reCHERches

Culture et histoire dans l'espace roman

24 | 2020

La scrittura dello sguardo

Cineamatori militanti

Ricadute politiche dei documentari di Gianni Celati

Michele Ronchi Stefanati

Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/cher/754>

DOI: 10.4000/cher.754

ISSN: 2803-5992

Editore

Presses universitaires de Strasbourg

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 9 juillet 2020

Paginazione: 161-173

ISBN: 979-10-344-0068-3

ISSN: 1968-035X

Notizia bibliografica digitale

Michele Ronchi Stefanati, «Cineamatori militanti», *reCHERches* [Online], 24 | 2020, online dal 20 septembre 2021, consultato il 17 novembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/cher/754> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/cher.754>

Tous droits réservés

Cineamatori militanti

Ricadute politiche dei documentari di Gianni Celati

MICHELE RONCHI STEFANATI

Uno dei primissimi testi mai pubblicati da Celati aveva come obiettivo polemico l'école du regard. Parlo del saggio «La tomba del romanzo», pubblicato nel 1960 da un Celati ventitreenne sulla rivista bolognese *Impegno presente. Rivista di politica e cultura*, a cura di Carlo Coniglio e Giancarlo Giardina, sulla quale Celati pubblica i suoi primi interventi. Sono contributi fortemente caratterizzati da un punto di vista politico, come raramente si ripeterà nella carriera dello scrittore, almeno con questi toni. Era la Bologna di Renato Zangheri (consigliere comunale dal 1956, assessore dal 1959, storico sindaco dal 1970 al 1983) e Celati frequentava ambienti vicini al PCI, pur senza mai prendere la tessera, e in particolare Paolo Valesio, intellettuale e poeta che gioca un ruolo chiave per il Celati degli anni Sessanta e Settanta (i due condividono la lettura di Northrop Frye e il saggio di Valesio *The Language of Madness in the Renaissance*, del 1971, aveva interessato molto sia Celati che Calvino al tempo delle discussioni per il progetto di rivista *Alì Babà*). Di quel gruppo di intellettuali e amici facevano parte anche Vittorio Boarini (futuro fondatore della Cineteca di Bologna, nel 1974), il filosofo Giorgio Sandri e il pittore Giuseppe Landini. La critica di Celati all'école du regard e ad autori come Michel Butor, Nathalie Sarraute e Alain Robbe-Grillet sembra infatti seguire, come altri scritti apparsi in quegli anni (per esempio «Appunti sulla lirica di Bertolt Brecht», del 1961), un approccio marxista, molto inusuale per i suoi futuri lavori. Il *nouveau roman* è, per Celati, «un metodo di lavoro i cui prodotti risultano inadeguati ad agire, influire ed inserirsi nella realtà d'oggi» (Celati 1960: 39). Celati condanna l'école du regard per la sua incapacità nell'azione politica e per il suo estremo formalismo e decadentismo («inevitabilità decadentistica, senza la possibilità d'uno scatto attivo, d'una salvezza qualsiasi»). Il saggio si sofferma anche su categorie come «attualità» e «rivoluzione», che Celati raramente userà negli anni a seguire:

Per noi per cui attualità e rivoluzione corrispondono ad idee nuove che si sviluppano ed agitano ed hanno rapporto ed influenzano lo sviluppo della vita,

questo formalismo assoluto, questo *degré zéro* del romanzo, per quanta sapienza costruttiva vi sia profusa, non può avere nessun valore se non di sintomo. (Celati 1960: 48)

Sintomo di che cosa? Per Celati, la diffusione di queste scritture in Italia è strettamente legata al destino del capitalismo, della democrazia (e alla emarginazione dei comunisti, termine inteso qui in senso piuttosto ampio, ma senz'altro riconducibile, per quelle che erano le frequentazioni di Celati al tempo, al PCI) nella società italiana. Per chiarire il concetto, Celati cita un duro intervento di Giorgio Bassani, sempre a proposito del *nouveau roman*:

Diceva Giorgio Bassani di questi scrittori: «Non mi pare azzardato prevedere che la fortuna in Italia di manierismi del genere di quelli di Butor, Robbe-Grillet e Nathalie Sarraute, dipenderà in gran parte dalla sorte che sarà riservata alla democrazia. L'impassibilità mortuaria del *Voyeur* e della *Jalousie* evoca direttamente la dittatura del grande capitale industriale, del moderno qualunque neopositivista (e la conseguente messa al bando dei comunisti)». (Celati 1960: 49)

La critica ha osservato come Celati possa considerarsi uno scrittore politico, pur essendo evidente la sua distanza dalla figura dell'intellettuale sedicente impegnato, che interviene nelle diatribe politiche, a sostegno di leader e partiti o che scrive libri per esprimere la propria opinione sui temi di più scottante attualità. Eppure, Celati è sempre in fuga da un mondo letterario e accademico che può divenire asfittico, e si relaziona continuamente con ciò che accade nella società e in altri campi del sapere. Si pensi al rapporto con Basaglia, ai pensieri dedicati al movimento studentesco sia nel 1968 (cfr. Barengli e Belpoliti 1998), sia, con partecipazione attiva, nel 1977, al tempo di *Alice disambientata*. Quella di Celati, come esplicitato fin dalla collaborazione con Calvino e altri intorno al progetto di rivista *Ali Babà*, sul finire degli anni sessanta (Barengli e Belpoliti 1998), è un'idea di letteratura che va oltre la letteratura (Belpoliti 2016: XI), è una ricerca di un modo di vivere, che avviene attraverso la parola, il linguaggio, il raccontare storie come bisogno naturale.

