DOPPIOZERO

Celati e il cinema

Marco Belpoliti

6 Aprile 2011

Quando ha cominciato a trafficare col cinema Gianni Celati? A parte la passione di cinefilo, spettatore indefesso, di cui restano vistose tracce nei suoi libri, nei testi come nelle copertine, è negli anni Settanta, quando Memé Perlini gli scrive perché pensa di trarre un lungometraggio dal suo libro d'esordio, *Comiche* (1971), vera e propria sarabanda slapstick. Poi dopo aver consegnato *Lunario del paradiso*, alla fine di quel decennio, libro germinale del romanzo giovanile degli anni Ottanta, lo scrittore emiliano se ne va in America per darsi al cinema, come annuncia ai suoi interlocutori dell'Einaudi. Di quel viaggio a Los Angeles resta una vaga traccia in *Storia di un apprendistato*, racconto che è compreso in *Narratori delle pianure* (1985). Poi c'è ancora una sceneggiatura, con l'amico Alberto Sironi, dedicata a Coppi. Quindi un silenzio fino al 1991. L'idea di far passare dietro la macchina da presa Celati è di Angelo Guglielmi. Nel frattempo è uscito il reportage di *Verso la foce* nel 1988. Il direttore di Rai3 gli chiede di girare un film su quei luoghi: un po' viaggio e un po' reportage. Per risposta Celati carica tutti i suoi parenti di Ferrara e gli amici su un autobus e li porta in giro per la Bassa, fino alle foci del Po. Dietro il pullman c'è l'auto della troupe e anche Luigi Ghirri che fa foto, cosiddette di scena. Ne scaturisce *Strada provinciale delle anime* (1991), un documentario, ma anche un racconto sul racconto, diario di viaggio, storia in trasferta, superficie di appunti visivi, che tanto deve alla fotografia di Ghirri stesso, e anche alle passate esperienze di viaggio dello scrittore emiliano. Un film inclassificabile che è un concentrato di memoria dei suoi libri scritti lungo la Pianura Padana, ma anche dei film dei suoi registi preferiti, da Rossellini ad Antonioni, un'opera impura che col passare del tempo è cresciuta sino a diventare un incunabolo di un nuovo modo di narrare con la macchina da presa. Celati ne è il regista e il Virgilio che accompagna, un poco discosto, i suoi sodali attraverso i luoghi che ama, e intanto imbastisce piccole storie con le immagini e con le parole.



Segue, a distanza di otto anni, *Luigi Ghirri* (1999), omaggio all’amico morto all’improvviso che è stato il suo mentore nello spazio dell’immagine fissa e ora anche in movimento. Film-documento, film-testimonianza, segue un testo di mano di Celati che alcuni amici di Celati stesso, e di Ghirri, trasformati in attori, recitano nello spazio delle piazze della bassa reggiana, e poi in un teatro, evidenziando, se ce ne fosse ancora bisogno, la vocazione teatrale della scrittura stessa di Celati, il suo piacere per la messa in scena che è insieme scherzo, mossa sghemba, modo per accordare la memoria su uno strumento duplice: immagine e parola. Il risultato è ancora una volta un film che sfugge ai canoni, s’imparenta con la fotografia, e persino con la televisione, là dove usa il genere intervista con una modalità che non è solo da documentario cinematografico. Celati mostra con questi primi due documentari che si può raccontare con questo strumento senza cadere, da un lato, nel realismo e, dall’altro, nello sperimentalismo novecentesco. Sperimenta se stesso, invece, utilizzando lo strumento del montaggio, che è anche il modo con cui Celati racconta per immagini, ricostruendo a posteriori una sequenza temporale che è, a suo modo, tutta visionaria.

Nel 2003 esce *Case che crollano*, punto culminante del suo percorso visivo, film ricco di poesia, che esplora un tema assai caro allo scrittore emiliano: l'uso del tempo. Anche *Case che crollano* è un film spurio che contiene al suo interno la storia di un piccolo viaggio in treno, le riprese di uno spettacolo teatrale – comprese le prove all'aria aperta –, e con un narratore impersonato da John Berger, il Virgilio di questa nuova storia, che ha al suo centro le case abbandonate della Pianura, gli edifici che cadono in rovina. A tratti questo film fa pensare a Pier Paolo Pasolini, ai temi degli *Scritti corsari*, mostrando una sotterranea parentela tra i due scrittori. Ma là dove nel poeta friulano c'è l'urgenza della denuncia, della polemica, della mania della verità, in Celati, che pure racconta la fine della civiltà contadina con filmati e documenti d'epoca, e il testo teatrale recitato da un'attrice, memoria del passato, c'è prima di tutto una meditazione sulla natura umana, una riflessione filosofica, di filosofia naturale, in cui l'uomo è destinato a occupare una posizione eccentrica, laterale: visione anti-antropocentrica. Le case, non gli uomini sono le protagoniste del film. Celati viene dopo la fine dell'umanesimo tradizionale, cui pure Pasolini, con tutto il suo anti-illuminismo, la volontà di sbrecciare quell'eredità, pure possedeva.



