



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

Verso la foce
di Gianni Celati:
tra scrittura e fotografia

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof.ssa Monica Giachino

Prof. Damiano Acciarino

Laureanda

Carla Cafasso

Matricola

856123

Anno Accademico

2020/2021

INDICE

| | |
|---|----|
| PREMESSA | 3 |
| | |
| CAPITOLO PRIMO | |
| GIANNI CELATI E LA NASCITA DI <i>VERSO LA FOCE</i> | 5 |
| I.1. Cenni biografici: l’approdo a <i>Verso la foce</i> e oltre | 5 |
| I.2. La nascita di <i>Verso la foce</i> : la “pulizia dello sguardo” e la scrittura “in presa diretta” | 13 |
| | |
| CAPITOLO SECONDO | |
| <i>VERSO LA FOCE</i> : LO SPAZIO DELLA VISIONE | 25 |
| II.1. Il viaggio e il suo montaggio | 25 |
| II.2. I quattro “racconti d’osservazione”: due grandi categorie di visione | 31 |
| | |
| CAPITOLO TERZO | |
| LA TRASPOSIZIONE DOCUMENTARISTICA: <i>STRADA PROVINCIALE DELLE ANIME</i> | 59 |
| III.1. La nascita del progetto | 59 |
| III.2. Ancora verso la foce: l’itinerario, le visioni, le scelte stilistiche | 65 |
| | |
| CONCLUSIONE | 81 |
| | |
| BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA | 85 |

PREMESSA

Il mio lavoro si propone di indagare come la fotografia sia stata non soltanto l'elemento motore che ha condotto Gianni Celati all'ideazione di *Verso la foce*, ma soprattutto strumento foriero di un nuovo approccio alla visione, la cui influenza si rivela profonda, a livello strutturale, contenutistico e formale, nei quattro "racconti d'osservazione" pubblicati nel 1989.

A un'introduzione che presenta l'autore e la sua produzione segue una breve ricostruzione della genesi dell'opera. Centrale in tal senso è l'incontro con il fotografo Luigi Ghirri, che, nel 1981, coinvolge Celati nell'esplorazione del nuovo paesaggio italiano insieme ad altri fotografi. In questo contesto l'autore entra in contatto con la filosofia della "pulizia dello sguardo", memore della lezione neorealista di Zavattini, e lascia che la fotografia lo guidi nell'utilizzo di una tecnica di scrittura "in presa diretta" durante le diverse esplorazioni nei luoghi 'marginali' delle campagne padane. *Verso la foce. Reportage, per un amico fotografo*, pubblicato nel catalogo della mostra *Viaggio in Italia* (1984), anticipa i caratteri che saranno poi propri di *Verso la foce*, la terza e ultima stesura dell'opera che esce per Feltrinelli nel 1989.

L'analisi si sposterà poi sui quattro "racconti d'osservazione", risultato di un travagliato lavoro di montaggio degli scritti dell'autore, che sceglie di costruire un itinerario culminante presso la foce del Po. Le descrizioni asciutte dei paesaggi padani nelle loro

manifestazioni quotidiane, insieme alle intense meditazioni che arricchiscono di un sentire soggettivo la registrazione dell'accadere, lasciano emergere la centralità che lo sguardo occupa nel testo. Risulta evidente, nello specifico, il tentativo da parte dell'autore di raccontare l'esistente autenticamente, avvicinandovisi attraverso la parola, in linea con l'intento della fotografia di Ghirri e dei suoi colleghi di *Viaggio in Italia*.

Il profondo legame di *Verso la foce* con la visione e l'immagine è dimostrato, infine, dal tentativo di trasformare il reportage in forma filmica: a distanza di due anni dalla sua pubblicazione esce infatti *Strada provinciale delle anime*, primo documentario diretto dallo stesso Celati.

CAPITOLO PRIMO

GIANNI CELATI E LA NASCITA DI *VERSO LA FOCE*

I.1. Cenni biografici: l'approdo a *Verso la foce* e oltre

Gianni Celati nasce il 10 gennaio 1937 a Sondrio, in Valtellina, dove il padre Antonio, usciere presso la Banca d'Italia, è stato trasferito. La madre, Exenia Dolores Martelli, è sarta e lavora presso il proprio atelier domestico. La famiglia Celati, di cui fa parte anche Gabriele, fratello maggiore di Gianni, compie numerosi trasferimenti a causa del carattere intemperante del padre, costretto a spostarsi in diverse città d'Italia a proprie spese in seguito ai litigi coi superiori. Dopo la nascita di Gianni, i Celati si trasferiscono a Trapani per tre anni; poi a Belluno, dove abitano per sette anni a pochi passi dal fiume Piave. Qui Celati trascorre gli anni della guerra affidato, per la propria sicurezza, alle cure di due lavoranti della madre che abitano in campagna. La famiglia Celati si sposta poi a Ferrara nel 1948, dove il padre viene nuovamente trasferito. Entrambi i genitori sono originari della zona: Antonio è nato a Bondeno e la moglie Exenia a Sandolo, nelle campagne di Portomaggiore, dalle quali è emigrata da bambina per stabilirsi proprio a Ferrara. Presso l'abitazione di vicolo del Voltino, a Ferrara, il giovane Celati osserva con ammirazione le abilità sartoriali della madre, il cui lavoro è la principale fonte di guadagno per la famiglia; si appassiona al ciclismo e al calcio, sognando di diventare un campione come Fausto Coppi

o Ermes Muccinelli. Un ruolo importante per Celati ricoprono anche le discussioni tra il padre Antonio e il fratello Gabriele, entrambi appassionati d'arte e letteratura. Il primo, insoddisfatto del proprio mestiere di usciere, con un passato di musicista presso le feste di campagna, ama i classici e declama Dante e Ariosto a memoria; il secondo contesta i gusti letterari del padre ed è aspirante scrittore.

Quando la famiglia Celati si trasferisce a Bologna all'inizio degli anni Cinquanta, Gianni inizia a frequentare il liceo classico: pervaso da un senso di inadeguatezza legato alle sue umili origini, inizia un importante percorso di formazione culturale, nutrito soprattutto dai buoni rapporti che instaura con i professori. È in questo periodo che si appassiona alla filosofia, alla letteratura francese e angloamericana, elementi decisivi per il suo avvio alla carriera di docente e traduttore.

Dopo un breve periodo trascorso ad Amburgo in seguito all'esame di maturità, Celati si iscrive alla facoltà di Lettere e Filosofia nel '59, presso l'Università di Bologna. Qui conosce l'anglista Carlo Izzo, amico di Ezra Pound e traduttore di poesia americana, che consolida il suo vivo interesse per la letteratura angloamericana; la passione dell'autore si rivolge in particolare all'*Ulisse* di Joyce, che diviene oggetto della sua tesi di laurea. Gli studi di linguistica accompagnano un'intensa attività di traduzione, che rimarrà costante nel corso del tempo. Celati tradurrà infatti con costanza, sia durante i diversi viaggi in Inghilterra compiuti negli anni Sessanta che nel periodo del servizio militare a Casale Monferrato. Mentre affianca all'attività di traduttore quella di giornalista (ad esempio per «Stasera», quotidiano di area comunista) e docente, si appassiona ai testi psicanalitici e alle scritture manicomiali, anche grazie all'incontro con il filosofo Enzo Melandri. La lettura di Freud e, in particolare, de *L'organo mazziniano dell'ospedale psichiatrico di Pesaro*, cronaca redatta da un anziano paziente della struttura, funge da stimolo per la prima stesura delle *Comiche*.

Le pagine scritte da Celati giungono nelle mani di Giorgio Manganelli e Italo Calvino, che lo incoraggiano a terminare il lavoro.

Tra il '65 e il '66 l'autore frequenta l'ambiente culturale del Gruppo '63 e proprio nel suo contesto esordisce con *Studi per "Gli annegati della baia blu"*, da lui stesso definito un "pararomanzo". Il racconto viene accompagnato da una riflessione sul gesto linguistico, anticipando una pratica molto cara a Celati che, lungo il corso della sua carriera, proporrà numerosi interventi teorici sul tema della narrazione.

La fine degli anni Sessanta segna l'inizio della collaborazione con la casa editrice Einaudi, che nasce nel segno della traduzione: Celati, sposatosi nel '66 con la francesista italo-tunisina Anita Licari, guadagna perlopiù attraverso tale attività che svolge con passione. Nel '65 esce infatti per Einaudi la traduzione di *Viaggio in Cina* di Myrdal, a cui seguiranno numerosi altri lavori, tra cui, nel '66, *Favola della botte* di Jonathan Swift. Davico Bonino, principale interlocutore di Celati nei rapporti con Einaudi, impara a conoscerne la schiettezza, che lo spinge a esporre le proprie idee talvolta anticonformiste con energia e chiarezza. Lasciato il lavoro di insegnamento per dedicarsi alla ricerca, nel '68 l'autore si trasferisce per due anni a Londra, dove è vincitore di una borsa di studio. Trascorre, come ogni anno, le vacanze estive a Tunisi, ospite dei parenti della moglie e, in occasione di un convegno di semiologi a Urbino, conosce di persona Italo Calvino. L'incontro sarà decisivo per dare il via a un'amicizia che durerà anni e produrrà un fecondo scambio di opinioni. Celati, nei viaggi tra Londra e Bologna, farà spesso tappa a Parigi, presso la casa di Calvino, vero «porto di mare».¹

Nel '71 esce per Einaudi il primo romanzo dell'autore, intitolato *Comiche*; l'opera viene fortemente influenzata, come si è affermato, dalle scritture manicomiali, ma anche dal

¹ NUNZIA PALMIERI, *Cronologia*, in GIANNI CELATI, *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di Marco Belpoliti e Nunzia Palmieri, Milano, Mondadori, 2016, p. XC.

genere cinematografico della *slapstick comedy* e da elementi autobiografici come l'esperienza liceale. Protagonista delle vicende narrate è infatti un insegnante che, vittima di deliri notturni, tenta di resistere alle persecuzioni di tre maestri desiderosi di instaurare una dittatura. Da un punto di vista contenutistico, è centrale, nel testo, il tema della follia che caratterizza i sistemi di potere, così come, da un punto di vista formale, risulta protagonista il grado elevato di sperimentalismo linguistico. Nello stesso anno escono per Einaudi due importanti traduzioni di Céline, *Colloqui con il professor Y* e *Il ponte di Londra*.

Nell'autunno del '71 Celati parte per gli Stati Uniti, dove insegnerà nel dipartimento di italiano presso la Cornell University, nello stato di New York. Una certa insoddisfazione per l'esperienza americana lo conduce a fare ritorno in Italia nel '72, prima dell'uscita, nel '73, del suo secondo romanzo *Le avventure di Guizzard*. Sottoposta anch'essa all'esame di Calvino prima della pubblicazione, l'opera riceve un'ottima accoglienza. Ispirata alle avventure dei personaggi comici del cinema muto (da Charlot a Buster Keaton), racconta in prima persona le disgrazie quotidiane di un giovane sottoproletario, la cui prospettiva sul mondo risulta allucinata ed estranea a ogni morale convenzionale. Ancora una volta la comicità dissacrante e l'anarchia sintattica e lessicale diventano mezzi per contestare l'autorità e i valori costituiti.

Nell'autunno dello stesso anno Celati inizia l'esperienza di insegnamento presso il DAMS di Bologna, dove occupa una cattedra di letteratura angloamericana e si fa apprezzare per il magistero «libero e controcorrente»² e per i corsi «decisamente fuori dagli schemi accademici».³ Capace di trattare con disinvoltura temi legati al movimento punk e alla musica rock durante le lezioni, l'autore diviene punto di riferimento per diversi suoi studenti, tra cui, ad esempio, lo scrittore Pier Vittorio Tondelli. Il '75 è poi l'anno della pubblicazione

² Ivi, p. XCVI.

³ Ivi, p. XCV.

per Einaudi di *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, volume che racchiude cinque saggi su questioni letterarie critico-teoriche.

Dopo la morte del padre Antonio e della madre Exenia, Celati trova rifugio nella scrittura narrativa, dedicandosi alla stesura del suo terzo romanzo, *La banda dei sospiri*, che esce per Einaudi nel '76. L'opera, servendosi ancora una volta di una comicità irriverente e di un linguaggio vulcanico, racconta le vicende del giovane Garibaldi, adolescente alle prese con le avventure quotidiane. *La banda dei sospiri* tocca temi cari all'autore, quali la follia della vita familiare e scolastica, riproponendo una sintassi vicina all'oralità e una grammatica approssimativa. Nello stesso anno, nel contesto del DAMS di Bologna, animato dalla contestazione giovanile, nasce Radio Alice, emittente libera ideata da un collettivo di studenti, a cui ben presto si affianca il gruppo Alice DAMS. Quest'ultimo, formato da diversi allievi di Celati, è legato ai suoi corsi universitari dedicati a Lewis Carroll e diviene motore per la pubblicazione del volume *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale della sopravvivenza*. Seguono anni di ricerche e viaggi continui, anche a seguito della separazione dalla moglie: dopo l'ideazione di un teatro domestico insieme all'amico francesista Lino Gabellone e all'artista Carlo Gajani, Celati si reca in Francia, poi nuovamente negli Stati Uniti, a caccia di novità da tradurre. Qui si avvicina al cinema e conosce il regista Alberto Sironi, con il quale inizia a collaborare a dei progetti di sceneggiatura.

Nel '78 esce per Einaudi il suo quarto romanzo, *Lunario del Paradiso*, a cui segue la pubblicazione della traduzione de *Le avventure di Tom Sawyer* di Mark Twain. *Lunario del Paradiso* si rifà a un'esperienza vissuta da Celati dopo la fine del liceo quando, partito per la Germania grazie a una colletta di alcuni amici, si trattiene ad Amburgo per nove mesi, arrivando a un passo dal matrimonio con una ragazza del luogo. Il protagonista del romanzo,

Giovanni, narra in prima persona il «pellegrinaggio d'amore»⁴ in Germania di quando aveva vent'anni, e ripercorre avventure sentimentali e difficoltà quotidiane con tono comico e un ritmo «che ricorda i canoni del free jazz».⁵ Il romanzo verrà interamente riscritto in occasione della pubblicazione della trilogia *Parlamenti buffi* nell'89, prova della tendenza dell'autore a ripensare e rivedere continuamente i propri progetti.

Ristabilitosi a Bologna, Celati conosce nell'81 il fotografo Luigi Ghirri, che gli chiede di partecipare con un testo a *Viaggio in Italia*, progetto fotografico collettivo sul nuovo paesaggio italiano. Seguono anni di silenzio letterario e di esplorazioni in cui, solo o in compagnia dei fotografi, percorre i luoghi 'marginali' della pianura padana, maturando un nuovo approccio alla scrittura. Le forme brevi della novella e del reportage tenderanno infatti a sostituirsi alle architetture più ampie del romanzo; la scrittura, che continuerà a rivolgersi con interesse alla narrazione del quotidiano, privilegerà soprattutto il racconto dei luoghi e la riflessione; la vena comica dissacratrice delle prime opere lascerà poi spazio a toni più pacati e a un'ironia leggera; lo stile, infine, divenuto piano e asciutto, punterà alla chiarezza.

Il "secondo tempo" della produzione letteraria di Celati viene inaugurato nell'85, quando, a distanza di sette anni dalla pubblicazione di *Lunario del Paradiso*, esce per Feltrinelli *Narratori delle pianure*. L'autore, all'inizio degli anni Ottanta, era infatti entrato in contatto con Franco Occhetto, direttore editoriale della narrativa per Feltrinelli, che lo aveva convinto a pubblicare con la casa editrice milanese in un momento di forte crisi per Einaudi. *Narratori delle pianure* è una raccolta di trenta racconti che, a partire dagli ambienti della valle del Po, spostano spesso la narrazione tra l'Europa, gli Stati Uniti e l'Africa. La nascita dell'opera è legata alle esperienze di esplorazione delle campagne padane insieme ai

⁴ EAD., *Notizie sui testi*, in G. CELATI, *Romanzi, cronache e racconti*, cit., p. 1744.

⁵ *Ibidem*.

fotografi di *Viaggio in Italia* e trae ispirazione dai racconti orali tradizionali e dal “sentito dire”.

Desideroso di dedicarsi solo alla scrittura, Celati, nell’87, abbandona l’insegnamento universitario a Bologna per trasferirsi in Normandia, a Noron, con la seconda moglie Gillian Haley. Il contesto bucolico e silenzioso gli permette di portare avanti con successo l’attività letteraria, che condurrà alla pubblicazione di *Quattro novelle sulle apparenze* nello stesso anno. L’opera risente profondamente del sodalizio artistico stretto con il fotografo Luigi Ghirri, che stimola riflessioni sul vivere quotidiano e il valore dello sguardo. I quattro racconti si rifanno infatti alla tradizione della novella filosofica, proponendo «un gioco per abbassare le pretese dell’io, rendendolo perduto o disperso tra le altre apparenze».⁶ Nell’89 esce il volume *Verso la foce*, raccolta di quattro brevi reportage legati alle esperienze di esplorazione della valle del Po, condotte nei primi anni Ottanta su invito, ancora una volta, di Ghirri. Frutto della collaborazione tra i due è poi *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, opera pubblicata da Feltrinelli sempre nello stesso anno, che mescola fotografie e parole con l’intento di raccontare il paesaggio padano. È evidente che la pianura padana e, nello specifico, la valle del Po costituiscono l’elemento chiave che accomuna la produzione letteraria di Celati per buona parte del “secondo tempo” della sua attività. L’incontro con Ghirri lo incoraggia infatti a concentrare l’attenzione sul paesaggio italiano e, in particolare, su quello lombardo, veneto e soprattutto emiliano, segnato dal corso del fiume Po. L’area emiliana è poi per l’autore sede dei ricordi d’infanzia, oltre che terra d’origine di entrambi i genitori e zona di residenza negli anni dell’insegnamento al DAMS.