In questo senso quella di Celati è una letteratura militante: il suo impegno consiste nel perseguire attraverso la propria opera e la propria figura un'ideale etico, un modo di stare insieme nel mondo, che egli ricerca con estrema coerenza, pur nelle varie forme che la sua scrittura assume, con cambiamenti anche radicali e arricchendosi continuamente, grazie a un'attività di studio costante e alla inesaurita curiosità dell'autore, che lo porta a contaminare il proprio lavoro con altre discipline e modalità espressive (fotografia, linguistica, musica, teatro, cinema). È quell'ideale etico che spinge Celati ad essere perennemente in fuga da ogni rendita di posizione, da ogni certezza acquisita, da ogni etichetta che gli viene affibbiata. È ciò che sottolinea Rebecca West nella sua monografia su Celati, uscita nel 2000, quando parla di «antimonumental nature» della produzione celatiana, definizione che mostra il suo essere, al contempo, intellettuale e anti-intellettuale, letteraria e anti-letteraria, inevitabilmente legata alle istituzioni (università, importanti case editrici) e radicalmente anti-

istituzionale (West 2000: 66). Se di *impegno* si può parlare per Celati, questo avviene sempre all'interno della sua opera, nelle scelte linguistiche, stilistiche, nel suo modo di svolgere il ruolo di intellettuale, ma l'obiettivo è fuori, oltre la letteratura.

Nel 2006, Marina Spunta ha parlato di Celati come scrittore politico, osservando che il suo «commitment runs throughout his work of fiction and criticism and his collaborative and editorial projects» e che l'opera di Celati ha una straordinaria coerenza nel mostrare impegno attraverso la letteratura e la narrazione. Spunta definisce l'*impegno* di Celati come segue:

In a way not too dissimilar from Calvino, Gianni Celati is a political writer in a broad sense of the word, in that he is deeply committed to portraying Italian culture and society, despite his apparent distance from it; to educating his readers to the value of literature and narration; and to renewing the role of literature within society, while protecting it against the impact of media consumerism. (Spunta 2006: 559)

Pia Schwarz Lausten ha poi notato come «tutta l'opera di Celati sia pervasa da un impegno costante inteso come critica (politica, nel più vasto significato del termine) della società contemporanea, e come proposta di un mondo alternativo del quale ci offre un'idea attraverso la sua arte» (Schwarz Lausten 2009: 162). Schwarz Lausten distingue tra impegno tematico e impegno stilistico, sottolineando che è in quest'ultimo che si sviluppa maggiormente la critica a certi aspetti della società contemporanea, in un senso più profondo della semplice condanna:

Anche se Celati dà l'impressione di essere in opposizione a molti fenomeni attuali (l'individualismo, il positivismo, il consumismo, per non parlare dell'industria culturale e della società dell'informazione), la sua critica verso la società contemporanea si esprime spesso più indirettamente: attraverso l'osservazione sottile delle forme degradate di convivenza e di comunicazione moderne, occidentali, e delle trasformazioni del paesaggio [...] oppure attraverso l'immaginazione di mondi alternativi, utopici. [...] L'ideale narrativo di Celati [...] si basa infatti su un atteggiamento di reciproco rispetto ed affetto verso il lettore e rappresenta con ciò una comunicazione-modello dal valore simbolico anche per altre relazioni intersoggettive. In questo modo la forma narrativa non è solo uno strumento per la formulazione di un contenuto, ma è in se stessa portatrice di un messaggio impegnato o meglio etico. (Schwarz Lausten 2009: 162-163)

Alla luce di queste premesse teoriche, applicabili all'intera opera di Celati, che si può dunque studiare tutta dal punto di vista delle forme di impegno politico, sociale o etico in essa riscontrabili, questo saggio si concentra sulla sua attività di documentarista, per vedere in che modo l'opera cinematografica di Celati parta spesso da una necessità di contrastare alcuni fenomeni della società contemporanea, così come accade nei suoi lavori di scrittore.