Lo scrittore emiliano ha esordito negli anni Settanta, quando le filosofie della crisi avevano fatto il loro corso e le filosofie della storia avevano mostrato ampiamente il loro fallimento; è uno scrittore post-ideologico e post-marxista. Celati ha letto, e digerito, Foucault, Barthes, Derrida. Anzi, si è staccato polemicamente da loro, ed ha proseguito il suo lavoro di scavo sul contemporaneo entrando in una zona franca, come mostra ora il suo cinema, che è insieme italiano e internazionale. C'è Fellini, ma anche Céline, Antonioni e insieme Breton. Parla una lingua cinematografica che non si era ancora vista - né sentita - sugli schermi, figlia di Deleuze e pure di Teofilo Folengo. Del resto, il testo seminale di questa cinematografia è il reportage-diario, quaderno di viaggio e insieme moleskine filosofico, *Verso la foce*, uno dei libri più belli degli anni Ottanta, scritto lungo gli itinerari che portano alle foci del Po, dove, partendo dai giorni di Chernobyl, Celati arriva nel finale a levare una lode del mondo-così-come-è. Le ultime parole del libro sono: "Ogni fenomeno è in sé sereno. Chiama le cose perché restino con te fino all'ultimo". Un programma che in *Case che crollano* assume i connotati di un modo umoristico, semiserio, d'indagare il perché i contadini della pianura abbiano lasciato andare in rovina le loro antiche e belle magioni. La risposta non c'è o, se c'è, riguarda un'antropologia generale, che è anche un modo per non giudicare il

mondo e lasciarlo aperto davanti a sé. Raggiunto questo punto estremo di saggezza, venata di sarcasmo e di malinconia, sua sorella gemella, Celati ha rivolto il suo sguardo verso l'Africa. La va a visitare in compagnia di un amico documentarista, e ci restituisce un resoconto in un reportage-diario di viaggio, *Avventure in Africa*, da cui traspare anche la sua irritazione e polemica verso gli occidentali, e anche una visione critica degli stessi africani.



Libro oscillante, inquieto e duro, *Avventure in Africa* (1998) è il primo approccio a un continente che Celati raggiunge qualche tempo dopo con un altro atteggiamento. Arriva nel Senegal, a Diol Kadd, con un nuovo amico, accompagnatore e mentore, Mandiaye, attore senegalese conosciuto presso la compagnia teatrale Albe di Ravenna, dove Mandiaye ha recitato per diversi anni. Come Ghirri è stato l'occhiale attraverso cui Celati si è apparentato con il paesaggio padano, ritornando nei luoghi della sua infanzia e adolescenza con altro sguardo e altro sentimento, così Mandiaye è il suo passaporto per l'Africa nera e islamica, animista e poverissima. A Diol Kadd trascorre nel corso di tre anni alcuni mesi. Ci va con due fidi scudieri, Lamberto Borsetti e Paolo Mulan, i suoi bravissimi operatori e montatori. E alla fine di questo periodo d'esplorazioni finalmente monta nel 2010 un film per mostrarlo in anteprima al Festival del Cinema di Roma, dove vince poi un premio per il documentario.



Il nuovo film, *Diol Kadd*, ha un sottotitolo programmatico: *Vita, diari e riprese in un villaggio africano*. Un sottotitolo settecentesco che comprende tutto il lavoro che Celati ha svolto lì, in Africa, sul campo, negli spazi della savana, nel villaggio senegalese, e poi a Bologna nella sala di montaggio. La vita è quella degli uomini e delle donne che ha filmato là, a Diol Kadd. Ci sono le donne del matriarcato; poi Mussaka, personaggio chiave del racconto visivo, fine letterato e guaritore; e

ancora i momenti della giornata, dall’alba al tramonto, in un racconto che elude ogni scansione temporale, e segue come proprio marcatempo un orologio senza lancette, ritmato sul sorgere e il tramontare del sole; piccole scene, dettagli delle singole persone, brevi spostamenti su un carro trainato da un cavallo o in auto. Ci sono i due operatori, le riprese delle riprese, e anche lo scrittore che scrive sui suoi taccuini al lume di candela nella capanna; la casa, le altre capanne, il pozzo, le coltivazioni, i bambini, le belle donne del vicinato. Il tutto senza che vi sia alcun aspetto etnografico. Il racconto si svolge a Diol Kadd, ma potrebbe essere un villaggio della campagna ferrarese o friulana degli anni Cinquanta o Sessanta. Una cronaca minuta e senza nessuna pretesa di esaustività; immagini terse, pulite, sguardi ampi, e visioni scorciate, viste attraverso gli ingressi delle case e delle capanne, come se a girare il tutto fosse stato un Dziga Vertov lirico e postsovietico. Dolcezza del vivere e trascorrere del tempo, un tempo che non si esaurisce, che non fugge, ma che ricomincia, pur segnando i volti e i corpi degli uomini e delle donne.