Dopo un’esperienza di docenza presso la Brown University di Boston, nel ’90 Celati si trasferisce a Brighton, in Inghilterra, insieme alla moglie Gillian. Dopo aver ricevuto la

⁶ Ivi, p. 1761.

proposta di girare un documentario per la Rai, l'autore, insieme a un'affiatata squadra di operatori e amici, esordisce come regista con *Strada provinciale delle anime* nel '91. Il documentario, tentativo di trasposizione in forma filmica di *Verso la foce*, segna l'inizio della fruttuosa collaborazione con la casa di produzione Pierrot e la Rosa, che accompagnerà Celati nel corso delle sue diverse esperienze registiche.

In lotta con le difficoltà finanziarie che hanno caratterizzato tutta la sua vita, Celati continua a dedicarsi, nel corso degli anni, alle traduzioni (nel '93 esce, ad esempio, *La Certosa di Parma* di Stendhal) e all'attività saggistica e di ricerca. Nel '95, insieme agli amici Benati, Cavazzoni, Cornia, Schneider, Talon, Borsari, fonda la rivista «Il semplice. Almanacco delle prose», spazio per giovani scrittori. Dopo aver pubblicato, l'anno successivo, una *pièce* teatrale intitolata *Recita dell'attore Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto*, nel '97 accompagna l'amico antropologo Jean Talon in un viaggio nell'Africa Occidentale, attraversando Mali, Senegal e Mauritania; l'esperienza sfocerà nella pubblicazione del diario di viaggio *Avventure in Africa* l'anno successivo.

A seguito di ulteriori esperienze di docenza all'estero, Celati prosegue con l'attività da regista: nel '99 esce *Il mondo di Luigi Ghirri*, omaggio all'amico scomparso prematuramente nel '92; nel 2002 vede la luce *Case sparse. Visioni di case che crollano*, documentario dedicato alle rovine delle vecchie dimore di campagna nella valle del Po, intese come elementi centrali del paesaggio moderno e stimoli alla riflessione sul valore del tempo. Nel 2001 esce per Feltrinelli *Cinema naturale*, raccolta di nove racconti scritti nell'arco di oltre vent'anni. Dopo la morte del fratello Gabriele, Celati, instancabile «camminatore diurno e notturno»,⁷ si reca nuovamente in Africa, in Senegal, insieme all'attore e regista senegalese Mandiaye N'diaye, conosciuto a Ravenna. I due riscrivono il

⁷ ENRICO PALANDRI, *Ciao Gianni*, in «Doppiozero», 03 gennaio 2022, <https://www.doppiozero.com/materiali/ciao-gianni>, data di ultima consultazione 30/01/2022.

Ploutos di Aristofane e lo rappresentano nel villaggio di Diol Kadd nel 2003; l'esperienza dà l'avvio alle riprese del quarto documentario diretto da Celati, la cui lavorazione dura sette anni. A seguito di diversi soggiorni africani, *Diol Kadd. Vita, diari e riprese in un villaggio del Senegal* vede la luce nel 2010. Il lungometraggio viene accompagnato dalle cronache intitolate *Passar la vita a Diol Kadd. Diari 2003-2006*.

Nel 2005 viene pubblicato *Fata morgana*, racconto etnografico su un popolo immaginario; Celati prosegue le sue esperienze di ricerca e insegnamento all'estero, ad esempio a Berlino nel 2006 e a Zurigo nel 2009. Sono poi numerosi i racconti pubblicati in diverse sedi dal 2000 al 2013; nel 2008 escono per Quodlibet i due volumi *Costumi degli italiani 1: Un eroe moderno* e *I costumi degli italiani 2: Il benessere arriva in casa*, che raccolgono diverse prose. Un'ulteriore raccolta, *Selve d'amore*, esce per Quodlibet nel 2013. Nello stesso anno l'autore pubblica per Einaudi la monumentale traduzione dell'*Ulisse* di Joyce, testo sul quale si è laureato e al cui studio ha dedicato gran parte della vita.

Celati viene a mancare il 3 gennaio 2022, all'età di 84 anni, nella località di Hove, a pochi chilometri da Brighton.⁸

I.2. La nascita di *Verso la foce*: la “pulizia dello sguardo” e la scrittura “in presa diretta”

Con *Lunario del paradiso* si chiude la prima fase della produzione celatiana, caratterizzata da scritti che, pur di difficile categorizzazione, sono ancora definibili come

⁸ Si vedano, a tal proposito: MARCO BEPOLITI, *Gianni Celati, scrittore della follia tra Calvino e Ghirri*, in «la Repubblica», 03 gennaio 2022, https://www.repubblica.it/cultura/2022/01/03/news/gianni_celati_scrittore_del_la_follia_tra_calvino_e_ghirri-332502162/, data di ultima consultazione 30/01/2022; BONFRISCO, STELLA, “*Il mio Celati, severo sì ma un grande amico*”, in «Il Resto del Carlino», 04 gennaio 2022, <https://www.ilrestodelcarlino.it/reggio-emilia/cronaca/il-mio-celati-severo-si-ma-un-grande-amico1.7209698>, data di ultima consultazione 30/01/2022.

romanzi. La transizione verso la produzione successiva, che vede non soltanto un cambio di direzione nell'ambito degli oggetti della scrittura, ma anche una modifica nell'approccio alla stessa e nell'uso dello stile e del linguaggio, coincide con un momento delicato per la vita dell'autore. A seguito del divorzio dalla moglie Anita Licari, Celati si trova a compiere continui spostamenti tra l'Italia e l'Europa, senza fissa dimora, rimanendo per diversi anni in un silenzio letterario. Il desiderio di esplorare i luoghi della pianura nasce dunque, in parte, da una ricerca affettiva in un momento di spaesamento: già nel '79 «aveva preso un treno per andare a rivedere i posti dove era nata e cresciuta sua madre, cioè le valli di Comacchio, le zone della bonifica, la città di Ferrara».⁹ Celati dichiara, nel 2011:

Io son tornato dall'America nel '79, e dopo essere stato in giro per quasi un anno negli Stati Uniti non volevo più tornare nell'università, non ne volevo più sapere, e però mi era venuta in mente questa cosa di andare a vedere dove era nata mia madre. E quando son tornato ho cominciato queste camminate per trovare il posto... Non era neanche un paese, erano sei case, una chiesa. Non c'era su nessuna carta geografica, comperata lì, per l'occasione.¹⁰

Mentre i pellegrinaggi americani trovano un'ideale prosecuzione nelle esplorazioni della provincia emiliana, una nuova conoscenza esorta l'autore ad approfondire l'interesse per il paesaggio padano 'marginale'. Risulta infatti cruciale l'incontro con Luigi Ghirri che, tra la fine del 1981 e l'inizio del 1982, dopo aver letto alcune pubblicazioni di Celati, lo contatta, proponendogli di scrivere un testo che accompagni le proprie fotografie e quelle di alcuni colleghi, con i quali è impegnato a restituire delle immagini nuove e autentiche del paesaggio italiano post-industriale. Ghirri, nato nel '43, è un affermato fotografo emiliano: la sua ricerca è ricca e orientata prevalentemente al paesaggio. Centrale nella sua opera è il

⁹ N. PALMIERI, *Notizie sui testi*, in G. CELATI, *Romanzi, cronache e racconti*, cit., p. 1766.

¹⁰ ANDREA CORTELLESA, "Strada provinciale delle anime". *Fare un film*, in «Riga», n. 40, 2019, p. 50.

tentativo di vincere l'“anestesia dello sguardo” che segue la moltiplicazione illimitata delle immagini, costruendo percorsi visivi inediti perché chiari nella loro semplicità. Il gruppo di lavoro di *Viaggio in Italia* è nutrito: con Ghirri collaborano infatti Cresci, Chiaramonte, Jodice, Castella, Guidi, Leone, Ventura, Barbieri, Basilico. Non mancano i più giovani Battistella, Cavazzuti, Fossati, Garzia, Sartorello, Tinelli, Tuliozi e gli “stranieri” Hill, Nori, White. Afferma Celati, ricordando Ghirri:

Quando sono tornato dall'America un giorno mi ha telefonato e mi ha chiesto se partecipavo al lavoro sul nuovo paesaggio italiano, lui e altri venti fotografi, tutti nuovi anche loro... E anche questa è una cosa che è venuta già dal cielo, e io mi sono detto: vabbé, già che ci sono, perché no? Poi non sapevo di preciso cosa fare e ho provato a seguirli, loro, a fotografare...¹¹

Nonostante lo spaesamento iniziale, Celati viene poi piacevolmente colpito dall'atteggiamento dei fotografi, che riconosce privo della «boria di fondo dell'essere scrittore»¹² e, in particolare, apprezza Ghirri per il comportamento «più “muto”, meno dichiaratorio e meno intellettuale».¹³ La serietà e la sobrietà della ricerca dei fotografi risultano stimolanti per Celati, che si trova in un momento di stanchezza letteraria, in cui il desiderio di scrivere è molto basso. Afferma l'autore a proposito dell'incubazione di *Verso la foce*:

[...] non mi sarei mai messo in quell'impresa se non avessi conosciuto quei fotografi, per i quali ho avuto subito molta ammirazione.¹⁴

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ivi*, p. 51.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ G. CELATI, *Andar verso la foce*, in «Riga», n. 40, 2019, p. 294.

Il fine del progetto di *Viaggio in Italia*, di cui Ghirri è la mente, è particolarmente ambizioso e incuriosisce Celati, puntando a rivedere del tutto la poetica del paesaggio italiano. Scrive l'autore a tal proposito:

Ciò che accomunava i venti fotografi lanciati in quell'impresa era un tentativo di "ripulire lo sguardo" (come qualcuno ha detto). Il che si vede nella sobrietà delle loro immagini che è lo stile specifico di questa ricerca. La sobrietà viene dal fatto che quei fotografi avevano imparato a sottrarsi alle tentazioni del sensazionale, agli effetti "realistici" della foto documentaria, e in generale si erano liberati dall'idea della foto come un bottino esotico, o estetico, o bottino dell'immediatezza percettiva. L'immediatezza lasciava il posto a una visione che non crede più alla cattura in velocità delle cose, e cerca invece un modo di pensare-immaginare il mondo esterno nella sua durata e continuità.¹⁵

Il titolo del progetto, richiamando il celebre libro di Goethe e le sue immagini celebrative, suona volutamente paradossale. L'obiettivo dei fotografi cerca infatti di immortalare ciò che esiste al di fuori di ogni ideologia; da qui la scelta di rappresentare luoghi qualsiasi, che nessuno visita, desolati, anonimi, sconosciuti ai più, considerati privi di valore dalla logica utilitaristica e per questo straniati. Si tratta di spazi rimasti fuori «dalle vedute prescritte e dai percorsi monumentali della Storia»,¹⁶ che sconfinano nella casualità e si incontrano quando non si sa più dove andare. Scrive Quintavalle nella prefazione del catalogo:

Fare una analisi della dimensione dell'Italia sarebbe stato impossibile, perché avrebbe voluto dire ripetere il luogo comune dei «monumenti» [...]. Così il problema era di porsi di fronte al paesaggio come luogo ignorato e quindi emarginato, escluso, una ricerca dell'Italia dei margini [...] che però è anche la sola che noi conosciamo,

¹⁵ ID., *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo*, in «Riga», n. 40, 2019, p. 262.

¹⁶ ID., *Andar verso la foce*, cit., p. 294.

comprendiamo, viviamo [...].¹⁷

I luoghi di *Viaggio in Italia* sono sedi del «puro e semplice accadere»¹⁸ e la fotografia che li racconta vi aderisce innanzitutto per la narrazione autentica, priva di ogni retorica e per questo in grado di “far vedere” ciò che comunemente tende a essere dato per scontato. A questo si aggiunge la scelta di inquadrare i paesaggi con una precisione affettiva che li rende «misura dell’esperienza»,¹⁹ conferendo «uno spessore immaginativo al teatro quotidiano dell’abitare». ²⁰ È nei luoghi fotografati, afferma Celati citando Walter Benjamin, che si manifestano le grandi forze della *Stimmung*, l’atmosfera che caratterizza un certo ambiente e che sprona alla ricerca di incontro con ciò che è altro dal soggetto osservante, invitandolo ad aprirsi all’imprevedibile; la fotografia si dimostra in grado di catturare questa tonalità, facendola propria. La rappresentazione oggettiva cede così il passo a una visione dichiaratamente personale dell’esistente, che non si limita a riprodurlo automaticamente, ma è capace di interpretarlo. Se è vero che uno sguardo innocente sulle cose non è possibile, in quanto «ogni esperienza di un luogo reale è sempre uno sguardo su un mondo già osservato»,²¹ un’operazione come quella di *Viaggio in Italia* può però accompagnare chi guarda verso un nuovo stupore per ciò che esiste. Celati stesso ricorda alcune delle immagini per lui più significative che andranno poi a costituire la mostra e il catalogo del progetto: «il distributore di benzina abbandonato di Fossati»,²² «l’interno d’un bar in provincia di Modena, colto da Olivo Barbieri»,²³ «un nudo marciapiede ferroviario di Chiaramonte». ²⁴

¹⁷ *Viaggio in Italia*, a cura di Luigi Ghirri, Gianni Leone, Enzo Velati, Torino, Il Quadrante, 1984, p. 11.

¹⁸ G. CELATI, *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo*, cit., p. 266.

¹⁹ Ivi, p. 264.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ LAURA RORATO, MARINA SPUNTA, *Introduzione: Letteratura come fantasticazione in Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, a cura di Laura Rorato e Marina Spunta, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2009, p. 19.

²² G. CELATI, *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo*, cit., p. 263.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 265.

Decisivo per lo sviluppo della filosofia che guida il progetto di *Viaggio in Italia* e di Celati è il cinema neorealista, del quale l'autore considera un'ideale continuazione la ricerca portata avanti da Ghirri e dagli altri fotografi di *Viaggio in Italia*. Esemplare, in tal senso, risulta il film *Ossessione* di Luchino Visconti, che, nel '43, inaugura un tipo di visione che diviene poi caratteristica del Neorealismo e che tenta di affrancarsi dalle immagini ufficiali del paesaggio italiano di impronta fascista. Il riferimento è a fotografie molto codificate, soprattutto cartoline turistiche e manifesti pubblicitari, che riproducevano in serie l'Italia dei patrimoni artistici, delle spiagge e dei tramonti. Alle raffigurazioni del paesaggio italiano addomesticate dalla pittura del Sette-Ottocento e poi dalla retorica fascista, grazie al Neorealismo, si affianca infatti un'alternativa, rappresentata, come afferma Celati, da una «scoperta di luoghi estranei alle immagini ufficiali, luoghi di incontro e di disperdimento».²⁵ Il «vedere non premeditato»,²⁶ rappresentato, ad esempio, dalla grande strada deserta sull'argine del Po in *Ossessione* o dalle valli d'acqua del delta in *Paisà* di Roberto Rossellini, lascia così spazio alla libertà delle «percezioni non orientate verso un fine preciso».²⁷ A questa operazione, secondo Celati, contribuiscono anche Michelangelo Antonioni, Federico Fellini e, in particolare, Cesare Zavattini. Quest'ultimo, scrittore, pittore e sceneggiatore emiliano, attivo soprattutto nell'ambito del cinema neorealista, viene citato sia da Ghirri che da Celati come una figura di riferimento, specialmente per essere stato autore, insieme al fotografo Paul Strand, del libro fotografico *Un paese*, uscito nel '55. Dedicata al paesino natale di Zavattini, Luzzara, bagnato dal fiume Po, l'opera è una raccolta di ottantotto fotografie accompagnate da testi dello scrittore, che, con le sue parole, sceglie di dar voce agli abitanti. Le didascalie, in prima persona, sono infatti trascrizioni dei racconti dei

²⁵ Ivi, p. 267.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

luzzaresi, che arricchiscono di riflessioni, di vicende personali e di dati numerici le immagini in bianco e nero. Queste ultime ritraggono i volti di uomini e donne, anziani e bambini, catturando anche le facciate delle abitazioni, gli argini del Po, gli interni delle stalle. Ampio spazio è concesso al tema del lavoro agricolo, ancora principale fonte di sostentamento della comunità in un mondo alla soglia dell'industrializzazione. Nelle brevi narrazioni, tra le informazioni più tecniche (ad esempio: «mio padre ha 52 anni, otto figli e prende 100 lire all'ora»)²⁸ non mancano le suggestioni liriche. Accanto al ritratto di un anziano farmacista si legge, ad esempio:

Ho visto tante volte dei luzzaresi, che sembrano anime dure, arrivare al Po, sotto sera, in bicicletta, stare davanti all'acqua in silenzio cinque minuti e poi tornarsene indietro, pedalando adagio, come fossero stati in chiesa.²⁹

Per Celati *Un paese* contiene «una adesione incondizionata ai luoghi: ai loro aspetti qualsiasi, le facce, le case, le strade, le abitudini, le immagini d'affezione».³⁰ Il volume infatti non si limita a celebrare l'Italia rurale degli anni Cinquanta secondo schemi precostituiti, ma suggerisce una riflessione sul presente, dando conto della vita quotidiana delle persone e proponendosi dunque come «avvicinamento materiale all'esistenza comune».³¹ *Un paese*, afferma Celati, è «una guida per pensare lo spazio esterno»³² ideato da chi, come Zavattini, «è voltato verso il fuori»³³ proprio perché in grado di sfidare le immagini stereotipate e mostrare il mondo così com'è, nella sua "qualsiasià".

²⁸ PAUL STRAND, CESARE ZAVATTINI, *Un paese*, Torino, Einaudi, 2021, p. 75.

²⁹ Ivi, p. 24.