Letteratura e cinema: Celati *movie-goer*

Il cinema è sempre stato nella testa di Gianni Celati. È nella sua testa quando, negli anni Settanta, Celati comincia a pubblicare i primi romanzi, *Comiche* (1971) e *Le avventure di Guizzardi* (1972), e scrive seguendo le mosse dei film muti, modellando la sua lingua sui gesti degli attori *slapstick*. Lo è quando Celati progetta direttamente con Giulio Einaudi una serie di *strips* comici, su cui l'editore si mostra entusiasta, anche se non se ne farà nulla. Lo è quando progetta di fare di *Comiche* un film, per la regia di Memè Perlini, e ne chiede i diritti all'editore (cfr. Ronchi Stefanati 2017: 321). Lo è quando inserisce in *La banda dei sospiri* e *Lunario del paradiso*, pubblicati rispettivamente del 1976 e del 1978, numerosi riferimenti al cinema hollywoodiano degli anni Quaranta e Cinquanta, dal *gangster movie* al *western*, fino al *musical* e al *mélo*. Qualche esempio da *La banda*: i due personaggi centrali del romanzo portano i nomi di Veronica Lake e Alan Ladd, coppia di attori protagonisti di film polizieschi come *This Gun for Hire* (Frank Tuttle, 1942), *The Glass Key* (Stuart Heisler, 1942) e *The Blue Dahlia* (George Marshall, 1946); la fidanzata dello scolaro ripetente Veleno viene chiamata da tutti Carmen Miranda, come la celebre cantante e ballerina brasiliana, attrice in, tra gli altri, *Down Argentine Way* (Irving Cummings, 1940), *Week-end in Havana* (Walter Lang, 1941), *The Gang's All Here* (Irving Cummings, 1941); mentre il maniaco sessuale in cerca di ragazzini viene soprannominato Hedy Lamarr, per le sue qualità di ammaliatore che lo accomunerebbero all'attrice di *Algiers* (John Cromwell, 1938), *Lady of the Tropics* (Jack Conway, 1939) e *The Conspirators* (Jean Negulesco, 1944).

Lo stesso avviene in *Lunario del paradiso*, dove la relazione tra il protagonista Giovanni, immigrato italiano in Germania, e la ragazza tedesca Gisela è resa in più punti attraverso la metafora cinematografica. Cito anche qui alcuni esempi, tra i tanti possibili: verso la metà del testo Giovanni e Gisela sono sul punto di fare il bagno in mare, nudi, ma accorrono degli uomini. I due amanti scappano in macchina, guidano in modo spericolato mentre tentano di rivestirsi, e la loro fuga «Sembrava una fuga da film di gangster, anche perché lei aveva una faccia da attrice cinematografica. E poi rideva contentissima della nostra avventura. Si vede che l'aveva vista in un film» (Celati 1989: 87). La metafora continua in altri passaggi del testo:

Gisela aveva spesso l'aria di viaggiare in un suo film, mentre io le andavo dietro come comprimario straniero. E quante volte ho pensato a questo, che nei momenti d'emozione si vede come ognuno crede d'essere in un film; cioè in un film che ha visto o magari non ha visto, ma ognuno è sempre nel suo film.

Così ognuno va in giro tra i film degli altri, i quali qualche volta sembrano il suo stesso film, ma è sempre un inganno o una allucinazione. (Celati 1989: 85)¹

¹ E quando la storia d'amore finisce, Gisela parte per l'Inghilterra e i due non si rivedranno più, il narratore nota che è «finito il film che credevamo di recitare insieme» (97). Poco più avanti, per cercare di consolarsi, il protagonista va a vedere un film: «vado a piedi fino in città, entro in un cinema. Era forse uno di quei film

Allo stesso modo, il narratore Giovanni descrive il suo incontro con un magliaro italiano che avrebbe dovuto trovargli lavoro paragonando la situazione ad un film con l'attore Robert Mitchum (Celati 1989: 122), considerato uno dei migliori attori del cinema hollywoodiano, presente in numerosi film tra il 1942 e il 1995. Altrove si cita Gary Cooper (Celati 1989: 106), mentre tutta la parte del romanzo in cui si racconta di Giovanni che cerca lavoro tra gli immigrati italiani in Germania sembra riprendere quella rappresentata da Francesco Rosi nel film *I magliari* (1959).

«Dopo l'America voglio fare dei film»

Il 22 aprile 1978, a ridosso della pubblicazione di *Lunario*, della rottura con la casa editrice di tutti i suoi romanzi degli anni Settanta e del silenzio narrativo di sette anni che precederà *Narratori delle pianure* (1985), Celati comunica in una lettera a Giulio Einaudi l'intenzione di cambiare vita, andare in America e dedicarsi non alla letteratura, ma al cinema.

Mi rivolgo a te perché in questo momento sto cambiando tutta la mia vita e questi soldi mi servono per farlo. L'anno prossimo lascio l'università spero definitivamente, e dopo l'America voglio fare dei film (probabilmente ne farò uno anche prima). (Gianni Celati a Giulio Einaudi, 22 aprile 1978)

Il riferimento al film da fare prima di partire allude proprio alla già citata versione cinematografica di *Comiche*, progetto presto tramontato, mentre in America Celati e l'amico regista Alberto Sironi hanno sì a che fare con il cinema, per i loro contatti con un produttore cinematografico di B-movies, come si racconta anche nella novella *Storia di un apprendistato*, inclusa in *Narratori delle pianure* (Celati 2016: 758-762), ma non è certo ora che Celati diventa regista, né immediatamente dopo il ritorno dagli Stati Uniti, quando si dedicherà invece alle peregrinazioni lungo la valle del Po insieme al fotografo e amico Luigi Ghirri. L'idea di fare dei film troverà concreta realizzazione solo a partire dagli anni Novanta, con quattro documentari usciti tra il 1991 e il 2010, e tutto ciò che era avvenuto prima nella carriera intellettuale di Celati ne costituisce il fondamentale retroterra.