L’altro aspetto che emerge dal titolo è proprio quel tratto diaristico che è il filo conduttore del racconto, il quale comincia ancora una volta dalla fine. Il film si apre infatti con il film che è finito, e con i due operatori che ridono e scherzano, e con Mussaka che li porta in giro sul suo carretto, mentre lo scrittore narra; e Mussaka è segnato dal passare del tempo: è diventato più vecchio, ha la barba bianca (alter ego dello scrittore, scrittore lui stesso). Poi il film comincia davvero, i titoli di testa, la musica, un suonatore al buio, e subito dopo il guaritore più giovane, che legge e scrive nel cortile della casa, e Celati che lo racconta. Il diario esiste e si chiama *Passar la vita a Diol Kadd*; è stato edito in copie limitate dalla Fondazione San Carlo nel 2007. Si tratta di un estratto dei taccuini compilati dallo scrittore nel corso delle sue visite, e costituisce, almeno in parte, la sceneggiatura del film stesso. Scrivere i diari fa parte del film, si è detto, è il modo in cui in Celati si legano visioni e scrittura, immagini e parole. Egli resta uno scrittore che fa del cinema, che usa il mezzo cinematografico, senza trasformarsi completamente in un regista. Vuole sempre mantenere una sorta di narrazione che mostra se stessa, il suo farsi e disfarsi. Non proprio una meta-narrazione, ma qualcosa che s’avvicina a questo, secondo una tradizione che poi è propria della novella italiana, che conteneva già il racconto nel racconto e il racconto del racconto.



La voce è il mezzo con cui Celati lega le varie parti del film, una voce cantilenante dall’inconfondibile pronuncia emiliana, una sorta di nenia a tratti ipnotica, probabilmente tesa a ipnotizzare prima di tutto se stessa. Vuole, questa voce, farci sentire come dentro un sogno, un sogno a occhi aperti, dove si vedono cose che ci sono, ma potrebbero non esserci, cose che potrebbero esserci e non ci sono. Sospensione, illusione, ripetizione, illuminazione. “Riprese in un villaggio africano”. Cosa significa questa espressione? A cosa corrisponde? Alle riprese di uno spettacolo che Mandiaye sta mettendo in scena nel villaggio, tratto dal *Pluto o della ricchezza* di Aristofane, di cui l’attore e regista senegalese ci dà una sua versione africana utilizzando come attori l’intero villaggio. Le riprese sono le scene di questa messa in scena, una sorta di procedimento a matrioska, schidionata, in cui la vocazione teatrale dello scrittore e regista emiliano viene ancora una volta allo scoperto.

Il tema di questo film, il quarto di Celati, è dunque il tempo che scorre. Qui a Diol Kadd il tempo ha un andamento differente che a Bologna, a Parigi o a Londra.

Celati ce lo mostra attraverso il ritmo stesso del racconto, con quel movimento a sospendere, che è proprio di *Case che crollano*, come ha visto Gianni Canova. Il tempo è quello della vita, ma anche il tempo del racconto filmico, e ancora del racconto in generale: tempo sospeso. Girato sotto l'influsso di *Nel corso del tempo* di Wenders, il film dedicato alle case contadine dell'Emilia, ha nel film africano un suo perfetto proseguimento poetico. Lì l'incontro con l'Altro, il Diverso, è l'incontro con il proprio Sé più intimo e vero, quello che noi tutti abbiamo nascosto sotto la coltre dei nostri abiti e delle nostre abitudini. Celati è andato in Africa, nel piccolo villaggio senegalese, per ritrovare il suo Io, ma anche le ragioni per continuare a vivere. Un modo per curarsi e per curarci con le immagini dalla nostra fretta, dal nostro continuo fuggire da noi stessi, ovvero dalla morte che ci insegue non vista. Ancora una volta il film come rito, non più con le parole come nei libri scritti nel corso di tanti anni, ma con le immagini che curano di più e più a lungo delle stesse formule magiche delle parole.

Per approfondire, sul sito Riga Books sono liberamente consultabili alcuni testi di Celati e un nutrito gruppo di scritti critici sulla sua opera.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