³⁰ G. CELATI, *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo*, cit., p. 268.

³¹ GUALTIERO DE SANTI, *Ritratto di Zavattini scrittore*, Reggio Emilia, Aliberti editore, 2002, p. 230.

³² G. CELATI, *Il mio incontro con Cesare Zavattini*, in *Pedinando Zavattini*, a cura di Alfredo Gianolio, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2004, p. 9.

³³ Ivi, p. 8.

Insieme a Luciano Capelli, anch'egli fotografo, conosciuto nel contesto bolognese di Radio Alice, Celati, nel 1981, inizia a compiere dei viaggi «a bordo di una R4»,³⁴ percorrendo le strade della pianura padana, osservando ciò che vede e prendendo appunti su un taccuino. Ha così avvio un periodo di brevi spostamenti anti-turistici nelle zone più “anonime” del delta del Po, compiuti in solitudine o in compagnia, sulla scia delle spedizioni dei fotografi di *Viaggio in Italia*. Camminando o servendosi, all'occorrenza, di corriere o passaggi in auto, Celati si muove al di fuori dei tracciati delle guide, senza meta precisa, «con un procedere lento che consente di mettere a fuoco anche quello che non siamo abituati a guardare».³⁵ L'idea è quella di attraversare le campagne padane, i piccoli paesi vicini al corso del fiume Po e al suo delta, luoghi ordinari le cui tradizioni millenarie, come scopre l'autore, si sono scontrate, a partire dagli anni Sessanta, con l'avanzare brutale dell'industrializzazione e dei nuovi divertimenti.

In questo contesto di «solitudine urbana»,³⁶ Celati affina anche un'interessante tecnica compositiva, che consiste nell'appuntarsi descrizioni, riflessioni, impressioni “in presa diretta”, al momento della visita dei luoghi, per poi rielaborarle e rimontarle in un secondo momento. A partire dall'incontro con Ghirri, nell'81, lo scrittore riempie infatti di annotazioni diversi taccuini, che lo accompagnano in ogni suo spostamento, permettendogli di fissare sul foglio «piccoli quadri con figure umane, battute di dialogo colte al volo».³⁷ Proprio su questi quaderni prenderanno forma le bozze della “trilogia padana”, costituita da *Narratori delle pianure*, *Quattro novelle sulle apparenze* e *Verso la foce*: gli scritti risultano spesso intrecciati tra loro e si trasformano in opere distinte solo in un secondo momento.

³⁴ MARCO BELPOLITI, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, in G. CELATI, *Romanzi, cronache e racconti*, cit., p. XLII.

³⁵ N. PALMIERI, *Notizia sui testi*, cit., p. 1767.

³⁶ G. CELATI, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 9.

³⁷ N. PALMIERI, *Notizia sui testi*, cit., p. 1766.

Tra Ghirri e Celati, nel frattempo, nascono una solida amicizia e un fruttuoso sodalizio artistico. I due, nel corso dei diversi incontri, discutono infatti di arte, musica e filosofia, diventando un punto di riferimento l'uno per l'altro e influenzando reciprocamente il proprio lavoro. Sarà Celati, a distanza di anni, a sottolineare l'importanza del dialogo con Ghirri, «così denso da cambiare molte mie idee».³⁸ Lo stesso approccio dell'autore alla stesura dei testi sembra essere suggerito dalla fotografia, puntando alla registrazione dell'istante dell'osservazione. Afferma infatti l'autore:

Ho cominciato a fare come Luigi, come i fotografi, cioè di non scrivere più a casa mia, di scrivere sempre in giro, cioè fare come fanno i fotografi: andare in giro per giorni e giorni, prendere migliaia di appunti, appunti, descrizioni, racconti sentiti tutti per strada [...].³⁹

E ancora:

A un certo punto mi sono accorto che era possibile dare l'illusione di una narrazione mettendo insieme pezzi sparsi, e dopo ho continuato a fare delle camminate per cinque mesi partendo da Bologna, prendendo delle corriere e andando poi a piedi in queste zone abbandonate. [...] Ci ho messo alcuni anni, ma ho attraversato a piedi tutta la valle del Po. Tante volte, a metà pomeriggio, mi chiudevo nelle osterie di campagna, stavo ad ascoltare cosa diceva la gente e prendevo appunti.⁴⁰

Il momento in cui Ghirri «si sostituisce a Italo Calvino come interlocutore privilegiato»,⁴¹ dà inizio a una fase della produzione celatiana che vede al centro il tentativo di aderire al mondo esterno attraverso la parola. Lo scopo della scrittura diviene dunque, in

³⁸ G. CELATI, *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo*, cit., p. 272.

³⁹ SARAH P. HILL, *Finzioni da abitare: Il paesaggio fantasticato di Gianni Celati e Luigi Ghirri*, in *Letteratura come fantasticazione*, cit., p. 220.

⁴⁰ N. PALMIERI, *Cronologia*, cit., p. CV.

⁴¹ M. BELPOLITI, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. XLIII.

linea con la fotografia (e nello specifico la fotografia di Ghirri e delle opere di *Viaggio in Italia*) quello di restituire un'immagine il più possibile onesta di ciò che esiste. La parola non si arroga però il diritto di possedere la verità sul mondo, piuttosto si propone come avvicinamento alle cose che lo abitano. Lo sforzo finalizzato a evitare retoriche e sovrastrutture superflue risulta notevole per la stesura di *Verso la foce*, come afferma lo stesso autore nel diario di viaggio:

A momenti la voglia di scrivere mi passa, ho l'impressione che sia inutile annotare ciò che vedo, perché questa è una finzione come le altre.⁴²

E ancora, qualche pagina dopo:

Ogni volta è una sorpresa, scopri di non sapere niente di preciso sul mondo esterno. Allora viene anche la voglia di scusarsi con tutti: scusate la nostra presunzione, scusate i nostri discorsi, scusateci di aver creduto che voi siate un pungo di mosche su cui sputare le nostre sentenze.⁴³

Quella di cogliere il mondo attraverso lo sguardo, e poi tramite le parole, si configura dunque come una sfida molto complessa da vincere per Celati, che a distanza di vent'anni dall'esperienza nelle campagne padane ricorda ancora «l'incapacità quasi totale di scrivere»⁴⁴ e afferma:

[...] le descrizioni non catturano nessuna realtà. Semmai la richiamano come qualcosa che sfugge sempre. [...] La cosa più memorabile di quei tragitti che ho fatto nella valle del Po è stata la scoperta di non essere capace di descrivere quasi niente. [...] Sono tutti sintomi di d'uno scontro con qualcosa di "reale" – cioè il mondo esterno come

⁴² G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 95.

⁴³ Ivi, p. 104.

⁴⁴ G. CELATI, *Andar verso la foce*, cit., p. 297.

una forma sempre di disfatta, mai riducibile alla tranquilla comprensione del dato informativo, del risaputo e dell'attualità giornalistica.⁴⁵

Risulta dunque evidente come la scelta di Celati di raccontare le proprie esplorazioni nella forma della cronaca di viaggio sia conforme alla prova di rimanere fedele all'accaduto e segno del tentativo di raccontare senza retoriche, in linea con la filosofia della "pulizia dello sguardo". Il genere della cronaca di viaggio permette infatti una narrazione sobria, che registra l'esperienza e consente di affiancare all'aspetto 'fotografico' della descrizione riflessioni soggettive che la interpretino e la problematizzino, come si vedrà.

Il progetto di Ghirri e dei suoi colleghi culmina nel gennaio del 1984, quando ha inizio una mostra itinerante che, a partire dalla Pinacoteca di Bari fino a Reggio Emilia, presenta gli scatti di paesaggio realizzati dai fotografi. All'esposizione, dal titolo *Viaggio in Italia*, si affianca il catalogo omonimo, curato da Luigi Ghirri, Gianni Leone, Enzo Velati e pubblicato per Il Quadrante con una prefazione del critico d'arte Arturo Carlo Quintavalle. Il libro si presenta diviso in dieci sezioni tematiche, ciascuna delle quali contiene circa una decina di immagini, per un totale di ottantasei scatti. Al volume, pietra miliare della fotografia italiana, Celati contribuisce con la prima delle tre redazioni di *Verso la foce*, intitolata *Verso la foce. Reportage, per un amico fotografo*. Lo scritto, che segue la prefazione di Quintavalle e precede le fotografie,

è un testo continuo, senza indicazioni di data, con le note di viaggio che nell'edizione dell'89 costituiranno, con varianti e ampliamenti, la seconda e la quarta parte (*Esplorazioni sugli argini* e *Verso la foce*). Il racconto si apre sulla Padania Inferiore, [...] con il fotografo Luciano Capelli come compagno di viaggio e *Bouvard et Pecuchet* di Flaubert come guida.⁴⁶

⁴⁵ Ivi, p. 296.

⁴⁶ N. PALMIERI, *Notizia sui testi*, cit., p. 1768.

A *Reportage per un amico fotografo* seguono ulteriori esplorazioni; nell'86 queste si concludono e Celati comincia a lavorare agli appunti di viaggio raccolti nel giro di cinque anni. Nell'87 trova spazio una seconda versione del testo, pubblicata per Mucchi all'interno di *Narratori dell'invisibile. Simposio in memoria di Italo Calvino (Sassuolo, 21-23 febbraio 1986)*, a cura di Cottafavi e Magri, intitolata *Verso la foce. Estratti di un diario di viaggio*.

All'interno del testo

vengono inserite per la prima volta le date: il diario inizia il 30 maggio 1983 [...]. Il resoconto del primo viaggio lungo il Po in compagnia di Capelli qui non compare, e il testo coincide per buona parte con quella che diventerà l'ultima sezione di *Verso la foce*.⁴⁷

È necessario attendere il gennaio del 1989 per leggere la versione definitiva di *Verso la foce*, pubblicata in volume per I Narratori di Feltrinelli, a seguito di un travagliato lavoro di riscritture e montaggi.

⁴⁷ Ivi, p. 1769.

CAPITOLO SECONDO

VERSO LA FOCE: LO SPAZIO DELLA VISIONE

II.1. Il viaggio e il suo montaggio

Verso la foce, uscito nell'89 per Feltrinelli, è il risultato di un lavoro di riscrittura e assemblaggio di diversi brevi reportage, frutto, a loro volta, di varie esplorazioni condotte da Celati nei pressi del delta del Po dal 1981 al 1986. Gli spostamenti narrati sono avvenuti a piedi, in corriera oppure in auto, grazie soprattutto a passaggi di amici o di fortuna. La scrittura, come si è specificato, è stata spesso “in presa diretta” su diversi taccuini, riempiti di note durante il percorso e poi rielaborate nel corso degli anni.

Il volume è articolato in quattro sezioni, precedute da una *Notizia* nella quale Celati racconta in poche righe la nascita dell'opera:

Questi quattro diari di viaggio sono nati mettendomi a lavorare con un gruppo di fotografi, che si dedicavano ad una descrizione del nuovo paesaggio italiano, tra cui il mio amico Luigi Ghirri.¹

¹ G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 9.

L'autore continua dichiarando che gli scritti, a seguito di un'importante revisione, sono divenuti «racconti d'osservazione»: ² il carattere dell'opera è dunque decisamente ibrido. *Verso la foce* si configura infatti, in sostanza, come cronaca di viaggio ma, data la sua suddivisione in brevi racconti accostati tematicamente, da un punto di vista strutturale risulta vicina anche alle due raccolte di novelle appartenenti alla cosiddetta “trilogia padana”: *Narratori delle pianure* (1985) e *Quattro novelle sulle apparenze* (1987). Certo è che, con *Verso la foce*, Celati diviene un nome di riferimento per l'Italia nel campo della letteratura odeporea del secondo Novecento e, nello specifico, della letteratura che Luigi Marfè definisce del “metaviaggio”. ³ Come anticipato, Celati sceglie infatti di intraprendere un viaggio antituristico, identificandosi come nomade «che nel suo vagabondare persegue un diverso modello non solo di movimento ma anche di conoscenza», ⁴ libero da condizionamenti.

La prima sezione, intitolata *Un paesaggio con centrale nucleare* «parla d'una camminata attraverso le campagne cremonesi nei giorni immediatamente successivi allo scoppio nucleare di Černobyl». ⁵ Le date riportate indicano che il viaggio si è svolto tra il 9 e il 17 maggio del 1986. Dal Vecchio Albergo della Posta, tra Fornovo e Parma, Celati

si sposta verso Piacenza, Pizzighettone, Gadesco, Pieve San Giacomo, San Daniele Po, Isola Pescarola, Motta Baluffi, Torricella di Piazze, Gussola, Martignana Po, Casalmaggiore, Colorno, Mezzani, Brescello, attraversando il 45° parallelo, Boretto, Guastalla, Pomponesco. ⁶

² *Ibidem.*

³ RICCIARDA RICORDA, *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*, Brescia, La Scuola, 2012, p. 99.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ivi*, p. 10.

⁶ N. PALMIERI, *Notizia sui testi*, cit., p. 1768.

Nel corso dei suoi spostamenti, l'autore visita l'amica Leda Calza ed è raggiunto dal regista Alberto Sironi. Lo accompagna poi la lettura de *Il viaggio* di Tonino Guerra, intenso poemetto in romagnolo del celebre autore.

La seconda sezione, *Esplorazione sugli argini*, tratta di «una esplorazione laboriosa degli argini del Po, con incontri che possono sembrare inverosimili». ⁷ Tra il 20 e il 23 maggio del 1983, insieme al fotografo Luciano Capelli, Celati visita infatti la valle del Po spostandosi

da Bologna a Ferrara, con soste a Castelmaggiore, Suzzara, Borgoforte, Mantova, San Benedetto, Mirasole, San Siro, Pieve di Coriano, Sermide, Calto, Ficarolo, Occhiobello, Bondeno, Ferrara, Pontelagoscuro e ancora Ferrara. ⁸

La terza sezione, *Tre giorni nelle zone della grande bonifica* «è una visitazione delle zone della grande bonifica ferrarese, che va a finire abbastanza bene, mi sembra». ⁹ Dal 9 maggio all'11 giugno 1984, Celati

orientandosi con una cartina e una bussola, attraversa Finale di Reno, Tresigallo, Jolanda di Savoia, Mezzogoro, Codigoro, Migliarino, Massa Fiscaglia, Portomaggiore. ¹⁰

La quarta e ultima sezione, intitolata *Verso la foce* proprio come il volume, «è un viaggio pieno di incertezze alle foci del Po» ¹¹ e racconta gli spostamenti avvenuti tra il 31 maggio e il 4 giugno 1983. Affiancato dall'amico fotografo Reinhard Dellit, impegnato nella realizzazione di un documentario per la televisione tedesca, Celati visita

⁷ G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 10.

⁸ N. PALMIERI, *Notizia sui testi*, cit., p. 1767.

⁹ G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 10.

¹⁰ N. PALMIERI, *Notizia sui testi*, cit., p. 1768.

¹¹ G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 10.

Ostellato, Anita, le Valli di Comacchio, Goro, Ariano Polesine, Taglio di Po, Contarina, Rosolina, Chioggia, Isola Ca' Venier, Boccasette, Ca' Dolfin, Ca' Zullian e infine, dopo la partenza di Reinhard, Porto Tolle, la meta del viaggio.¹²

Durante gli spostamenti è accompagnato dalla lettura dei racconti di Antonio Delfini, scrittore e poeta modenese scomparso nel '63, di cui apprezza l'assenza d'ipocrisia che gli ha impedito di «diventare uno scrittore vero e proprio».¹³

Come si evince dall'elenco dei luoghi attraversati, i movimenti dell'autore sono stati piuttosto irregolari: si pensi, in tal senso, all'itinerario del maggio dell'83 (raccontato in *Esplorazioni sugli argini*), quando, da Ferrara, Celati e Luciano Capelli si dirigono a Pontelagoscuro per poi tornare nuovamente a Ferrara. Un caso simile si registra nel percorso giugno dell'83 (narrato in *Verso la foce*), quando, dopo essere giunto a Rosolina, l'autore si dirige a Chioggia, verso Nord, per poi tornare indietro fino a Contarina e procedere a Est verso la punta del delta. Gli spostamenti tendono a mancare di linearità e a trasformarsi, se tracciati su una mappa, in segmenti che procedono a *zig-zag* attraverso la pianura. Tale mancanza di pianificazione è propria di quel “girare a caso” che Celati sceglie per poter osservare senza filtri ciò che ha intorno e accoglie quindi l'imprevisto come parte integrante del viaggio. Nel momento in cui scopre di avere una piaga al piede e di non poter più camminare, ad esempio, da Motta Baluffi cerca un passaggio verso Gussola e finisce invece a Torricella di Pizzo, dove viene medicato.

Le datazioni, che, come in un diario di viaggio, precedono i testi, rivelano il raffinato lavoro di montaggio dei materiali letterari svolto dall'autore. Dal punto di vista cronologico, infatti, a svolgersi per prima è la visita poi raccontata in *Esplorazione sugli argini*, la seconda

¹² N. PALMIERI, *Notizia sui testi*, cit., p. 1767.

¹³ G. CELATI, *Verso la foce*, p. 115.

sezione del diario di viaggio; seguono gli spostamenti riportati nella sezione che chiude il volume, *Verso la foce*, e quelli presenti in *Tre giorni nelle zone della grande bonifica*. La sezione che apre l'opera, *Un paesaggio con centrale nucleare*, racconta in realtà l'ultima esplorazione svolta da Celati in ordine di tempo. È evidente quindi come l'autore abbia scelto di costruire un itinerario coerente, in grado di avvicinare man mano il lettore al cuore del delta del Po, dove si conclude il viaggio. Arrivato presso la foce del fiume Celati sente infatti di aver raggiunto il «limite estremo della pianura»,¹⁴ *finis terrae* in senso fisico e metaforico.