Eppure, c'era stato un precedente, proprio a ridosso di quella lettera a Giulio Einaudi. Siamo nel settembre 1977, e Celati è tra i «cineamatori militanti» che riprendono il «Convegno degli studenti contro la repressione», tenutosi a Bologna tra il 23 e il 25 settembre del 1977, in protesta contro lo sgombero delle aule dell'università, che erano state occupate dopo l'uccisione dello studente e militante di *Lotta Continua* Francesco Lorusso, l'11 marzo dello stesso anno. Nel filmato² si vede Celati seduto su un furgone che porta il nome di *Harpo's*

tedeschi che mi piacevano molto, d'orrore e assassini sanguinolenti, con un attore dalla faccia spigolosa come la mia. Ma non capisco una parola dei dialoghi» (99).

2 Aldo Castelpietra, Gianni Celati, Leonardo Giuliano, Giovanni Natale, *Convegno degli studenti contro la repressione, Bologna, 23-25 settembre 1977*, <<https://www.youtube.com/watch?v=vLUd2iEX6eU>> (consultato il 28 marzo 2019).

Bazaar, con riferimento ad uno dei cinque fratelli Marx, il preferito da Celati, perché muto, e come il monumentale saggio sul comico che Celati aveva scritto all'inizio degli anni settanta e che doveva intitolarsi proprio *Harpo's Bazaar. Varietà sui fratelli Marx*, ma di cui solo una parte è stata salvata e pubblicata su *il verri* (1976) con il titolo di «Il corpo comico nello spazio». Anche se il ruolo di Celati è qui, almeno apparentemente, solo quello di comparsa (e, probabilmente, ispiratore, visto il nome del furgone e ciò che Celati rappresentava in quei mesi per il Movimento del 1977 con il seminario su *Alice disambientata*), possiamo certamente affermare che ciò che è da considerarsi come il primissimo approccio di Celati al documentario avviene quasi vent'anni prima del suo primo film da regista, *Strada provinciale delle anime*, in un contesto, quello appunto della Bologna del settembre 1977, fortemente caratterizzato dal punto di vista politico.

Cineamatori militanti

Forse nessuna definizione si presta meglio di quella di «cineamatori militanti» per spiegare il carattere del gruppo che si dedica a dare forma ai film di Celati e la sua idea stessa di documentario, che trova realizzazione, al principio degli anni novanta, a partire dalla proposta di Angelo Guglielmi, allora direttore di RAI3, di fare un film nei luoghi di *Verso la foce* (1989), proposta che dà la spinta decisiva per l'esordio di Celati da regista. I documentari di Celati sembrano tutti, volutamente, filmati amatoriali e allo stesso tempo danno vita a una precisa idea di cinema, imperniata su alcune conclusioni a cui Celati giunge nel tempo, attraverso riflessioni sul cinema italiano del dopoguerra, sui pionieri del documentario (Dziga Vertov, Joris Ivens, Robert Flaherty), su Wim Wenders e Michelangelo Antonioni. I documentari celatiani conservano però anche l'antica passione per il comico e, allo stesso tempo, condensano i ragionamenti sui luoghi e sulle apparenze, sull'osservazione pensosa del mondo esterno, sviluppati insieme a Luigi Ghirri, oltre a successive idee nate dai viaggi in Africa con l'amico, antropologo, scrittore e traduttore Jean Talon. Sono allora «cineamatori militanti» Paolo Muran, Lamberto Borsetti, Guglielmo Rossi, aiuto regista e addetti alla fotografia e al montaggio di tutti i film di Celati, insieme al fonico Stefano Barnaba, al fondamentale organizzatore Luca Buelli e a tutto lo staff di Pierrot e la rosa? Certo che no, sono operatori di straordinario valore, colti specialisti dell'immagine di cui Celati si avvale e da cui impara tutto, ma facendoli rientrare all'interno di un progetto di cinema dell'imprevisto, in cui ogni pretesa di professionalità è bandita, abbandonata. Occorre qui precisare che Celati, soprattutto a partire dalle riflessioni attorno a *Narratori delle riserve* (antologia curata da Celati e uscita sul quotidiano *il Manifesto* tra 1988-1990 e poi, con una scelta di autori e autrici, come volume per Feltrinelli nel 1992) parla di «professionismo» in letteratura in accezione negativa, intendendolo come un allontanarsi dalla «narrazione naturale», a fini spesso di profitto, utilitarismo o narcisismo (cfr. Celati 1988: 8). Il fine dell'applicazione di tale principio al cinema è quello di fuggire l'inevitabile senso di falsità del *feature film*, dove ogni dettaglio è, per forza di cose, ricostruito, e favorire così quella

