-Tuttolibri», 6 giugno 2003 (cfr. archivio.feltrinellieditore.it/SchedaTesti?id_testo=1195&id_int=1155, ultimo accesso 18/05/2015)

³¹ Il problema dell'essere parlati da una lingua, e non parlarne una, è già presente nella narrativa celatiana, in particolare in *Verso...*, 16, 17, 75.

³² La sceneggiatura, mai rigida, era estemporanea. Ad esempio, per quanto riguarda i commenti sul treno, di solito nascevano conversazioni e quando Celati individuava qualcosa di interessante faceva ripetere il discorso per registrarlo meglio. Esattamente come in *Strada provinciale delle anime*, la sera registrava adeguatamente dalla voce dei narratori le storie ascoltate durante il giorno in pullman.

³³ M. BELLIZZI E G. CELATI, *Intervista inedita di Matteo Bellizzi a Gianni Celati*, cit., oggi consultabile on line tra i materiali extra a «Riga» 28 (2008): www.rigabooks.it/index.php?idlanguage=1&zone=9&id=404 (ultimo accesso 18/05/2015).

linearità del documentario, compiendo all'interno di un lavoro cinematografico un'operazione analoga a quelle riscontrabili nei romanzi e nei racconti.

In fondo, in Celati, c'è forse l'ambizione l'ambizione di usare il cinema per mostrare quello che il cinema, di finzione o documentario poco importa, non sa più mostrare: la poesia delle cose e delle persone. Non siamo quindi lontani da quanto Marco Belpoliti notava a proposito di *Comiche*, un lavoro lontano cronologicamente e stilisticamente dai documentari padani, e cioè che Celati «cerca l'artificioso, il difforme, la forma turbata, ovvero un'artificialità che risulta l'unico modo per combattere la vera artificiosità del narrare che è quella del realismo borghese». ³⁴ Il 'nemico', al tempo dei documentari, è ancora quello individuato ai tempi di *Comiche*, e il 'meta-cinema', abbiamo visto, toglie a Celati il senso di falso. Dire, con un artificio, mostrando gli elementi dell'artificio, "questo è cinema", è uno «scarto nella visione»: viene svelato l'artificio, attraverso l'artificio, nel corso dell'artificio. Per suggerire uno sguardo diverso.

Senza dubbio tra i modelli cinematografici ci sono quelli dichiarati dallo stesso Celati, da Robert J. Flaherty e Dziga Vertov a Joris Ivens, fino a Luchino Visconti, Roberto Rossellini e Michelangelo Antonioni, ³⁵ specie per il discorso dell'attesa. ³⁶ Ma Celati, nel suo andare verso l'aperto, cioè fuggendo le claustrofobiche rigidità del cinema tanto odiate, apre l'inquadratura, rivela l'artificio e continua a combattere il «realismo borghese» che diceva Belpoliti. Porta insomma nel cinema la sua idea di letteratura. Celati invita dunque a pensare, mostrandolo, l'intorno, l'esistenza di altre possibilità. Denuncia l'esistenza di un limite che costruisce la visione ordinaria, finta (e fintamente oggettiva), e mostra che lo straniamento permette di andare oltre. Ed è appunto la poetica dello «scarto nella visione», il punto di convergenza dell'idea celatiana di cinema e di letteratura.

³⁴ M. BELPOLITI, *Storia di un narratore*, in *Il comico come strategia in Gianni Celati & Co.*, «Nuova prosa», 59 (2012), a cura di Nunzia Palmieri e Pia Schwarz Lausten, 49-64: 62.

³⁵ Cfr. *Documentari imprevedibili come i sogni. Conversazioni...*, 56-58.

³⁶ Cfr. G. CELATI, *La veduta frontale. Antonioni, l'avventura e l'attesa*, in M. SIRONI, *Geografie del narrare...*, 210-212.