Tale scelta di costruire un percorso narrativo *a posteriori*, dopo aver tentato di aderire alla realtà attraverso la parola, risulta profondamente connessa con il metodo di lavoro del fotografo Luigi Ghirri, mente del progetto di *Viaggio in Italia*. Celati pare aver apprezzato l'idea della concezione seriale della fotografia, «per cui la singola immagine assume il suo vero senso soltanto se viene messa in connessione con le altre».¹⁵ Ghirri, dopo aver scattato un certo numero di fotografie, lavorava proprio sul loro montaggio, selezionandone alcune, scartandone altre e soprattutto costruendo un tracciato narrativo frutto di personali associazioni. L'ordine cronologico, dunque, tendeva a essere scardinato a favore di una composizione che seguisse un filo conduttore diverso, spesso tematico. Afferma infatti Celati nel 2004:

Osservandolo lavorare ho cominciato a capire la sua idea secondo cui le foto vanno viste in serie, come narrazioni, accostandole per passaggi analogici o tematici.¹⁶

Esemplare, in tal senso, è la serie fotografica realizzata da Ghirri nel 1974, *Infinito*, che unisce trecentosessantacinque immagini del cielo scattate ogni giorno dell'anno e

¹⁴ Ivi, p. 140.

¹⁵ VANNI CODELUPPI, *Vita di Luigi Ghirri*, Roma, Carocci, 2021, p. 62.

¹⁶ G. CELATI, *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo*, cit., p. 272.

montate secondo uno schema che non è quello della sequenza cronologica. Lo stesso avviene dieci anni dopo, nel 1984, per il catalogo della mostra collettiva *Viaggio in Italia*, quando Ghirri, curatore del volume, divide in dieci capitoli le numerose immagini: essi titolano, ad esempio, *A perdita d'occhio*, *Margini*, *Sulla soglia*. Segue lo stesso principio *Il profilo delle nuvole*, frutto della collaborazione tra Ghirri e Celati. In questo volume il secondo scrive:

Ho studiato l'ordine in cui Ghirri ha disposto le foto per il suo libro, e mi colpisce che le abbia ordinate in una specie di gioco dell'oca, attraverso passaggi analogici da una foto all'altra. [...]. Qui un'immagine ti porta all'altra, e il senso complessivo di quello che vedi non dipende da una valutazione estetica, ma dalla comprensione di un racconto.¹⁷

Per Ghirri fotografare significa pensare per immagini, e dunque raccontare secondo un principio personale ma specifico. Celati, per la stesura definitiva di *Verso la foce*, sceglie di proseguire su questa strada, rielaborando le quattro istantanee letterarie e disponendole secondo una sequenza precisa, che non è cronologica, ma piuttosto spaziale, rispondendo a un'esigenza narrativa. Tale scelta non può che dimostrare l'influenza decisiva che la fotografia ha avuto sulla struttura di *Verso la foce*, a proposito del quale Celati ha detto: «questo è il libro che mi ha più cambiato e che mi ha più impegnato».¹⁸

¹⁷ G. CELATI, *Commenti su un teatro naturale delle immagini* in MARCO SIRONI, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2004, p. 180.

¹⁸ M. BELPOLITI, *Letteratura come accumulo di roba sparsa. Conversazione con Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa*, in «Riga», n. 28, 2008, p. 36.

II.2. I quattro “racconti d’osservazione”: due grandi categorie di visione

Se già *Reportage per un amico fotografo* inaugura «un nuovo modo di pensare al reportage»,¹⁹ in cui la dimensione dello sguardo occupa un ruolo centrale, si pensi, in tal senso, alla citazione di Hölderlin che, come epigrafe, apre il volume dell’89: «L’aperto giorno brilla all’uomo di immagini».²⁰ Rilevante è poi la definizione delle quattro sezioni del testo che fornisce Celati stesso nella *Notizia*: “racconti d’osservazione”.

Dopo la pubblicazione di *Verso la foce* per Feltrinelli nell’89, la critica è infatti concorde nel ritenere il rapporto tra osservazione e descrizione il «nodo cruciale dell’opera».²¹ La dimensione visiva viene dunque riconosciuta come determinante, soprattutto grazie all’influenza subita da parte di Celati «degli amici fotografi, da cui ha tentato di apprendere l’arte di una parola che non spiega, ma fa vedere».²²

L’oggetto del reportage di Celati, come anticipato, è innanzi tutto il racconto di una serie di spostamenti compiuti in luoghi ‘marginali’, anonimi, gli stessi di cui si erano occupati i fotografi di *Viaggio in Italia*. Il paesaggio post-industriale dell’area del delta è protagonista dei quattro testi e l’autore sceglie di descriverlo in tutti i suoi aspetti, evitando la preselezione. Il vagabondaggio dell’autore, in opposizione ai tracciati proposti dalle guide turistiche, intende generare un nuovo modo di guardare all’esterno, scevro da limitazioni e per questo tentativo di autentico incontro con l’esistente o almeno di orientamento tra le sue imprevedibili apparizioni. Celati, nel 2004, afferma infatti, a proposito di *Verso la foce*:

Quello che cercavo di mettere a fuoco erano i fatti di ordine sensibile, visivo, percettivo; e poi il fatto primario, che gli aspetti d’un luogo li cogliamo come apparizioni. Fuori da questa esperienza, di un luogo noi vediamo soltanto le sue

¹⁹ N. PALMIERI, *Cronologia*, cit., p. CV.

²⁰ G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 7.

²¹ N. PALMIERI, *Notizia sui testi*, cit., p. 1773.

²² *Ibidem*.

presupposizioni [...]. In questo modo non si viene mai all'esterno, si resta sempre intrigati nelle nostre interiorizzazioni.²³

È l'autore stesso a sottolineare l'ispirazione giunta dall'ambito fotografico e, in particolare, dal lavoro di Luigi Ghirri, precisando:

Ghirri ha fatto la stessa cosa con il suo lavoro fotografico veramente unico, che finalmente ha tolto di mezzo i precetti del documentarismo sociale: precetti e discorsi che bloccano la visione su un tipo di oggettività astratta.²⁴

Lo sguardo di Celati si muove dunque vagabondo tra le "apparenze" del mondo, intese come manifestazioni di ciò che esiste e che si offre alla percezione dell'individuo. La casualità con cui appaiono non viene mai sistematizzata, ma solo constatata. Scrive l'autore nell'ultima sezione del volume:

Le apparenze là fuori hanno un loro andamento ininterrotto che niente può disturbare: non hanno direzione, hanno solo continuità.²⁵

La scrittura di *Verso la foce*, seguendo un'osservazione liberatasi «dai codici familiari che porta con sé»,²⁶ si dimostra ricca di immagini raggruppabili essenzialmente in due grandi categorie di visione. La prima categoria ha lo scopo di descrivere con asciuttezza gli spostamenti e i piccoli avvenimenti: Celati tenta soprattutto di prendere coscienza delle apparizioni del "qualsiasi" che si mostrano lungo l'itinerario, lasciandole affiorare dalla contingenza dei momenti. A esse si affiancano talvolta giudizi sintetici e brevi riflessioni, senza mai sovrapporvisi. La seconda categoria di visione comprende invece quelle immagini

²³ M. SIRONI, *Qualche idea sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri. Intervista con Marco Sironi*, in M. SIRONI, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 221.

²⁴ Ivi, p. 223.

²⁵ G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 125.

²⁶ Ivi, p. 10.

che, superando la pura documentazione, inglobano al loro interno la soggettività dell'autore e forniscono una sua prospettiva personale sull'esterno. Anche lo stile, come verrà posto in evidenza, cambierà a seconda della categoria di appartenenza dell'immagine descritta.

Le visioni appartenenti alla prima categoria sono raggruppabili a loro volta in quattro sottocategorie a seconda del loro oggetto. Un ruolo importante occupano indubbiamente le visioni del contesto naturale, appartenenti alla prima sottocategoria. Le immagini fornite da Celati risultano facilmente accostabili a quelle contenute nelle prime due sezioni di *Viaggio in Italia*, *A perdita d'occhio* e *Margini*, dedicate rispettivamente alla campagna e alle sue zone limitrofe. Così riporta Celati in *Un paesaggio con centrale nucleare*:

Trovata la strada degli argini, e mi accorgo che la primavera è quasi al culmine, campi mazzati dal profilo rosso dei papaveri.²⁷

In *Esplorazioni sugli argini* l'autore si sofferma a descrivere un corso d'acqua tra le province di Modena e Ferrara:

Laggiù l'acqua del ruscello è stagnante e rossastra, la mota sulla riva tutta crepata per la siccità di molti mesi, e il polline lanoso dei pioppi si è posato dovunque, anche su un grumo di catrame.²⁸

Altri due efficaci esempi di 'visione naturale' si trovano rispettivamente in *Tre giorni nelle zone della grande bonifica* e *Verso la foce*:

Qui la strada in terra battuta si inoltra tra i campi, dopo un ponticello su un canale. Davanti a me campagne vuote con molto cielo sopra, un cielo larghissimo sopra la distesa di appezzamenti a rettangolo, tagliata da fossi e carreggiate.²⁹

²⁷ Ivi, p. 42.

²⁸ Ivi, p. 55.

²⁹ Ivi, p. 90.

Dalle piccole isole di canne e giunchiglie, uccelli neri con ali molto appuntite si levano in volo, sbatacchiando le ali controvento per non farsi portare via dalle folate.³⁰

L'autore riserva poi particolare attenzione al cielo, le cui condizioni vengono registrate frequentemente nel testo. Si legge infatti in *Un paesaggio con centrale nucleare*:

C'è stata una battaglia tra le nuvole, poi un movimento d'aria le ha tutte sparpagiate, e brandelli di cirri navigano ora sopra le cime dei pioppi di là dal fiume.³¹

In *Esplorazioni sugli argini*:

In cielo grosse nubi dall'azzurro all'indaco, diventano bianche sfumate nei contorni.³²

In *Tre giorni nelle zone della grande bonifica*:

Nubi bianche a cumuli sulla linea della terra, incombono sopra sparsi gruppi di case e barriere di pioppi sul fondo.³³

In *Verso la foce*:

Paesaggio piattissimo con linee d'acqua su tutti i lati; una sola grande nuvola in cielo che il sole illumina da dietro, ha lumetti e barbagli a forma di croce.³⁴

Il sodalizio instaurato con Ghirri non può non aver influenzato l'interesse che Celati dimostra per l'osservazione delle nuvole, considerando soprattutto la sua conoscenza della

³⁰ Ivi, p. 111.

³¹ Ivi, p. 44.

³² Ivi, p. 56.

³³ Ivi, p. 89.

³⁴ Ivi, p. 113.

serie fotografica *Infinito*, già citata in precedenza, in cui il cielo è protagonista di trecentosessantacinque immagini.

Le descrizioni dei centri urbani e delle loro periferie, spesso sede di agglomerati industriali che confinano con le campagne, appartengono alla seconda sottocategoria di visione e occupano una porzione considerevole del reportage. Anche nel catalogo di *Viaggio in Italia* le sezioni *Del Luogo*, *Capolinea* e *Centrocittà* si occupavano di rappresentare rispettivamente i piccoli paesi, le periferie e i centri urbani. Così scrive Celati nel primo racconto, avvicinandosi alla centrale nucleare di Caorso:

Oltre il paesino un lungo stradone con aspetto militare, tutto dritto, cancelli e cartelli di tipo militare, come se si andasse in una base segreta.³⁵

L'autore prosegue con questo tipo di descrizioni rispettivamente nel secondo, terzo e quarto reportage che compongono il volume:

Sulla piazza del mercato, le tende e i banchi dei venditori di frutta, formaggi, utensili per la casa, all'ombra della Torre dell'Orologio.³⁶

Passo davanti a un vecchio stabilimento agricolo abbandonato, con tutti i muri grigi di muffe, vetri rotti, corvi che passeggiano davanti alla stalla in attesa di qualcosa.³⁷

Due cartelli appaiati si ripetono su questa strada in mezzo alle lagune: IMMOBILIARE ROSWALL e ISOLA DI ALBARELLA. Poi spunta l'immensa zona asfaltata che serve da centro commerciale per il villaggio turistico, il quale è invisibile dentro una macchia di pini mediterranei. È là che i ricchi vanno a nascondersi.³⁸

³⁵ Ivi, p. 19.

³⁶ Ivi, p. 61.

³⁷ Ivi, p. 89.

³⁸ Ivi, p. 122.

Quest'ultimo brano risulta particolarmente significativo in primo luogo per la vena polemica che porta con sé: Celati, nel corso dell'opera, non nasconde infatti la sua avversione nei confronti delle nuove grandi strutture, destinate perlopiù ad attività industriali e commerciali. La sistematizzazione impersonale del lavoro e del divertimento, l'invasione del cemento a scapito dei paesaggi naturali, l'inquinamento risultano conseguenze inaccettabili di una struttura economica che punta alla cieca ricerca del profitto. L'autore è pervaso da un senso di estraneità e impotenza, come emerge da quanto scrive mentre si trova sul Po di Pila:

Tutti i luoghi faranno la stessa fine, diventeranno solo astrazioni segnaletiche o progetti tecnici di esperti. Da queste parti creeranno un grande parco turistico, e i turisti verranno in pullman a vedere non so cosa, relitti di vecchie tristezze, cartelli propagandistici, luoghi che non sono più luoghi.³⁹

Il bilancio che segue all'osservazione del paesaggio ai margini delle aree cittadine è decisamente negativo, come in effetti Celati dichiara già nella *Notizia* che apre l'opera, citando l'aria di «solitudine urbana»⁴⁰ che avvolge le campagne padane. Molte delle immagini che l'autore fornisce sono visioni di decadenza, sintomo di equilibri millenari spezzati da un'industrializzazione brutale; un senso di malinconia tende dunque a pervadere le pagine dell'opera. Esemplificativo in tal senso è il racconto della condizione in cui versano i luoghi nei pressi della cittadella industriale di Pontelagoscuro:

Qui la vegetazione spontanea copre gran parte del muro annerito, l'asfalto è a pezzi nelle pozzanghere che davanti all'ingresso; altre pozzanghere piene di cartoni inzuppati, pezzi di copertone, frammenti di polistirolo, una lattina schiacciata e paglia

³⁹ Ivi, p. 132.

⁴⁰ Ivi, p. 9.

di un imballaggio che qualcuno ha perso per strada.⁴¹

Il mancato rispetto per ciò che esiste e soprattutto per ciò che è considerato marginale è visibile non soltanto nel degrado paesaggistico, ma trova un suo corrispondente nelle istantanee degli atteggiamenti vuoti e 'sradicati' delle persone, che paiono disinteressate alla connessione autentica con ciò che li circonda:

Quasi tutti passando guardano nei riflessi d'una vetrina in cerca della propria immagine, quasi tutti vestiti con abiti moderni come quelli esposti nelle vetrine, con etichette vistose e nomi e scritte in inglese da portarsi a spasso.⁴²

Seduti accanto a noi in un bar all'aperto, dei giovanotti facevano discorsi dementi su un celebre presentatore TV.⁴³

Persino gli animali negli allevamenti paiono scoraggiati:

Stanno lì nel recinto a occhi bassi, senza più la loro curiosità di guardare tutto quello che si muove. Se alzano gli occhi, si vede che non hanno più il grande sguardo delle bestie.⁴⁴

In tal senso è interessante notare come lo sguardo di Celati riservi grande attenzione alle insegne pubblicitarie, le cui parole vengono poi frequentemente riportate nelle pagine dell'opera. In *Un paesaggio con centrale nucleare* si legge, ad esempio:

Sullo stradone camion e camion che mi sventagliano con folate violente, e moltissimi cartelli pubblicitari: BRIO RUBINETTI, ABC CUCINA, IL PORCELLINO CARNE FRESCA DI MAIALE, CASITALIA PREFABBRICATI, ALFIERI DANIELE

⁴¹ Ivi, p. 79.

⁴² Ivi, p. 21.

⁴³ Ivi, p. 75.

⁴⁴ Ivi, p. 32.

CAMINETTI E RIVESTIMENTI.⁴⁵

Rilevante è come, poche pagine prima, l'autore avesse elencato una serie di marchi simili a questi, ancora ben visibili sulla superficie di rifiuti gettati in riva al Po, a sottolineare la «deperibilità svelta del cosiddetto “mondo reale”».⁴⁶

Più avanti camminando sull'argine, c'è un punto dove sono stati scaricati molti rifiuti in riva al fiume. Lattine di FANTA e COCACOLA, frammenti di mattonelle, un appendiabiti rotto, un sacco di cemento sfondato. Poi una lattina di fluido altosintetico FLASH, una di olio APIGREASE, una di solvente per ruggine AREXOUS.⁴⁷

In *Tre giorni nelle zone della grande bonifica* viene poi posto in evidenza il contrasto tra il dialetto con cui dialogano dei signori anziani e l'inglese estraneo e commerciale dell'insegna pubblicitaria:

Invece il manifesto di una palestra privata in un paese vicino, qui appeso davanti a me, parla in inglese: FUTURE FITNESS DI LAGOSANTO. DAY EXERCISES, FITNESS, BEAUTY.⁴⁸

L'osservazione di Celati è diretta poi, in particolare, alle architetture che popolano il paesaggio padano, rendendo numerose le descrizioni di case e stabili incontrati lungo il percorso e costruendo così una terza sottocategoria di visione. Proprio il primo racconto di *Verso la foce, Un paesaggio con centrale nucleare*, si apre con la descrizione delle case avvistate nei pressi di Parma, vicino all'autostrada:

⁴⁵ Ivi, p. 27.

⁴⁶ Ivi, p. 48.

⁴⁷ Ivi, p. 20.

⁴⁸ Ivi, p. 101.