che per Celati è la vera particolarità del documentario, ovvero la sua apertura totale alla contingenza, a ciò che non si voleva fare o non si prevedeva di fare in partenza. La ricerca di questa intenzionale «amatorialità» passa attraverso scelte precise, come la sistematica assenza di messa in scena e l'inclusione di tutto ciò che normalmente viene scartato: le voci dei cameraman che si danno indicazioni attraverso le radioline, i rumori di fondo, i commenti dei passanti, le interferenze radiofoniche. I film di Celati risultano così un universo del disponibile quotidiano, un meta-cinema che mostra la soggettività di qualsiasi rappresentazione della realtà (ogni volta che rappresentiamo la realtà operiamo delle scelte, che sono soggettive, individuali, e cambiano se cambia il soggetto che rappresenta quella medesima realtà, dunque la pretesa oggettività del prodotto finale viene inevitabilmente meno) e quindi di qualsiasi racconto filmico, anche nel caso di un genere solitamente ammantato di un'aura di obiettività come il documentario. Nella stessa direzione va la scelta di ambientare i documentari in luoghi apparentemente banali, quotidiani, luoghi del nulla di speciale, in accordo con l'idea zavattiniana di qualsiasi cosa secondo cui ogni luogo è degno di essere osservato, senza distinzione tra bello o brutto, senza giudizi di valore che lo vedano come scontato o banale, ovvero l'idea che aveva ispirato il *Viaggio in Italia* (1984) di Ghirri, a cui Celati aveva preso parte, unico scrittore insieme a una ventina di fotografi.

Ma che cosa c'è di politico nei documentari di Celati? Quali sono le ricadute politiche di questi film? In che modo il cinema di Celati può definirsi militante?

Celati ha spiegato spesso che la decisione di passare al documentario sta nel fatto che «[s]crivere è un'attività solitaria. Io credo d'essermi convertito al film documentario perché è un lavoro che fai con gli altri» (Palmieri 2011: 12). In effetti, i suoi documentari esaltano il carattere collettivo che il cinema sempre, necessariamente, ha, per il gran numero di specialisti coinvolti. Celati va oltre e fa entrare nei suoi documentari molte persone con cui ha un legame affettivo, in modo che non solo la produzione del film sia collettiva, ma lo sia anche l'attività di osservazione e di racconto dei luoghi che sta al centro dei suoi film. Ciò risulta particolarmente evidente nel documentario di debutto, *Strada provinciale delle anime* (1991), dove Celati raccoglie una trentina di persone, tra parenti ferraresi e amici dello scrittore: Ghirri come eccezionale fotografo di scena, Ermanno Cavazzoni, Daniele Benati, Grazia Verasani, Marianne Schneider, Alberto Sironi, Jean Talon, Alfredo Gianolio ed altri. C'è, al fondo, un'idea di affettuosa condivisione dei luoghi, un discorso sul modo di stare insieme, un calmo vagare nei luoghi che è anche una sospensione delle vite di ciascuno e una narrazione orale delle proprie storie e del proprio mestiere, un artigianato delle parole che raccontano di altri artigiani (il muratore, il sarto, la traduttrice). C'è sempre, nei film di Celati, una critica al consumo del tempo e dei luoghi, che è anche una critica al consumo dell'ambiente e delle relazioni, già adombrata in *Verso la foce*. Fin dalla *Notizia* che apre il diario-reportage, Celati individua come tema centrale del libro la grande «solitudine urbana» che si respira ovunque nelle campagne della valle del Po, ancora più stupefacente, per lo scrittore,

dell'inquinamento delle acque e dell'aria, della condizione di malattia delle piante e «dello stato di abbandono di tutto ciò che non ha a che fare con il profitto». Se *Verso la foce* proponeva, come antidoto a tutto ciò, l'arte del racconto e l'intensa osservazione del mondo esterno che «rende meno apatici», i documentari amplificano ulteriormente questo tentativo, ponendosi essi stessi come realizzazione di un diverso modo di stare insieme e di relazionarsi tra persone e con l'ambiente circostante. In *Strada provinciale*, la cinepresa indugia spesso sugli ambienti, mettendo in evidenza i residui che il ciclo di produzione e vendita di beni materiali lascia nell'ambiente, come rifiuti. Allo stesso modo, lo «stato di abbandono in cui volge tutto quanto non ha a che fare con il profitto» (Celati 1989: 9) e che collegava in *Verso la foce* i due temi dell'inquinamento e della disgregazione delle relazioni sociali, emerge abbondantemente in *Strada provinciale*, per esempio nella scena girata a Comacchio che termina con il dialogo con la signora di paese che dice di non uscire mai e di avere solo rapporti coi morti, perché per il resto se ne sono andati tutti.

I documentari sono anche la realizzazione filmica dei ragionamenti di Celati e Ghirri contro un'idea di fotografia come bracconaggio dei luoghi, bottino da saccheggiare a fini di profitto. Qui, nei documentari, come nelle foto di Ghirri e nei racconti di Celati, c'è invece uno sguardo che accarezza le cose apparentemente più consuete, senza intenzione di guadagno, ma come metodo di osservazione del mondo esterno. A questo tema si lega la visione critica del turismo, presente già in *Strada provinciale*, ad esempio con il discorso tra Celati stesso ed il sindaco di Comacchio, uno dei maggiori comuni della zona della foce del Po, che parla di grandi possibilità di crescita economica per il suo territorio grazie al turismo, con Celati che protesta: «lei mi sta descrivendo però un processo totalmente americano e americanizzato che è un processo di vendita di qualcosa che diventa immagine, che diventa doppio di se stesso» (*Strada provinciale*, min. 37). È un tema, questo, che sarà centrale nel libro *Avventure in Africa* (1998), dove la figura del turista occidentale è ridicolizzata nelle sue tendenze consumistiche e neocoloniali. Con il documentario *Diol Kadd. Vita, diari e riprese in un villaggio del Senegal* (2010), poi, si aggiunge qualcosa: il paesino senegalese poco lontano dalla capitale Dakar svolge un ruolo di specchio rovesciato, che Celati usa per dare spazio a una critica dell'opulenza della società occidentale e, soprattutto, del suo frettoloso consumo del tempo, contrapposto al calmo fluire delle abitudini quotidiane che scandiscono la vita a Diol Kadd. Celati descrive il passare del tempo nel villaggio senegalese sempre paragonandolo a ciò che accade nella società occidentale: «Qui il tempo non è quello degli orologi, qui c'è un'altra specie di tempo, il tempo indefinito delle abitudini e della vita che passa» (*Diol Kadd*, min. 15:48). Nonostante si possa considerare tale visione come risultato di una sorta di idealizzazione, ciò che qui conta è l'uso che Celati ne fa per criticare le abitudini occidentali, trovando in *Diol Kadd* un modello di tempo diverso, un'alternativa:

Tempo? Ma cos'è il tempo? Sembra che qui il tempo abbia perso la sua micidiale falce [...]. E noi, cosa è successo da renderci sempre così indaffarati, stravolti,

affamati, con la fretta di passare il tempo, di correre avanti, consumare i giorni il più presto possibile? (*Diol Kadd*, min. 55:48)

Un discorso sul tempo che già aveva interessato il Celati regista pochi anni prima, con *Case sparse. Visioni di case che crollano* (2003), terzo lungometraggio dopo *Strada provinciale* e *Il mondo di Luigi Ghirri* (1999), dove il critico d'arte, pittore e poeta John Berger e la voce fuori campo di Celati si diffondono in considerazioni poetiche, etiche e filosofiche sull'azione del tempo e sugli infingimenti operati dall'uomo al fine di nascondere i segni sui corpi e sulle cose. Di ciò sono metafora le case crollanti del film, grandiosi relitti di un passato che si vuole nascondere, dimenticare, operando sugli edifici la stessa chirurgia cosmetica che si usa sui corpi, riflettendo così la mancata accettazione dello scorrere del tempo e quindi anche, leopardianamente (Leopardi viene largamente citato nei documentari), della morte e del nostro destino di mortali.

Celati vede dunque nel documentario uno strumento efficace per sfidare alcuni aspetti della società contemporanea, a cui da sempre si oppone. In un'intervista del 2003 a Sarah Hill, lo scrittore mette in relazione la scelta del documentario con la situazione politica degli Stati Uniti negli anni dell'amministrazione Bush (2001-2009). Al tempo dell'occupazione americana dell'Iraq, Celati si trova a Chicago e osserva come la televisione statunitense sia impregnata di retorica nazionalista, volta a diffondere una «fiction della guerra» in cui la quotidianità viene tralasciata a favore della propaganda governativa volta a giustificare l'invasione dell'Iraq. È molto indicativo che una tale invettiva nei confronti della politica americana al tempo di Bush termini con un riferimento al documentario. Celati descrive il proprio passaggio dalla letteratura al documentario come una personale rivolta contro la «fiction totalitaria», in cui una pretesa realtà veniva imposta dall'alto. Al contrario, secondo Celati, il documentario permette una pluralità di visioni soggettive, e ciò è particolarmente evidente nei suoi lavori:

Quando è scoppiata la guerra in Iraq ero qui a Chicago, e per una settimana ho passato le giornate guardando la televisione. C'erano i reportage dal fronte, i responsi degli esperti, i discorsi dei conduttori di trasmissioni, ma per una settimana io non ho sentito una sola frase che non fosse propaganda patriottica [...]. Poi fuori c'era il mondo, le case, le vecchie signore con l'artrite al supermercato, i quartieri disastri del ghetto [...]. Era il modello d'una fiction totalitaria, che ha bisogno di sempre nuove rimozioni e censure del pensiero. Con i documentari si può almeno tentare di rimettere in gioco uno scarto nella visione, in mezzo a tutti questi superspettacoli pubblicitari che sostituiscono e sostituiranno sempre più ciò che noi chiamavamo «vita». (Palmieri 2011: 71)

Questo contrasto tra propaganda pubblicitaria e vita quotidiana emerge spesso nei documentari di Celati, componendo una critica radicale della società contemporanea. In *Strada provinciale*, il commento di Celati durante una passeggiata serale esalta un modello di arretratezza della provincia che sembra, almeno in parte, momentaneamente, resistere al consumismo:

Questa sera passeggiando a Comacchio ho pensato che la ricchezza spesso è molto più squallida della miseria, lo squallore della ricchezza non è ancora

arrivato qui. Ho visto muri scrostati, case vuote, disabitate e inabitabili ma una specie di felicità per le strade, a star tra la gente. Stasera non ho visto uomini che vivono nell'arroganza del denaro, né belle donne che sembrano uscite da un film pubblicitario. Per fortuna stasera non ho visto niente del genere. Ho visto molte facce con i segni di un destino, facce da guardare a lungo. (*Strada provinciale*, min. 11:41-13:08)