[...] e passeggiando ho visto quelle ville del parmense con l'altana a torrette, più lontano cavalcavia dell'autostrada.⁴⁹

Esattamente come la sesta sezione di *Viaggio in Italia*, intitolata *Sulla soglia*, si occupava di raccontare gli interni di case ed edifici, anche il diario di Celati contiene descrizioni delle sale di bar, abitazioni, stabili a cui ha accesso. Così l'autore illustra gli arredi del vecchio Albergo Della Posta in cui alloggia:

Corridoio buio che passa vicino alla cucina e sbuca in una sala da pranzo, con poltrone tutte rivestite di merletti, specchiere e soprammobili, e l'aria di non essere mai usata.⁵⁰

In *Esplorazioni sugli argini* la visione architettonica si interseca ancora una volta con il netto rifiuto, da parte dell'autore, dell'omologazione che segue il profitto:

Lungo il viottolo una serie di villette a schiera; bozzoli quadrati in cemento con muretto che divide proprietà identiche, ciascuna delle quali ha sulla cima un grande numero ed un pannello solare che brilla.⁵¹

La monotonia battente e depressiva della ripetizione costituisce un tema importante nei racconti di *Verso la foce* e si associa spesso a quello dell'edilizia contemporanea, che sembra rincorrere modelli di abitazione dal volto "squadrate" e apatico. Il loro aspetto impersonale, che viene citato con frequenza anche in *Narratori delle pianure*, infastidisce il viaggiatore, somigliando a uno schermo che rimuove le tracce di umanità e separa gli interni da qualunque ambiente di relazione. Simili architetture, paragonate a "tane" in cui rifugiarsi,

⁴⁹ Ivi, p. 13.

⁵⁰ Ivi, p. 14.

⁵¹ Ivi, p. 54.

tendono a essere avvolte da un “silenzio residenziale” che è «tutto diverso da quello degli spazi aperti»⁵² e viene interrotto solo dal suono proveniente dalle televisioni.

In *Tre giorni delle zone della grande bonifica* alcuni edifici che richiamano lo stile architettonico veneziano, di lunga tradizione, vengono apprezzati dall'autore; essi, a differenza delle villette “geometrili”, sono riconosciuti come spazi a misura d'uomo, segno di una crescita graduale e radicata nel territorio. Celati ne fornisce un'immagine precisa:

Incantato dalle case lungo il canale, quelle con frontone veneziano a tre finestre, finestrelle allineate nel sottotetto con belle persiane verdi.⁵³

Nella sezione *Verso la foce* prosegue l'avvistamento di costruzioni che stonano con il paesaggio circostante e contribuiscono a creare l'impressione di attraversare «una specie di deserto di solitudine».⁵⁴

Villaggio agricolo deserto, composto da una fila di case basse, con una chiesa in cemento tipo bunker.⁵⁵

La quarta sottocategoria di visione descritta da Celati nell'opera è quella che ha come oggetto il contesto umano, e che dunque immortalava le figure in movimento all'interno dei luoghi esplorati. *Nessuno in particolare*, ottava sezione di *Viaggio in Italia*, si proponeva allo stesso modo di raccogliere le immagini di gente comune, impegnata nelle attività quotidiane, in antitesi ai ritratti di persone note. Si legge, ad esempio, in *Un paesaggio con centrale nucleare*:

⁵² Ivi, p. 30.

⁵³ Ivi, p. 95.

⁵⁴ Ivi, p. 9.

⁵⁵ Ivi, p. 111.

Bambini che giocavano in mezzo alla strada con grandi sacchi di nylon, correvano per riempirli d'aria e poi cercavano di fare dei bei salti per mettersi a volare.⁵⁶

In *Esplorazioni sugli argini* l'attenzione dell'autore è catturata da un buffo anziano, e l'occasione è buona per lasciar esprimere, seppur pacatamente, la vena comico-ironica presente in tutte le sue opere:

In una stradina di case basse, un vecchio tutto imbacuccato su poltrona è stato messo a prendere il fresco fuori dall'uscio, con una sveglia in mano.⁵⁷

In *Tre giorni nelle zone della grande bonifica*, Celati ironizza sul disinteresse delle compagne dei calciatori che giocano con delle maglie pubblicitarie in un campo adibito:

Ben pettinate e vestite con abiti leggeri, si voltavano a guardare cosa succedeva in campo solo quando non avevano più niente da dirsi.⁵⁸

Anche in *Verso la foce* il paesaggio umano trova il suo spazio:

Sull'acciottolato gremito di ragazzi col gelato in mano, bici che scampanellano, bagnini in canottiera su grosse moto, turisti che si guardano attorno incuriositi, c'è un mormorio diffuso.⁵⁹

Segno dell'attenzione di Celati nei confronti del visibile è poi la frequenza con cui, nel testo, compaiono riferimenti ai colori, alla luce e alle linee geometriche che caratterizzano oggetti e paesaggi. Tali elementi risultano trasversali alle diverse categorie e sottocategorie di visione. Un esempio significativo è rinvenibile nella sezione *Un paesaggio*

⁵⁶ Ivi, p. 41.

⁵⁷ Ivi, p. 75.

⁵⁸ Ivi, p. 94.

⁵⁹ Ivi, p. 116.

con centrale nucleare, in cui le tinte di ciò che circonda l'autore vengono citate almeno in venticinque occasioni. È il bianco a prevalere: bianchi sono infatti i grembiuli delle donne che preparano la pasta, i muri di un ex caseificio, il materiale plastico di una tenda, un campanile, le barbe di un rivestimento in plastica, i segnali romboidali per la navigazione, le nubi, una chiesa barocca, i berrettini di alcuni uomini, l'alzaia del fiume. Sono invece verdi i grembiuli di alcune commesse, le strisce di grano, i cancellini di alcune case, una grande foglia, una zona collinare. Di colore nero sono le gabbane indossate da alcuni ragazzi, il fazzoletto di un'anziana signora, l'abito di una donna. Rosse sono poi le plastiche delle lampade, i segnali per la navigazione, i papaveri. Sono rosa due enormi capannoni e due torrette merlate. Di colore grigio è una specie di santuario, così come viola è il gabbano di un'anziana signora.

Notevole spazio in *Verso la foce* ha poi anche la descrizione delle condizioni di luce che caratterizzano il momento dell'osservazione. Nella sezione *Un paesaggio con centrale nucleare* la luce è quella «cinerea dei neon delle vetrine»,⁶⁰ poi «si sgrana nelle nebulose dei gas di scarico»,⁶¹ diventa una «mezza luce»,⁶² viene «rifratta in toni rossastri».⁶³ Nell'ultima sezione, *Verso la foce*, la luce diventa «più sparsa»⁶⁴ poi «leggera»,⁶⁵ «del crepuscolo»,⁶⁶ «troppo abbagliante»,⁶⁷ è quella «estiva dell'operosa stagione dei raccolti»,⁶⁸ è ancora una

⁶⁰ Ivi, p. 21.

⁶¹ Ivi, p. 26.

⁶² Ivi, p. 31.

⁶³ Ivi, p. 38.

⁶⁴ Ivi, p. 112.

⁶⁵ Ivi, p. 114.

⁶⁶ Ivi, p. 115.

⁶⁷ Ivi, p. 118.

⁶⁸ Ivi, p. 119.

volta «abbagliante»,⁶⁹ poi «incerta»,⁷⁰ «bella»,⁷¹ «meno radente»,⁷² capace di tagliare «l'ambiente in due zone»,⁷³ gialla e proveniente da «qualcosa che si muove di lontano».⁷⁴

Segno dell'attenzione di Celati nei confronti della composizione geometrica di ciò che osserva e poi immortala sulla pagina è la frequenza con la quale ricorre il concetto di linea che attraversa lo spazio. Quella di cui si legge con più frequenza è la linea d'orizzonte che separa cielo e terra, ma vengono citate anche le linee della terra e dei campi, le linee d'acqua che dividono le risaie, le linee degli alberi in diagonale, dei pali della luce e delle montagne. Non mancano poi le linee di fango nero presso le paludi e quelle dei tetti.

La sobrietà stilistica e linguistica, che non carica di sovrastrutture il dettato, rivela un temporaneo tentativo di «abbassamento della soggettività»⁷⁵ da parte dell'autore al momento della registrazione delle immagini, che mirano quindi a lasciar parlare l'esistente come fotografie. Nel momento in cui l'io diviene un «luogo permeabile che si lascia riempire dalle voci altrui e dallo spazio esterno»,⁷⁶ le frasi che compongono il testo tendono a essere molto brevi, secche. È il caso di:

I camion passando fanno vibrare i vetri senza sosta.⁷⁷

Nella pioggia sono andato a vedere la città morta, sotto l'argine verso il fiume.⁷⁸

Tutta l'erba sul ciglio della strada è scossa da forti raffiche di vento.⁷⁹

⁶⁹ Ivi, p. 120.

⁷⁰ Ivi, p. 124.

⁷¹ Ivi, p. 126.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Ivi, p. 128.

⁷⁴ Ivi, p. 131.

⁷⁵ GIULIO IACOLI, *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 38.

⁷⁶ PIA SCHWARTZ LAUSTEN, *Impegno e immaginazione nell'opera di Gianni Celati*, in *Letteratura come fantasmazione. In conversazione con Gianni Celati*, cit., p. 172.

⁷⁷ G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 26.

⁷⁸ Ivi, p. 76.

⁷⁹ Ivi, p. 100.

La padrona d'una trattoria, sulla darsena, ha messo fuori un tavolo per noi e ci ha servito due montagnole di pastasciutta.⁸⁰

Gli accumuli paratattici, come si è visto nel caso delle insegne pubblicitarie, sono molto frequenti, puntando a dare spazio alle quantità di cose osservate:

Sotto l'argine comprensorio una grande corte abbandonata, porte spalancate con battenti che cadono, muri screpolati, piante selvatiche cresciute dovunque.⁸¹

Altre pozzanghere piene di cartoni inzuppati, pezzi di copertone, frammenti di polistirolo, una lattina schiacciata e paglia d'un imballaggio che qualcuno ha perso per strada.⁸²

Numerose sono poi le frasi nominali che conservano il loro carattere originario di annotazioni, puntando a fermare rapidamente sulla pagina istantanee dell'esterno:

Completa assenza di uccelli nell'aria.⁸³

Contro il cielo su un argine papaveri mossi dal vento, e un cielo così cupo, così pesante.⁸⁴

Strada abbastanza deserta, con molte curve.⁸⁵

Nel canneto oltre l'argine, il canto d'un cuculo e gracidii di rane in amore.⁸⁶

⁸⁰ Ivi, p. 116.

⁸¹ Ivi, p. 33.

⁸² Ivi, p. 79.

⁸³ Ivi, p. 27.

⁸⁴ Ivi, p. 54.

⁸⁵ Ivi, p. 101.

⁸⁶ Ivi, p. 117.

I verbi, come si è visto, scarseggiano e quando compaiono sono spesso participi passati e gerundi:

Raggiunto San Daniele Po, passando accanto a suinifici, macelli di polli, allevamenti industriali di bovini.⁸⁷

Comprata una fascia elastica, imbottite di cotone le parti piagate del piede dentro la fascia elastica.⁸⁸

Dal punto di vista sintattico, la paratassi prevale sull'ipotassi, decisamente meno frequente. L'andamento del testo è piano e il ritmo è scandito dai numerosi punti fermi. Il lessico, puntando, come si vedrà, a "chiamare" le cose, si presenta molto concreto, ricco di sostantivi che mirano a restituire la loro presenza fisica nel mondo.

Analizzando la prima grande categoria di visione presente in *Verso la foce*, si osserva dunque un abbassamento delle pretese dell'io narrante, che lascia spazio a ciò che è visibile in quanto esistente, nella sua semplicità. Quando invece la soggettività dell'io emerge in modo netto l'adesione all'esistente avviene a un nuovo livello di intensità, rendendo ancora più profonda la vicinanza della scrittura di Celati alla fotografia. L'operazione di "pulizia dello sguardo" dei fotografi di *Viaggio in Italia* finiva infatti per superare i limiti della documentazione e per inquadrare con precisione affettiva i luoghi, aprendo uno spazio di interpretazione e incontro con l'altro, in cui anche l'immaginazione occupava un ruolo costruttivo. Scrive Celati a proposito della fotografia di Ghirri, che in tal senso pare guidare la scrittura di *Verso la foce*:

L'idea fondamentale di Ghirri applicata alla foto è quella della proiezione

⁸⁷ Ivi, p. 30.

⁸⁸ Ivi, p. 39.

affettiva: lo sguardo come incontro con le cose, verso cui ci dirige una nostra tendenza intima. Non esiste foto di Ghirri che si offra come pura documentazione: tutte mostrano questo orientamento verso un campo di prossimità, di simpatie, di attrazioni e riconoscimenti di un'intimità esterna.⁸⁹

Tale operazione viene trasferita efficacemente da Celati dall'ambito fotografico a quello letterario, dando vita alla seconda grande categoria di visione presente in *Verso la foce*. Esemplare, in tal senso, è il racconto di un momento di epifania, avvenuto presso Isola Ca' Venier, all'interno di un bar; la visione si fonde qui con l'impressione del tutto personale, dando origine a una «singolare personalissima sintesi tra il vedere e il sentire»:⁹⁰

Poco fa mentre giocavo a flipper, c'è stato un momento di silenzio assoluto in queste campagne. La luce entrando da una finestra tagliava l'ambiente in due zone, e l'ombra allungava le gambe delle sedie e dei tavoli. Tutto appariva finalmente compatto, come al riparo dalla solitudine e dall'isolamento, sullo sfondo di questa lunga stanza attraversata da un bancone di linoleum verde. E una foto di calciatori alla parete, la macchina per macinare il caffè, una scatola di plastica piena di chewing gum, orari delle corriere vicino alla porta, tutte queste cose sembravano in salvo dentro un ordine leggero e possibile.⁹¹

Nei momenti in cui Celati sembra riuscire a partecipare al flusso di “apparenze” che lo circonda, il racconto della visione tende a trasformarsi in un atto affettivo e quindi interpretativo grazie alla presenza della soggettività. Così scrive Celati, mentre si trova a Codigoro:

Comincia a piovere, una donna esce da un cascinale per ritirare il bucato, degli uccelli si rifugiano tra i rami d'una grande quercia sotto il cielo buio. Adesso col

⁸⁹ N. PALMIERI, *Cronologia*, cit., p. CXIII.

⁹⁰ LUIGI GHIRRI, *Una carezza al mondo*, in «Riga», n. 40, 2019, p. 317.

⁹¹ G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 128.

cappuccio rialzato sotto la pioggia mi sembra che là fuori, in ciò che si svolge, ci sia come il miraggio d'una presenza commovente. Richiamo dello spazio aperto, viene da tutto ciò che appare, cresce o spunta là fuori.⁹²

Già in *Un paesaggio con centrale nucleare* l'osservazione intensa del volto di una donna, moglie del padrone di un albergo, carica di suggestioni personali il ritratto che Celati restituisce al lettore. Esso rivela uno sguardo empatico, capace di immedesimazione e di subire fascinazione:

Una di quelle donne che si vede hanno trovato una faccia solo in età matura, assieme ad un certo peso del corpo, e adesso sono sicure del loro diritto d'essere al mondo, non sentono più bisogno di affascinare gli altri per esservi accolte. Proprio per questo mi affascina [...].⁹³

Il sentimento si unisce allo sguardo dell'autore ancora una volta, quando ormai è quasi giunto alla foce del Po e una tensione crescente pervade le pagine dell'opera. L'atto della visione, liberatosi da codici e retoriche, grazie all'intervento del sentire, produce stupore e commozione anche per l'esistenza del più piccolo dettaglio osservabile. Celati pare rimanere autenticamente incantato da ciò che lo circonda e lo dimostra producendo una serie di immagini letterarie concitate, arricchite da frequenti riferimenti alla propria emozione:

E dopo arrivati a Ca' Zullian, quando abbiamo visto quelle due ragazze che correvano e le abbiamo caricate, tutto mi colpiva ormai. Mi colpivano i loro volti, vestiti, modi di parlare, e anche le loro mani e le loro unghie. [...] Da un'altra stradina stavano arrivando dei tifosi con trombette e tamburi, le due ragazze sono saltate giù dalla macchina ridendo, e io cercavo di tenere a mente tutto perché non andasse perduto. Non trovavo la penna per scrivere, perduta anche la penna mentre tutto scorreva così in fretta; tutto mi colpiva in quel campo di calcio e non sapevo più cosa farne di me; bastava che

⁹² Ivi, p. 92.

⁹³ Ivi, p. 14.

guardassi qualcosa e cominciavo a emozionarmi.⁹⁴

Osservare intensamente, per Celati, significa anche immaginare. L'immaginazione, «ineliminabile dea che guida ogni sguardo»,⁹⁵ trova ampio spazio tra le pagine di *Verso la foce*. In primo luogo, accompagnando l'autore nelle sue esplorazioni, diviene frequente oggetto di riflessione teorica:

E per strada cercavo di rivedere quella linea azzurra delle montagne, ma non vedevo niente, e m'è venuto il dubbio di essermi immaginato tutto [...]; probabilmente di qui nessuno ha mai visto le Alpi, ma moltissimi devono averle immaginate come me. Anche l'immaginazione fa parte del paesaggio: lei ci mette in stato d'amore per qualcosa là fuori; ma più spesso è lei che ci mette in difesa con troppe paure; senza di lei non potremmo fare un solo passo, ma lei poi porta sempre non si sa dove.⁹⁶

La realtà, comprende Celati, non è inquadrabile all'interno di uno schema precostituito ed è solo la disposizione immaginativa dell'individuo che permette di addentrarsi nella sua complessità. Essa apre uno spazio di ascolto e pre-comprensione nei confronti dei percorsi ignoti e inaspettati, consentendo di avventurarvisi, e dunque, almeno in parte, di decifrare i misteri dell'esterno, rendendoli più familiari. Una visione nutrita dalla fantasticazione è capace dunque, *in primis*, di aiutare chi che guarda a creare un collegamento profondo tra sé e ciò che esiste al di fuori, permettendogli di parteciparvi; in fondo, dice Celati, il corpo è «organo per affondare nell'esterno, come pietra, lichene, foglia».⁹⁷ All'eliminazione del distacco tra l'individuo e ciò che è altro da lui segue la riduzione di quello tra l'individuo e se stesso: questo tipo di osservazione del mondo infatti

⁹⁴ Ivi, p. 135.