Lo stesso accade in *Case sparse*, dove il discorso di Celati-Berger a proposito delle rovine e del celare gli effetti dello scorrere del tempo diviene ancora più potente se si pensa che il film esce in piena epoca berlusconiana, quando cioè il ramificato sistema politico-mediatico-editoriale del miliardario Silvio Berlusconi diffonde un'ideale di eterna giovinezza, solitamente raggiunta proprio attraverso quella chirurgia cosmetica e quel nascondimento degli effetti del tempo sui corpi di cui parlano Celati e Berger nel film. Berlusconi stesso rappresenta plasticamente quel modello, con il suo conclamato rifiuto della vecchiaia e la sua proposta valoriale basata su benessere economico, successo imprenditoriale e potere politico come uniche garanzie di felicità:

Al giorno d'oggi uomini e donne si restaurano la faccia cadente, cioè le facce che a poco a poco crollano e diventano una specie di rovina, perché tutto ciò che porta con sé il passare del tempo è qualcosa che ci spaventa. E così le case che crollano sono sentite come una specie di malattia, una malattia che è semplicemente l'effetto del tempo che passa.

La vita come spettacolo..., c'è da aspettarsi che tutto ciò che non va d'accordo con questa parata, con questa idea della vita come spettacolo, dovrà essere cancellato, spazzato via oppure restaurato, con qualche tipo di chirurgia cosmetica. (*Case sparse*, min. 5:14)

Il tempo che passa, lo scorrere del tempo è, secondo Celati, soggetto a un tentativo di rimozione da parte delle società occidentali contemporanee, in nome di uno spettacolo di distrazione collettiva, fatto di pubblicità di sé e di prodotti a fini di vendita, il quale richiede per tutti un travestimento di eterna giovinezza. La stessa accettazione sociale passa attraverso quel travestimento: il brutto e il vecchio vanno nascosti, non sono ammessi in società, perché ci ricordano qualcosa di orribile, impensabile, non vendibile, da dimenticare. È, questo, infatti, un tentativo di rimozione non solo della vecchiaia, ma anche della morte, il cui orizzonte sembra non appartenerci, sembra essere dimenticato. Celati, con i suoi documentari, e in particolar modo in *Diol Kadd*, costruisce invece qualcosa che si oppone a tutto questo e lo fa non cercando mai la spettacolarizzazione, il sensazionale, la rappresentazione di corpi eternamente giovani e privi di difetti estetici grazie alla chirurgia cosmetica. Celati non nasconde gli effetti del tempo su cose e persone: al contrario, soprattutto in *Case sparse* e *Diol Kadd*, concentra proprio su questo aspetto la propria attenzione: i suoi documentari sono, al fondo, una riflessione sul rapporto tra l'uomo e la sua condizione di mortalità, di finitudine. Ed è questo che li rende intrinsecamente etici, perché affrontano il nostro rapporto col tempo e con la morte, e politici, perché riflettono sulla nostra relazione con gli altri e con l'ambiente, che cambia radicalmente se abbiamo sempre presente la nostra fine.

Le televisioni e i comportamenti berlusconiani diffondevano inoltre, al tempo di *Diol Kadd*, un'immagine della donna quale figura di totale subalternità, oggetto passivo del desiderio maschile, tanto da generare nuovi movimenti femministi di protesta, come *Se non ora quando*. Anche questo tema viene toccato dall'ultimo dei documentari di Celati, che ragiona proprio sulla rappresentazione del corpo della donna nella società occidentale³. La voce fuori campo di Celati, infatti, insiste spesso, con ammirazione, sull'«ordine femminile» che guida il villaggio senegalese, dove le donne sembrano avere un ruolo primario. È chiaro che il documentario non affronta – non è il suo obiettivo – le problematiche legate alla condizione della donna nella società senegalese, ma ciò che qui interessa è l'uso che Celati fa della sua personale esperienza della vita quotidiana a Diol Kadd, contrapponendola alla società occidentale. Questo risulta evidente, ad esempio, al momento della descrizione del rituale del Sabar, parte cruciale della danza Wolof. Le osservazioni di Celati non si concentrano sull'analisi di un rituale che pure riflette una società patriarcale, essendo la danza della donna funzionale alla scelta dell'uomo, ma su una comparazione tra l'eroticismo della società tradizionale senegalese e la mercificazione del corpo femminile nel mondo occidentale. Anche in questo caso, il commento può leggersi come critica all'Italia berlusconiana, critica che peraltro è evidente in un libro di Celati dello stesso anno, *Sonetti del Badalucco nell'Italia odierna* (2010):

Da noi il corpo femminile è sempre come in una vetrina, con le parti appetibili messe in mostra come una merce, invece l'umorismo di Nianga e delle sue amiche mostrano la gratuità del gesto. Mostrano che l'eros armonizza la diversità tra gli individui. (*Diol Kadd*, min. 29:30)

Questo aspetto non va interpretato come evidenza di un presunto «femminismo» di Celati, il cui sguardo rimane, al contrario, sempre nettamente «maschile» e «bianco», ma va letto per quello che è: Celati usa *Diol Kadd* come specchio rovesciato della società occidentale, dunque, in questo caso, la rappresentazione dell'ordine matriarcale del villaggio senegalese è da leggere in funzione di critica politica e sociale al modo in cui la donna è rappresentata e al ruolo che in essa riveste.