⁹⁵ Ivi, p. 103.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Ivi, p. 97.

«ci porta ad essere meno separati da noi stessi».⁹⁸ Infine, l'atto immaginativo è creatore di relazioni fra le persone che lo condividono attraverso il racconto:

C'è sempre il vuoto centrale dell'anima da arginare, per quello si seguono immagini viste o sognate, per raccontarle ad altri e respirare un po' meglio.⁹⁹

È solo grazie all'osservazione-fantasticazione, allo «stato amoroso che suscita illusione»,¹⁰⁰ che Celati pare trovare consolazione dalla minaccia del vuoto interiore che attraversa il diario di viaggio. Quel «*mood* depressivo»¹⁰¹ che si oppone alla grazia di alcune «apparizioni» descritte è frequentemente associato al senso di impotenza nei confronti di uno «sviluppo» spietato. Si pensi al «panico che viene quando ci si sente inadeguati»¹⁰² al momento della visita al complesso industriale di Pontelagoscuro, dove si ergono minacciose «le file di cisterne, ciminiere, torri di raffinerie con getti di fuoco e vapore».¹⁰³ Causa di malumore per Celati è anche la superficialità e l'ipocrisia di chi cerca «solo “le ragioni del mondo”»,¹⁰⁴ evitando l'abbandono alle suggestioni offerte dall'esistente e l'esercizio critico del dubbio. I fogli informativi che spiegano il funzionamento della centrale nucleare di Caorso deludono l'autore con il «mutismo» della loro oggettività, così come lo avvilisce la visione del volto di un famoso giornalista televisivo sulla copertina di un libro, conducendolo a scrivere:

[...] una faccia che mi sembrava concentrasse in sé l'essenza del cosiddetto “mondo reale”. Dallo sguardo, dall'atteggiamento, veniva fuori un'idea del mondo

⁹⁸ Ivi, p. 10.

⁹⁹ Ivi, p. 115.

¹⁰⁰ M. BELPOLITI, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. LIX.

¹⁰¹ Ivi, p. LVII.

¹⁰² G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 79.

¹⁰³ Ivi, p. 78.

¹⁰⁴ Ivi., p. 115.

come evidenza senza misteri, frigida informazione sui fatti del giorno e basta.¹⁰⁵

All'aridità del ritratto del giornalista sembra opporsi il mistero di un'apparizione improvvisa e irraggiungibile, sospesa tra fantasia e realtà, a cui Celati e Capelli assistono nei pressi del ponte di barche sull'Oglio:

Dove c'era più buio al centro del fiume, su una passerella che sembrava isolata, accucciata a pelo d'acqua ci è parso di vedere una figura con cappuccio in testa. Ci è parso di vederla là immobile per un bel pezzo sotto la pioggia. Ho pensato ad un pazzo che ascoltava gli oracoli del fiume; ma uscire dalla macchina era impossibile, l'acqua arrivava quasi al parafango.¹⁰⁶

Il ruolo occupato dell'immaginazione in *Verso la foce* va oltre lo spazio delle meditazioni, comprendendo l'intervento attivo anche sul testo letterario. Introdotti spesso dal verbo chiave "sembra" e dalla congiunzione "come", i momenti immaginativi permettono soprattutto a Celati di superare la riproduzione visivo-letteraria del reale, per approdare a una vicinanza sempre più sentita alle «cose del mondo»¹⁰⁷ che si traduce in una loro interpretazione poetica. Esemplificativo è quanto si legge nell'ultima sezione dell'opera, mentre, ormai alla foce, l'autore descrive il Po di Pila, evitando di fornire un'immagine che sia solo un'«apatica informazione sul funzionamento esterno».¹⁰⁸

L'immobilità dell'acqua e il silenzio completo fanno immaginare un'infinità di movimenti invisibili che si ripetono senza sosta, sotto le alghe, dentro i cespugli, sotto i sassi e anche sottoterra. Un pezzo di tronco mangiato dall'acqua ai miei piedi sembra la faccia d'un vecchio, l'erba tra i sassi si direbbe butterata da un vaiolo portato dal vento,

¹⁰⁵ Ivi, p. 17.

¹⁰⁶ Ivi, p. 60.

¹⁰⁷ Ivi, p. 19.

¹⁰⁸ Ivi, p. 115.

un pacchetto di sigarette scolorito sembra masticato da una bestia.¹⁰⁹

Già in *Un paesaggio con centrale nucleare*, con un gioco di similitudini, un cimitero sembrava «una fiera campionaria»,¹¹⁰ l'acqua del fiume «uno specchio immobile»,¹¹¹ la pioggia non si distingueva da «uno sputo che mi è venuto addosso»;¹¹² in *Esplorazioni sugli argini* gli avventori di un bar parevano «bestie cupe»,¹¹³ le chiazze di inquinamento sul fiume «minestrone versato nell'acqua»;¹¹⁴ in *Tre giorni nelle zone della grande bonifica* i campi tagliati dai canali sembravano «la superficie d'un gioco»¹¹⁵ e il paesaggio padano diventava «il Texas»;¹¹⁶ in *Verso la foce*, infine, gli isolotti di catrame sul Po paiono «il dorso d'una balena»,¹¹⁷ i gabbiani si muovono «come in una stazione spaziale»¹¹⁸ e i ragazzi che accelerano con i loro motorini sembrano farlo per poter essere sempre pronti «a correre verso una scoperta formidabile degli occhi». ¹¹⁹ Perfino un viale di Rosolina e il suo *shopping center* si trasformano in una piazza di Parigi immersa in un'atmosfera catastrofica, con i palazzi di Avenue de l'Opéra che crollano, «ma restando sospesi a vibrare nell'aria». ¹²⁰

L'atto visivo risulta dunque «non più distinto per niente da quello immaginativo»,¹²¹ in linea con quanto accade nella fotografia di Ghirri secondo Celati stesso. L'immaginazione, come rivela l'etimologia del termine stesso, genera infatti immagini che, sovrapponendosi a quelle effettivamente osservate, le rendono personali, affettive. Così lo

¹⁰⁹ Ivi, pp. 133-134.

¹¹⁰ Ivi, p. 14.

¹¹¹ Ivi, p. 35.

¹¹² Ivi, p. 42.

¹¹³ Ivi, p. 68.

¹¹⁴ Ivi, p. 74.

¹¹⁵ Ivi, p. 98.

¹¹⁶ Ivi, p. 99.

¹¹⁷ Ivi, p. 138.

¹¹⁸ Ivi, p. 130.

¹¹⁹ Ivi, p. 114.

¹²⁰ Ivi, p. 124.

¹²¹ ANNA MARIA CHERICI, *La scrittura terapeutica. Un saggio su Gianni Celati*, Bologna, Archetipolibri, 2011, p. 101.

sguardo si arricchisce, dando vita a racconti che, citando un pensiero del fotografo a proposito delle storie di Celati, «sono come carezze fatte al mondo».¹²² L'autore del reportage si dimostra consapevole del ruolo occupato nella sua opera dalla dimensione della fantasticheria, affermando, nel 2005, a proposito di *Verso la foce*:

[...] I sogni e le visioni alla fine hanno avuto la meglio. Volevo scrivere qualcosa di “reale”, invece non ho mai scritto nulla di più visionario.¹²³

Lo stile di Celati, pur rimanendo essenziale, trova uno spazio di apertura lirica proprio nei momenti in cui il sentire si unisce alla registrazione e in quelli in cui la meditazione soggettiva prende il sopravvento. Nello specifico, se, come si è visto in precedenza, nei momenti di descrizione più oggettiva l'io narrante sembra farsi da parte privilegiando frasi nominali e periodi brevi, in quelli di descrizione affettiva e di riflessione è evidente una tendenza alla distensione del discorso. Non soltanto, infatti, l'io narrante torna a emergere (scrive Celati: «mi sembra», «mi colpiva», «io cercavo»), ma anche il periodo diviene più complesso (compaiono subordinate temporali, relative, finali, soggettive e oggettive). L'andamento paratattico, pur dominante, risulta meno battente. Nonostante il lessico utilizzato si mantenga decisamente concreto (si citano «chewing gum», «bucato», «unghie», «tronco») le immagini evocate sono decisamente suggestive.

In *Verso la foce* esistono dunque due grandi categorie di visione a cui corrispondono due diversi tipi di scrittura fotografica, che mirano in egual modo a raccontare l'esistente: la prima si serve dell'abbassamento della soggettività nel tentativo di lasciar emergere ciò che è visibile, pur non essendo normalmente oggetto di attenzione; la seconda, spesso

¹²² L. GHIRRI, *Una carezza al mondo*, cit., p. 317.

¹²³ ROBERTO CARNERO, *Celati, ovvero la scrittura come visione*, in «Riga», n. 40, 2019, p. 46.

intervallata alla prima, produce immagini che, attraverso la presenza di elementi soggettivi, rivelano un'inquadratura del mondo emotivamente partecipata. A mediare tra le due intervengono le numerose considerazioni filosofiche e metaletterarie presenti nell'opera, che meditano sul concetto di immaginazione, come si è visto, ma problematizzano anche il rapporto tra osservazione e descrizione, sottolineando spesso la difficoltà dell'autore di mantenersi fedele al mondo esterno al momento del suo racconto. Si legge in *Tre giorni nelle zone della grande bonifica*:

Posso anche scrivere camminando, ma dopo ritrovo nel quaderno solo liste di cose che ho visto, senza l'apertura dello spazio in cui le ho viste.¹²⁴

Come già anticipato in precedenza, sono numerosi i luoghi del testo in cui Celati pare arrendersi all'incapacità di restituire efficacemente l'immagine del mondo esterno per quello che è, arrivando quasi a dichiarare il fallimento della propria missione:

Sulla piazza centrale di Codigoro, in un bar, ora del pranzo. A momenti la voglia di scrivere mi passa, ho l'impressione che sia inutile annotare ciò che vedo, perché questa è una finzione come le altre.¹²⁵

Ogni volta è una sorpresa, scopri di non sapere niente di preciso sul mondo esterno. Allora viene anche la voglia di scusarsi con tutti: scusate la nostra presunzione, scusate i nostri discorsi, scusateci di aver creduto che voi siate un pungo di mosche su cui sputare le nostre sentenze. Scusate, scusate, noi siamo inetti e smemorati, e neanche tanto furbi da restare a casa, tacere e non muoverci, fare come gli alberi.¹²⁶

L'approdo alla foce del Po, percepito da Celati come luogo estremo, limite fisico del

¹²⁴ G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 93.

¹²⁵ Ivi, p. 95.

¹²⁶ Ivi, p. 104.

proprio viaggio, acuisce il senso di sfiducia nei confronti della possibilità della scrittura, che, in un'intensa meditazione, viene riconosciuta come sostanzialmente inadeguata alla resa dell'esperienza:

Pretese delle parole; pretendono di regolare i conti con quello che succede là fuori, di descriverlo e definirlo. Ma là fuori tutto si svolge non in questo o in quel mondo, c'entra poco con ciò che dicono le parole. Il fiume qui sfocia in una distesa senza limiti, i colori si mescolano da tutte la parti: come descrivere?¹²⁷

La riflessione ricorda le parole dello studente di Parma protagonista di *Parabola per disincantati*, decimo racconto di *Narratori delle pianure*:

Ha mandato una lettera alla sua compagna per spiegarle come sia impossibile descrivere le apparenze; diceva che le parole sono fatte d'una pasta diversa, e ciò che ti dicono le apparenze non c'è modo di dirlo.¹²⁸

La parola, per essere davvero autentica, deve liberarsi dal desiderio di appropriazione della realtà e, semplicemente, tendere ad essa, tentando di avvicinarvisi. La via che l'autore individua per compiere quest'impresa non è quella della definizione, ma quella dell'invocazione. Tale è l'invito che rivolge al lettore alla fine del volume, in un momento di attesa e solitudine che ricorda «la fine del mondo»:¹²⁹

Chiama le cose perché restino con te fino all'ultimo.¹³⁰

¹²⁷ Ivi, p. 134.

¹²⁸ G. CELATI, *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli, 1985, p.55.

¹²⁹ Ivi, p.140.

¹³⁰ *Ibidem*.

L'interrogarsi costante sull'onestà del proprio racconto e il rifiuto della presunzione di potersi impadronire della realtà attraverso la parola richiama quel desiderio di lasciar parlare il mondo "così com'è", focalizzandolo al di là dei percorsi precostituiti, che era tipica dei fotografi di *Viaggio in Italia*. "Chiamare" le cose permette poi soprattutto di «renderle soggettive, farle entrare nel campo della nostra inquadratura affettiva»,¹³¹ mescolandole dunque all'interiorità.

Nonostante le diverse incertezze, l'autore non smette di osservare e di raccontare, ritenendo le due attività non solo strumenti di conoscenza ma veri e propri impegni esistenziali, capaci di dare consistenza al mondo e di celebrarlo:

Le cose sono là che navigano nella luce, escono dal vuoto per avere luogo ai nostri occhi. Noi siamo implicati nel loro apparire e scomparire, quasi che fossimo qui proprio per questo. Il mondo esterno ha bisogno che lo osserviamo e lo raccontiamo, per avere esistenza.¹³²

L'influenza che la fotografia ha avuto sulla scrittura di *Verso la foce* si rivela anche nel momento in cui le parole di Celati sembrano seguire lo sguardo di Ghirri, descrivendo con precisione la stessa immagine da lui immortalata l'anno precedente. La descrizione della piazza di Pomponesco, contenuta nella sezione *Un paesaggio con centrale nucleare*, risale alla primavera del 1986. Così scrive Celati:

Il paese si stende attorno alla meravigliosa piazza rettangolare, non umiliata dal cemento e dal nuovo. La prospettiva delimitata in fondo da due colonne a ridosso dell'argine, imbuto d'una strada silenziosa con belle case antiche, porta l'occhio verso l'aperto. Là in fondo l'aperto si presenta dietro un orizzonte, facendo sentire l'indistinta

¹³¹ G. IACOLI, *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2002, p. 31.

¹³² G. CELATI, *Verso la foce*, p. 126.

lontananza che dà un senso alla nostra collocazione spaziale.¹³³

È dunque netto il richiamo a *Pomponesco*, fotografia scattata da Ghirri nell'inverno del 1985 e contenuta poi ne *Il profilo delle nuvole*. Particolarmente rilevante è il riferimento di Celati alle due colonne a ridosso dell'argine, protagoniste dell'immagine ghirriana e produttrici di una specie di linea d'orizzonte, vero e proprio limite che precede l'aperto. Celati lo intende innanzi tutto come confine visibile e necessario per poter prendere consapevolezza dello spazio in cui si esiste; esso, in questo caso, separa infatti ciò che è lontano da ciò che è vicino a chi guarda, permettendone la conoscenza attraverso lo sguardo. Non è la sola volta che in *Verso la foce* compare il tema della linea come demarcazione fondamentale per rendere vivibile lo spazio; in *Esplorazioni sugli argini* si legge:

La linea d'un campo verde lascia spuntare più lontano la curvatura d'un campo quasi giallo, tagliato da un declivio di color delle argille. Così l'occhio non è lanciato allo sbaraglio come nella pianura assoluta, dove dopo un po' non si riesce più a distinguere quello che è familiare da quello che è insolito, tutto diventa uguale e ci si stanca.¹³⁴

Le due colonne della piazza di Pomponesco costituiscono però anche, e soprattutto, una "soglia"; la linea di cui scrive Celati rivela dunque la sua duplice funzione: non si tratta solo di una fine, ma anche di un inizio, spazio liminare che introduce all'aperto. Tale spazio è sovrapponibile al concetto di "soglia", centrale per la fotografia di Ghirri al punto da dare il titolo a una delle dieci sezioni tematiche che compongono il catalogo di *Viaggio in Italia*. Il concetto è un invito a ricordare, in primo luogo, che ciò che esiste continua al di là di ciò che è visibile; proprio a quel punto, come si è evidenziato, interviene l'immaginazione,

¹³³ Ivi, p. 46.

¹³⁴ Ivi, p. 63.

capace di guidare lo sguardo laddove mancano punti di riferimento definiti. Sarà l'immaginazione ad aiutare l'individuo a conoscere e interpretare ciò che c'è nella lontananza, al di là della linea liminare formata dalle due colonne della piazza di Pomponesco, così come ha aiutato Celati presso Le Contane in *Tre giorni nelle zone della grande bonifica*:

Camminando la linea d'orizzonte ti dice sempre che tu sei disperso in un punto qualsiasi sulla linea della terra, come le cose che si vedono in distanza. Bisogna cercare un altro punto con cui fare asse, e immaginare che ci si arriverà una volta o l'altra. Bisogna sempre riuscire a immaginare quello che c'è là fuori, altrimenti non si potrebbe fare un solo passo.¹³⁵

Se il concetto di “soglia”, come si è detto, ricorda che ciò che esiste continua al di là di ciò che visibile, sottolinea però anche, in secondo luogo, come ciò che è visibile continui sicuramente anche al di là della sua rappresentazione. Scrive Celati a tal proposito:

Ghirri diceva che in una fotografia la cosa più importante è quello che resta fuori, e che quindi la fotografia non è precisamente una “rappresentazione del mondo”, e tanto meno una copia del visibile. È un metro di misura per immaginare quello che è fuori, che resta fuori dalla sua cornice, e che è fuori di noi.¹³⁶

Risulta interessante guardare alla scrittura di *Verso la foce*, che, per quanto ‘visiva’, è pur sempre parola, e non può dunque mostrare completamente. La scelta dell'autore di non corredare di immagini il diario di viaggio sembra dimostrare la volontà di Celati di lasciare un libero spazio d'interpretazione al lettore, che pur seguendo lo sguardo sull'esistente dell'io narrante, è portato a immaginare ciò che comunque non può vedere concretamente.

¹³⁵ Ivi, p. 91.

¹³⁶ M. SIRONI, *Qualche idea sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri. Intervista con Marco Sironi*, cit., p. 225.

Le visioni di *Verso la foce* fungono solo da guida per chi legge; ciò che davvero conta, è ciò che, come afferma Ghirri, si trova fuori dalla “soglia” dell’immagine, in questo caso letteraria, e coincide con l’atto di immaginazione del destinatario delle parole di Celati. La filosofia di *Viaggio in Italia* trova pertanto una sua applicazione anche al di là dei confini del testo.

CAPITOLO TERZO

LA TRASPOSIZIONE DOCUMENTARISTICA: *STRADA*

PROVINCIALE DELLE ANIME

III.1. La nascita del progetto

Nel 1990 Celati riceve la proposta da parte di Angelo Guglielmi di girare un film documentario per RaiTre, prendendo spunto dalle pagine di *Verso la foce*, da poco pubblicato in volume per Feltrinelli. L'autore, recentemente trasferitosi a Brighton insieme alla moglie Gillian Haley, accetta, dando così inizio ai numerosi sopralluoghi presso le zone della pianura esplorate negli anni precedenti. Per ben sei mesi Celati, insieme ad alcuni giovani operatori, attraversa nuovamente la valle del Po, preparando le riprese di *Strada provinciale delle anime*, che avranno ufficialmente inizio nel giugno del 1991. La nascita del documentario è imprevista, come lo era stata la collaborazione con i fotografi anni prima. Afferma Celati:

Non è che l'abbiamo proprio scelto: è stato un caso. A qualcuno è venuto in mente che questo libro sulla traversata del Po, *Verso la foce*, [...] potesse essere trasformato in una forma filmistica o para-filmistica. Questa cosa qui mi ha stuzzicato, non avevo proprio niente per la testa. [...] La verità è che ho trovato degli amici, della gente con

cui lavorare, che sapevano molto bene il loro mestiere.¹

Protagonista del documentario diviene una corriera azzurra sulla quale Celati invita una trentina di parenti e amici per compiere una spedizione decisamente anti-turistica, alla riscoperta di luoghi ordinari, al di fuori dei tracciati proposti dalle guide, proprio come era avvenuto per *Verso la foce* sulla spinta dei fotografi di *Viaggio in Italia*. Anche nell'operazione di trasposizione filmica dell'opera non manca infatti la collaborazione di Luigi Ghirri, che segue la corriera in macchina e si occupa di documentare con diverse fotografie il viaggio durato tre giorni. Celati lo definisce «il nume tutelare di questa avventura»² simile a una gita scolastica. Ad accompagnare lo scrittore nel suo esordio registico c'è la casa di produzione Pierrot e la Rosa, fondata da Luca Buelli, ex allievo del DAMS di Bologna, che si occupa del montaggio e della post-produzione. Celati, anche autore, insieme alla moglie, di soggetto e sceneggiatura del documentario, è poi circondato da una squadra di operatori molto affiatata: la prima troupe è formata da Guglielmo Rossi e Stefano Barnaba, la seconda da Lamberto Borsetti e Paolo Muran, la terza da Tony Patocchio e da Luca Morelli. L'attrezzatura utilizzata per le riprese è piuttosto semplice, consistendo sostanzialmente in una *betacam* dotata di una cassetta, «che permetteva di svincolarsi dall'elettronica»,³ e in una *steadycam* manovrata dall'operatore Luciano Baraldi.

Celati, all'inizio del documentario, dichiara di voler rivedere i luoghi visitati anni prima in un altro modo, ovvero assieme ad altre persone: la corriera, mezzo del quale si era ampiamente servito nel periodo della stesura di *Verso la foce*, parte infatti da Piazza San Giorgio a Ferrara piena di un gruppo nutrito ed eterogeneo di viaggiatori. Dichiara Celati:

¹ A. CORTELLESA, "Strada provinciale delle anime". *Fare un film*, cit., p. 49.

² Ivi, p. 50.

³ N. PALMIERI, *Cronologia*, cit., p. CXII.

Volevo portare mio zio muratore, mio zio sarto e i miei amici in viaggio sul Delta del Po [...]. Siamo partiti in una trentina, fra parenti e amici, con la sorella più piccola di mia madre, Egloge, moglie di un altro mio eroe, Alfredo Canella, di professione sarto; poi mio cugino Gianni Celati, detto Gianni Gianni per distinguerlo da me; il fratello della mia prima moglie con le sue figlie; i miei amici di sempre: Ermanno Cavazzoni, Marianne Schneider, Jean Talon, il grande fotografo Luigi Ghirri, che ci seguiva in macchina, la mia amica gallerista Leda Calza, Alberto Sironi, che non ha smesso mai di parlare [...]. Poi man mano si aggiungevano altre persone e siamo aumentati di numero, tanto che dentro la corriera eravamo fittissimi.⁴

La corriera azzurra passa per Sandolo, il paese natale della madre di Celati, e poi Ostellato, Codigoro, Comacchio fino al delta veneto, ripercorrendo nel giro di qualche giorno le tappe di un percorso anche affettivo, compiuto quasi un decennio prima. Il titolo del documentario, *Strada provinciale delle anime*, ribadisce in tal senso la ricerca della dimensione umana dei luoghi, di cui paiono essere rimaste soltanto le rovine. È infatti un cartello stradale nei pressi di Portomaggiore a recare tale scritta, indicando una via chiusa da un muro, che forse una volta arrivava a un piccolo cimitero.

Lo avevo visto durante i sopralluoghi e sono stato attirato da quel nome fuori moda. Oggi nessuno parla dell'anima, è una parola-tabù, a meno che non si tratti di questioni legate alla chiesa e ai preti.⁵

Il discorso condotto da Celati in *Verso la foce* trova una sua naturale prosecuzione: la distanza nei confronti di un mondo in cui l'aridità della nuda informazione ha preso il sopravvento conduce alla ricerca di tracce di umanità, nella speranza di vivere incontri impreveduti. Osservare significa allora soprattutto cercare spazi di relazione, che vengono favoriti dal carattere collettivo della spedizione.

⁴ Ivi, p. CXIII.

⁵ *Ibidem*.

Ulteriore dimostrazione della rilevanza che la dimensione visiva occupa in *Verso la foce*, grazie soprattutto all'influsso della fotografia, è dunque il fatto che l'opera trovi il suo ideale compimento propria nella trasposizione filmica. Non è un caso che al momento dell'uscita del volume la dimensione cinematografica fosse già stata identificata come connaturata alla scrittura:

Quello di Celati è il tentativo di fare finalmente della letteratura una sorta di documentario. La letteratura è vista da Celati come una sorta di macchina da presa che cerca di focalizzare determinati elementi della realtà circostante. L'obiettivo si avvicina, indietreggia, passa dal campo lungo al primo piano con una facilità ed un'armonia incredibili.⁶

Nelle pagine di *Verso la foce* è presente in più occasioni l'impiego da parte di Celati di una scrittura che sembra simulare dei veri e propri movimenti di macchina. È ciò che avviene, ad esempio, in *Esplorazioni sugli argini*, quando, imitando uno *zoom* o una carrellata in avanti, l'autore immortalava le vaste campagne della provincia ferrarese:

Se guardo in distanza, prima di tutto c'è una grande apertura nello spazio là fuori, il vuoto che accoglie tutte le cose: solo in un secondo tempo l'apertura si restringe per fissarmi su qualcosa che manda un richiamo, come quando in un film di John Ford spunta un indiano all'orizzonte.⁷

Il movimento di macchina opposto, che vede un progressivo distanziamento dall'oggetto della ripresa, viene riprodotto poche righe più avanti:

Ore 10. Ad un bivio dalle parti di Suzzara, carabinieri con pettorina antiproiettile e mitra spianati, fermavano le macchine puntando i mitra contro i finestrini. Poi li ho

⁶ FULVIO PANZERI, *Recensione a Verso la foce*, in «L'Esagono», 20 febbraio 1989, p. 28.

⁷ G. CELATI, *Verso la foce*, cit. pp. 54-55.

visti rimpicciolire, piantati nella pianura assieme alle balle di fieno nei campi.⁸

Nel caso di *Strada provinciale delle anime*, «quasi trascrizione visiva»⁹ del reportage, la parola diviene davvero immagine in movimento impressa sul nastro, capace di dar conto senza mediazioni, tra le altre cose, dei colori e delle condizioni di luce di cui Celati tanto aveva scritto nella cronaca dell'89.

Il genere filmico del documentario viene scelto da Celati in quanto strumento di osservazione la cui dinamica si rivela in linea con la filosofia di *Viaggio in Italia*. L'autore lo apprezza poiché capace di

liquidare l'idea che al mondo esista qualcosa di banale, di poco interessante. È un esercizio a guardare tutto, dove tutto diventa singolare, come quando si visita una città in stato d'innamoramento.¹⁰

È naturale che Celati si rivolga con ammirazione ai documentari di Joris Ivens, Roberto Rossellini, Dziga Vertov e, come nel caso di *Verso la foce*, tenga costantemente in considerazione l'idea zavattiniana per cui qualsiasi luogo, bello o brutto, è degno di essere catturato sulla pellicola e non dev'essere dato per scontato. Qualunque ambiente, se osservato con la giusta attenzione, è infatti un potenziale spazio d'incanto.

Secondo Celati il documentario

non ha l'obbligo di essere accattivante, e non ha l'obbligo di una trama, l'idea della "storia da raccontare" è in sé un'astrazione, un programma astratto che non ha niente a che fare con le visioni, che sono sempre affidate alla casualità del divenire.¹¹

⁸ Ivi, p. 55.

⁹ MATTEO BELLIZZI, *Parole con vista. Su due film di Gianni Celati*, in «Riga», n. 40, 2019, p. 400.

¹⁰ S. HILL, *Documentari imprevedibili come i sogni. Intervista con Sarah Hill*, in *Documentari imprevedibili come i sogni. Il cinema di Gianni Celati*, a cura di Nunzia Palmieri, Roma, Fandango Libri, 2011, pp. 73-74.

¹¹ M. SIRONI, *Qualche idea sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri. Intervista con Marco Sironi*, cit., p. 227.

Centrale è dunque l'idea di lungometraggio come esposizione all'indeterminato, vagabondaggio accostabile a quello fisico di Celati ai tempi della stesura di *Verso la foce* e a quello della corriera azzurra su cui viaggia l'autore insieme ai compagni nel '91. Il documentario è concepito come apertura a una «zona d'inconscio»,¹² qualcosa che non può essere controllato, «come non si possono controllare o presupporre i sogni che faremo».¹³ Proprio come la forma letteraria della cronaca di viaggio, anche quella filmica del documentario tende allora a sconfinare nella dimensione immaginativa, che prende il sopravvento su quella del reale. Afferma a tal proposito Celati:

Io però non credo che filmando il mondo esterno qualcuno mi documenti la cosiddetta realtà. Mi mostra delle cose che esistono, ma non per questo evade dalla finzione. Una macchina da presa porta con sé tutto un modo di immaginare il mondo, e trasforma ogni cosa osservata.¹⁴

La finzione che a Celati interessa evitare non è tanto quella dell'invenzione, ma consiste nell'obbedienza a modi di vedere prestabiliti che impediscono uno sguardo «impregiudicato su tutte le cose».¹⁵ È per questo che *Strada provinciale delle anime* (così come la scrittura visiva di *Verso la foce* e le fotografie di *Viaggio in Italia*), a partire da una realtà che incontra “casualmente” e in cui affonda le radici, propone una prospettiva personale sul mondo, che vi si avvicina in quanto fantasticazione affettiva su di esso. Il radicamento nella realtà, da un punto di vista pratico, è testimoniato dalla vicinanza all'aspetto originario del resoconto di viaggio. Esso viene infatti mantenuto intervallando al

¹² S. HILL, *Documentari imprevedibili come i sogni. Intervista con Sarah Hill*, in *Documentari imprevedibili come i sogni. Il cinema di Gianni Celati*, cit., p. 73.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ M. SIRONI, *Qualche idea sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri. Intervista con Marco Sironi*, cit., p. 213.

¹⁵ S. HILL, *Documentari imprevedibili come i sogni. Intervista con Sarah Hill*, in *Documentari imprevedibili come i sogni. Il cinema di Gianni Celati*, cit., p. 80.

racconto per immagini schede nelle quali, attraverso sintetiche e precise annotazioni, vengono riportate di volta in volta le tappe dell'esplorazione. Introducendo le diverse sezioni del film, esse lo dividono in dodici macro-sequenze. Nella prima scheda si legge: *La partenza. Piazza San Giorgio, a Ferrara. Cielo nuvoloso*. E poi si prosegue con *Viaggio in provincia; Passeggio serale a Comacchio; Argine Agosta, limite delle valli di Comacchio; Scampagnata verso Goro; Al ponte di barche di Gorino, confine del delta veneto; Oggi andiamo tra le valli d'acqua. Conversazione con sindaco; Notturmo. Recitiamo Leopardi; Alla punta estrema del delta veneto; Certe volte non si sa più dove andare. Contarina; Bar "Ultima spiaggia". L'isola grande del delta; Epilogo. Storia delle popolazioni invisibili*.

III.2. Ancora verso la foce: l'itinerario, le visioni, le scelte stilistiche

Strada provinciale delle anime, documentario della durata di 58 minuti, inizia, come si è anticipato, a Ferrara, presso Piazza San Giorgio; da lì la telecamera si sposta, seguendo la corriera azzurra, verso la provincia ferrarese, a Migliarino, Codigoro, Comacchio, fino ad Argine Agosta, il limite delle valli. Il girato continua presso Goro, Gorino, confine del delta veneto, e le sue valli d'acqua. All'arrivo alla punta estrema del delta veneto segue una sosta a Contarina e una a Ca' Venier, presso il bar Ultima spiaggia. L'esplorazione si conclude presso una villa abbandonata, ex sede di un commando tedesco durante la Seconda guerra mondiale, dove vengono esposte le fotografie scattate da Ghirri lungo il tragitto. L'itinerario di *Verso la foce* non viene dunque rispettato rigorosamente, anche se vengono ripercorse alcune delle tappe cruciali che avevano interessato la seconda, la terza e la quarta sezione del volume, secondo un movimento che vede nel delta veneto ancora una volta la meta del viaggio.

Si è in precedenza analizzato come la scrittura di *Verso la foce* finisse per tradurre in parola due grandi tipi di visione: la prima, caratterizzata dalla tendenza più oggettiva ad attestare il «disponibile quotidiano»¹⁶ e a lasciarlo emergere dal racconto nella sua semplicità; la seconda, decisamente affettiva, capace di unire alla descrizione del visibile un sentire soggettivo e una disposizione immaginativa. Anche in *Strada provinciale delle anime* sono individuabili tali grandi categorie di visione che Celati sviluppa, come dimostrato in precedenza, soprattutto grazie alla vicinanza con la fotografia.

Nel documentario, il tentativo di registrazione asciutta dell'esistente viene realizzato da Celati attraverso riprese che forniscono immagini (accompagnate, in questo caso, da silenzi e rumori d'ambiente) ancora una volta raggruppabili nelle quattro sottocategorie di visione elencate a proposito di *Verso la foce*. Diverse infatti sono le inquadrature che vedono protagonista il contesto naturale, prima sottocategoria: al minuto 10:30, ad esempio, domina il verde della vegetazione che riempie le campagne ferraresi; al minuto 19:00, presso Argine Agosta, la camera si focalizza sulla strada che scorre fluida tra la flora del delta e l'azzurro-grigio del fiume Po; al minuto 21:50, nei pressi di Goro, viene catturata l'immagine del cielo azzurro attraversato da nuvole bianche; ai minuti 24:30 e 25:10, vicino al ponte di barche di Goro, la regia inquadra rispettivamente una grande ragnatela e un gabbiano che, con le ali aperte, vola sull'acqua. Insieme al colore verde della vegetazione e alle condizioni del cielo, i gabbiani vengono citati più volte in *Verso la foce*. Si veda, ad esempio:

In fondo si vede una duna di sabbia, dove i gabbiani vanno e vengono come in una stazione spaziale.¹⁷

¹⁶ FABRIZIO GROSOLI, *Il disponibile quotidiano. Gianni Celati risponde a Fabrizio Grosoli*, in *Documentari imprevedibili come i sogni. Il cinema di Gianni Celati*, cit., p. 15.

¹⁷ G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 130.

Anche in *Strada provinciale delle anime* trova spazio la seconda sottocategoria di visione, costituita da immagini appartenenti al contesto urbano e periferico: al minuto 10:40, a Codigoro, la camera inquadra il canale di Volano circondato dalle case. Scrive Celati in *Verso la foce*:

Dietro la piazza c'è una strada che costeggia il Po di Volano, con palazzine liberty di là dal ponte.¹⁸

Al minuto 20:30 trovano spazio i cartelli stradali che, nei pressi di Goro, indicano agli automobilisti le direzioni per Ravenna e Venezia; al minuto 22:30 la regia si focalizza su uno scatolone che, traboccante di rifiuti, reca la scritta della nota azienda Kartell ed è abbandonato accanto ai cassonetti della spazzatura; al minuto 26:00 domina un'inquadratura al *ralenti* di panni stesi ad asciugare, mossi dal vento. L'ultima immagine, come quella della cartellonistica e dei cumuli di rifiuti, non è nuova. Si legge infatti in *Verso la foce*:

Dopo grandi saluti con la padrona, prendiamo per l'argine del Po di Goro, con lunghe file di panni stesi.¹⁹

Al minuto 48:00, presso Isola Ca' Venier, vicino al bar Ultima spiaggia, viene dato spazio alle giostre colorate e ai tendoni bianchi che popolano la zona.