Diol Kadd, infine, segue la preparazione di una commedia sulla povertà e sulla ricchezza, ispirata al *Pluto* di Aristofane, che verrà rappresentata nello stesso villaggio, con regia dell'unico attore professionista presente nel film, ovvero Mandiaye N'Diaye⁴. La posizione critica di Celati nei confronti di una ricchezza che immiserisce, già vista in *Strada provinciale*, assume qui i contorni

3 Due documentari, entrambi usciti nel 2009, un anno prima di *Diol Kadd*, rappresentano bene questa svolta nella cultura e nella società italiana: *Videocracy* di Erik Gandini e *Il corpo delle donne* di Loreda Zanardo.

4 Su Mandiaye N'Diaye si veda Gianni Celati, 'Dedicato al mio amico Mandiaye N'Diaye e alla sua famiglia', *Doppiozero*, 11 giugno 2014, <<http://www.doppiozero.com/materiali/ricordi/dedicato-al-mio-amico-mandiaye-n-diaye-e-alla-sua-famiglia>>, consultato il 27 marzo 2011].

di una più esplicita accusa nei confronti della corruzione del ceto politico e della disuguaglianza della società africana, mostrando anche gli effetti della diffusione improvvisa di grandi quantità di denaro in un piccolo villaggio fondato sull'agricoltura, dove la diffusione di modelli occidentali di presunto benessere minaccia le sue tradizioni e abitudini:

La mia commedia è un dibattito tra un povero e un ricco, sulla povertà e la ricchezza, ma è anche un dialogo fra un essere che chiamiamo per intenderci un dio della ricchezza e un dio della povertà. Fedeltà dei contadini a quell'essere che possiamo chiamare il dio della povertà, perché il contadino si è sempre aggrappato alla povertà e in questo sta la sua fedeltà al passato. Ma se si parla dei politici vediamo tutto il contrario, vediamo uomini ben vestiti, che gli abitanti dei nostri villaggi considerano ricchi e potenti e senza nessuna fedeltà a niente. Il mio testo, politicamente, parla dei politici, e dei contadini che sono lasciati al loro destino (*Diol Kadd*, min. 35:48).

I documentari di Celati, dunque, confermano e sviluppano linee di ragionamento di lungo periodo, condensano idee sul cinema come attività collettiva, connessioni con il Neorealismo e con la visione ghirriana e zavattiniana sull'osservazione e rappresentazione dei luoghi, e vecchi e nuovi ragionamenti sull'arte narrativa. Il tutto va a comporre il quadro di una produzione filmica con ampie ricadute politiche: i documentari di Celati contengono una critica costante al consumismo e al capitalismo e ai loro effetti sui luoghi, sull'ambiente, sullo spazio e si propongono come modo alternativo in cui le persone possono stare insieme, mostrando chiaramente la matrice etica dei lavori del Celati regista.

Bibliografia

- Barenghi M. e Belpoliti M. (a cura di), 1998, *Riga*, 14. *Ali Babà Progetto di una rivista 1968-1972*.
- Belpoliti M., 2016, «Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso», in Celati 2016, p. XI-LXXII.
- Celati G., 1960, «La tomba del romanzo», *Impegno presente*, 3, p. 39-49.
- Celati G., 1976, *La banda dei sospiri*, Torino, Einaudi.
- Celati G., 1988, «L'angelo del racconto», *il Manifesto*, 30-31 ottobre, p. 8.
- Celati G., 1989, *Parlamenti buffi*, Milano, Feltrinelli.
- Celati G., 1989, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli.
- Celati G., 2010, *Sonetti del Badalucco nell'Italia odierna*, Milano, Feltrinelli.
- Celati G., 2016, *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di M. Belpoliti e N. Palmieri, Milano, Mondadori.
- Celati G., 2011, *Documentari imprevedibili come i sogni. Il cinema di Gianni Celati*, a cura di N. Palmieri, Roma, Fandango.
- Ronchi Stefanati M., 2017, «'Intonare lo strumento di un altro italiano'. Il carteggio tra Gianni Celati e l'Einaudi (1966-1979)», *Italian Studies*, 3, 72, p. 309-322.

- Schwarz Lausten P., 2009, «Impegno e immaginazione nell'opera di Gianni Celati'», in *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, a cura di L. Rorato e M. Spunta, Lampeter, Edwin Mellen Press, p. 161-184.
- Spunta M., 2006, «Celati's Natural Narration and the Calls of the Plains», in *The Value of Literature in and After the Seventies: The Case of Italy and Portugal*, a cura di M. Jansen e P. Jordão, *Italianistica Ultraiectina*, 1, p. 559-573.
- West R., 2000, *Gianni Celati. The Craft of Everyday Storytelling*. Toronto, University of Toronto Press.