Le immagini del contesto architettonico, formando la terza sottocategoria di visione, arricchiscono ancora una volta il racconto visivo di Celati: al minuto 6:45, in provincia di Ferrara, viene inquadrata la facciata esterna color crema di un bar, di fronte alla quale diverse

¹⁸ Ivi, p. 95.

¹⁹ Ivi, p. 117.

sedie in plastica sono posizionate sotto una tettoia trasparente. In *Verso la foce* compare un'immagine simile:

Lì accanto in un bar con parasoli esterni di rafia e una tettoia per le biciclette, alcuni ragazzi seduti ai tavolini mangiano gelati.²⁰

Al minuto 10:00 trova spazio la facciata di un vecchio stabile in rovina, sul quale, sotto alle finestre rotte, titola la scritta: “ZUCCHERIFICIO DI CODIGORO”. Lo stesso edificio compare anche della cronaca di viaggio dell’89:

Sulla destra adesso l’enorme costruzione grigia dello zuccherificio di Codigoro, in rovina. Tutte le finestre su tre piani hanno vetri rotti, muri con chiazze di muffa, e anche un lucernario sulla cima ha vetri rotti. Erbe spontanee crescono nel vasto cortile tra i resti di pavimentazione, e sulla cancellata sopravvive una scritta: “ERIDANIA”, ZUCCHERIFICI NAZIONALI.²¹

Al minuto 13:00 viene catturata l’immagine delle imposte verdi e malridotte di una vecchia casa in mattoni di Comacchio; al minuto 15:30, invece, viene inquadrata in dettaglio la scrostatura di un muro di un vecchio edificio. In *Verso la foce* si legge:

Cercando di ricostruire l’itinerario all’indietro vedo strade girovaganti, portici e antichi palazzi scrostati [...].²²

Per quanto concerne la quarta sottocategoria di visione, costituita da rappresentazioni del contesto umano, in *Strada provinciale delle anime* trova spazio, al minuto 2:20, l’immagine di un’anziana col capo coperto che, nella piazza di Ferrara, cammina

²⁰ Ivi, p. 103.

²¹ Ivi, p. 99.

²² Ivi, p. 38.

trasportando la sua bicicletta. Un simile avvistamento era stato già registrato a parole da Celati:

Il corso è una prospettiva che culmina nella facciata d'una villa d'altri tempi, e su questo lato ci sono [...] donne col fazzoletto che passano lentamente in bici.²³

Al minuto 11:20 degli anziani con l'ombrello passeggiano a Comacchio in una sera piovosa. Anche in *Verso la foce* molte delle figure incontrate sono uomini e donne di una certa età, è il caso, ad esempio, di:

Anziane coppie sedute sulle panchine guardavano l'acqua [...].²⁴

Al minuto 24:30 appaiono due pescatori che, presso il ponte di barche di Goro, sono impegnati nella loro attività. In *Verso la foce* non mancano simili riferimenti, si pensi a:

Risalito sull'argine, in riva al Po ci sono molti pescatori arrivati nel pomeriggio.²⁵

Spesso poi, nel corso del documentario, sono gli stessi partecipanti alla spedizione che vengono ripresi mentre camminano, conversano tra loro, fotografano o si fanno fotografare, divenendo parte del paesaggio dei luoghi. Lo stesso vale per gli operatori tecnici del documentario che, in un gioco metanarrativo, vengono filmati mentre svolgono il loro lavoro, dando spesso origine a dei brevi momenti di comicità.

Come si è anticipato, le immagini appartenenti alla prima categoria, nel film, sono accompagnate da silenzi e rumori d'ambiente che puntano a restituire il senso di ciò che

²³ Ivi, p. 64.

²⁴ Ivi, p. 45.

²⁵ Ivi, p. 19.

accade quotidianamente nei luoghi esplorati. Sono frequenti il brusio e la voce della radio all'interno dei bar, il verso di grilli e cicale, il rumore dei motori delle auto e delle moto, lo scorrere dell'acqua del fiume, il fruscio del vento tra la vegetazione. Già *Verso la foce* affiancava alla descrizione del visibile un'attenzione particolare ai suoni, dimostrando di possedere, *in nuce*, il linguaggio cinematografico di *Strada provinciale delle anime*. Si pensi, in tal senso, ai «rumori di stoviglie»²⁶ all'ora di pranzo in una strada deserta di Pieve San Giacomo, al «rumore di aggeggi che passano»²⁷ sullo stradone provinciale di Brescello, al «suono lontano d'una televisione»²⁸ tra le tombe di un cimitero a San Siro, nel ferrarese, al «campanello che suona per annunciare un treno»²⁹ alla stazione di Portomaggiore. Si aggiungono poi il «frinire e chiurlare»³⁰ degli uccelli tra gli alberi di una casa signorile e i «gracidii di rane in amore».³¹ Ascoltare, proprio come osservare, è in effetti per Celati un «metodo “altro”, “incarnato” di esperire l'esterno essendone parte».³²

A occupare un ruolo importante, in *Strada provinciale delle anime*, sono poi le voci fuoricampo: in primo luogo, infatti, contribuiscono, insieme alle riprese del visibile, a registrare il presente come un'istantanea, talvolta dall'effetto straniante. È il caso, ad esempio, della voce di un notiziario radio che comunica gli aggiornamenti di cronaca a partire dal minuto 45:50 del documentario. Nel frattempo, sullo schermo, scorrono le riprese del Po presso Contarina e di uno degli operatori, Stefano Barnaba, impegnato a registrare i suoni dell'acqua vicino agli argini.

²⁶ Ivi, p. 30.

²⁷ Ivi, p. 43.

²⁸ Ivi, p. 66.

²⁹ Ivi, p. 103.

³⁰ Ivi, p. 82.

³¹ Ivi, p. 117.

³² M. SPUNTA, *Narrare il fiume in Gianni Celati e Peter Handke: voce e ascolto come esperienza dei luoghi, in Fiumi reali e immaginari nella letteratura italiana. Luoghi, simboli, storie, voci*, a cura di Franco Musarra e Ulla Musarra-Schröder, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018, p. 222.

Le voci fuoricampo permettono però soprattutto di uscire ancora una volta dall'ambito della documentazione e di consegnare allo spettatore immagini frutto di uno sguardo che unisce alla visione dell'esistente un'impressione soggettiva. Anche la seconda grande categoria di visione individuata in *Verso la foce* e ispirata dalla filosofia di *Viaggio in Italia* è infatti riscontrabile in *Strada provinciale delle anime*. Vi rientrano le sequenze in cui gli stessi partecipanti al viaggio, in *voice over*, raccontano le proprie sensazioni sull'esperienza ed espongono riflessioni personali su ciò che hanno visto mentre sullo schermo scorrono le riprese dei luoghi esplorati. A partire dal minuto 10:40, ad esempio, sulle immagini del canale di Codigoro e di due passanti la voce dell'operatore Luca Buelli riflette:

Siamo arrivati a Codigoro sul canale Volano alle cinque. Baraldi si era perso con la *steadycam* e stava anche per cominciare a piovere. Allora c'è uno che mi ha chiesto: «Cosa siamo venuti a veder qui?». Perché certuni vanno in viaggio e guardano solo quello che gli hanno detto di guardare e se non gli hanno detto cosa devono guardare si sentono persi. Ma io mi chiedo: è meglio sentirsi persi o vedere solo quello che ti hanno detto di guardare?

La meditazione in *voice over* allontana le immagini proposte dalla rappresentazione oggettiva, producendo l'effetto di uno sguardo critico, capace di un dialogo costante con l'interiorità. La domanda provocatoria che chiude l'intervento del viaggiatore dà poi occasione allo spettatore che osserva le immagini sullo schermo di mettere in discussione il proprio modo di guardare, suggerendo l'avvicinamento a una visione "pulita" perché autonoma.

Pochi minuti dopo, prende la parola una voce femminile che, sulle immagini di anziani che camminano per le strade di Comacchio in un pomeriggio piovoso, racconta le

proprie impressioni sugli incontri avvenuti durante la visita, restituendo un quadro fortemente personale:

7 giugno. 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 uscita 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.

A partire dal minuto 19:50 una voce maschile, in modo analogo, espone le proprie sensazioni sul paesaggio osservato fino a Goro, mentre scorrono lunghe inquadrature in movimento dei campi coltivati e delle strade visti dai finestrini della corriera. L'uomo afferma:

Di questo paesaggio non mi verrebbe mai da dire che sia bello o brutto, più che altro è piatto e, dopo un po', ti dà solo voglia di trovare un punto sopraelevato per vederlo meglio. Nessuna veduta dall'alto, solo spazio diffuso in ogni direzione. Questo paesaggio ti fa sentire com'è ristretto l'orizzonte, ogni orizzonte.

Il desiderio del narratore temporaneo è lo stesso che Celati esprime nella seconda sezione di *Verso la foce, Esplorazioni sugli argini*, quando scrive:

Zone così piatte e uniformi che tutto compare ad altezza d'occhi senza orizzonte, si sente nostalgia d'un punto un po' sopraelevato per guardarsi attorno.

Le immagini di *Strada provinciale delle anime* si allontanano inesorabilmente dalla documentazione, aprendosi alla suggestione, in particolare a partire dal minuto 35:40,

quando due voci maschili, quella di Alberto Sironi e dello stesso Celati, recitano il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* di Giacomo Leopardi. La telecamera, in un primo momento, alterna le riprese dei due nella penombra a vedute della laguna al crepuscolo. In un secondo momento quelle che erano immagini trasmesse dal piccolo televisore della corriera compaiono a tutto schermo: si tratta di inquadrature del pianeta Terra visto da un astronauta e di fotogrammi della superficie lunare. Tale scelta registica ribadisce quanto, per Celati, la disposizione immaginativa rivesta ancora una volta un ruolo centrale quando si tratta di visione: uno sguardo libero produce rappresentazioni che vanno al di là di ciò che appare oggettivamente nel qui e nell'ora ma non per questo sono meno autentiche. Esse sono invece segno di un sentito avvicinamento all'esistente oltre gli schemi consolidati e diventano guida di ogni futura osservazione.

Dal minuto 48:40 di *Strada provinciale delle anime*, mentre sullo schermo scorrono le riprese di Isola Ca' Venier (alcune persone sedute ai tavoli di un bar, il traghetto che trasporta le automobili, la corriera azzurra che percorre la strada asfaltata, i rettangoli dei campi coltivati, le facciate scrostate degli edifici), una voce narrante femminile legge un vero e proprio racconto:

Pochi anni fa, da queste parti, c'era una donna che andava sempre in giro da sola, di notte, sugli argini. Lei e suo marito avevano messo su casa da queste parti e naturalmente avevano la televisione. Alla televisione c'erano sempre quegli spettacoli di varietà con tutte quelle donne mezze nude e il marito naturalmente le guardava con tanto d'occhi. Allora, un giorno, la moglie ha cominciato a sentirsi offesa perché diceva: «Tu guardi quelle donne lì come se fossero chissà cosa e di sicuro fai dei paragoni. Io devo sembrarti uno straccio in confronto a loro». La donna faceva delle scenate al marito quasi ogni sera, dicendo: «A vederti guardare quelle donne lì, in quel modo, io mi sento uno straccio. Non voglio vivere con un marito così. Decidi: o me o la televisione». Gli faceva tante di quelle scenate che il marito alla fine si è rivolto a un dottore, così hanno mandato uno psicologo per capire se la donna era matta. E siccome anche con lo

psicologo la donna ha urlato «O me o la televisione!» lo psicologo ha pensato che bisognava curarla con dei calmanti. Insomma, il marito si è rassegnato ad avere la moglie matta pur di guardare le donne nude alla televisione. Ma la cosa più interessante è un'altra: lei prendeva quei calmanti perché non sopportava la situazione ed è diventata davvero uno straccio. E al marito dava fastidio averla tra i piedi in quello stato quando voleva godersi lo spettacolo delle donne mezze nude in televisione. Allora, quando c'erano quegli spettacoli, per non sentirsi dire «O me o la televisione!», il marito mandava sua moglie fuori di casa. Così, di sera, la donna andava in giro per gli argini da sola, instupidita dai calmanti e tornava a casa quando erano finite le trasmissioni. Non so poi cos'è successo a quella donna, però ieri sera me la sono vista, in distanza, su un argine, che andava in giro come un'anima in pena. Me la sono vista apparire due o tre volte, lontano, su un argine, e non riuscivo a smettere di pensarci. Durante questa gita, mi è sembrato che anche noi, come quella donna, andassimo in giro senza capire niente di quello che succedeva, senza una meta.

La voce femminile, attraverso la narrazione vicina ai racconti orali tradizionali che ricorda le novelle di *Narratori delle pianure* (Celati stesso «dirà di averla ascoltata da uno degli avventori del bar»),³³ fornisce un esempio piuttosto desolante delle conseguenze causate dalla rottura degli equilibri millenari delle campagne padane. La televisione diviene così simbolo di un 'progresso' minaccioso che, con estrema rapidità, sembra fagocitare ciò che incontra e lasciare in stato d'abbandono ciò che non risponde alle sue logiche. Il discorso condotto da Celati in *Verso la foce* prosegue dunque naturalmente anche nella sua trasposizione filmica e, nello specifico, accompagna in modo efficace i paesaggi dell'isola grande del delta. La combinazione di riprese e *voice over* restituisce ancora una volta immagini connotate dal punto di vista soggettivo, frutto di uno sguardo privo di retoriche e pertanto capace di creare una relazione empatica con l'oggetto della sua osservazione.

³³ GABRIELE GIMMELLI, *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema*, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 288.

Negli ultimi minuti del documentario, a partire dal minuto 55:30, è Celati stesso in *voice over* a raccontare una propria esperienza onirica. Mentre scorrono le riprese degli interni della villa abbandonata che la compagnia di viaggiatori sta visitando, l'autore illustra il sogno nel quale, visitando il delta del Po, viene informato da una guida che i posti deserti che sta attraversando sono in realtà sede di popolazioni invisibili l'una all'altra. La narrazione prosegue con Celati che afferma:

Allora nel sogno io chiedevo alla guida: «Ma se queste popolazioni sono invisibili, lei come fa a sapere che esistono?» E la guida mi rispondeva così: «Perché me lo sento addosso».

Oltre a chiamare in gioco ancora una volta la dimensione immaginativa (in questo caso addirittura onirica) dell'esistente, Celati utilizza, tra le parole finali del suo ultimo intervento nel documentario, il verbo "sento". La scelta sembra ribadire la necessità del sentimento per il momento della visione: solo così diventa possibile aprire uno spazio di incontro con l'altro, lo stesso per cui *Verso la foce* risulta, in fondo, «un libro d'amore».³⁴

Anche la musica, esattamente come il racconto in *voice over*, ha una funzione decisiva per quanto concerne il superamento della registrazione e la classificazione delle immagini nella seconda grande categoria di visione. In *Strada provinciale delle anime*, infatti, sono diversi i momenti in cui la telecamera si sofferma su paesaggi e oggetti mentre una musica extradiegetica accompagna la visione dello spettatore. È il caso, ad esempio, delle immagini della provincia ferrarese, che, a partire dal minuto 7:45, sono associate a brano jazz *We shall be happy* del chitarrista americano Ry Cooder. Una signora che corre in bicicletta con in mano un mazzo di fiori, la facciata di una vecchia villa, una chiesa dall'architettura

³⁴ ALFREDO GIULIANI, *Celati contrabbandiere di immagini*, in «Riga», n. 40, 2019, p. 327.

“geometrice”, la bandiera italiana che sventola fuori dal municipio non sono più, come nel caso della prima grande categoria di visione, descrizioni di un esistere “qualsiasi”, ma, grazie alla presenza delle note e della componente emotiva che naturalmente esse apportano, sembrano mostrarsi come inquadrature di uno spazio d’affezione. È infatti Celati stesso ad affermare che la musica è il modo «più confuso – ossia emotivo»³⁵ di percepire un’immagine, a differenza di quanto avviene quando ad accompagnarla è il rumore ambientale, che la porta a essere percepita come «informazione».³⁶ Lo stesso concetto vale per l’ultima immagine del documentario: a partire al minuto 57:00 viene inquadrata in campo lungo una ragazza di spalle che, dopo essere scesa dalla corriera azzurra, cammina sola lungo un’ampia strada asfaltata in piena campagna. La composizione della ripresa richiama volutamente quella di numerose fotografie di Ghirri non solo per il soggetto, ma anche per l’attenzione alla simmetria e alla profondità di campo. Il quadro viene infatti diviso a metà dalla linea dell’orizzonte e lo stradone si posiziona al centro: ciò costringe lo sguardo dello spettatore a perdersi verso il confine tra cielo e terra, richiamando l’idea di infinito. Ad accompagnare l’immagine della giovane che a mano a mano rimpicciolisce è un brano appartenente al *Gloria* in Re maggiore RV 588 di Antonio Vivaldi. La scelta conferisce alla rappresentazione una solennità inedita, quasi straniante, dimostrando la volontà di Celati di suggerire a chi guarda nuovi modi di inquadrare l’ordinario, per vedere con meraviglia ciò che tende a essere dato per scontato.

Tra la prima e la seconda categoria di visione occupano uno spazio ibrido le diverse interviste contenute in *Strada provinciale delle anime*: esse, infatti, registrano degli incontri, ma presentano anche numerose riflessioni generali su diversi tipi di questioni, come i

³⁵ MANUELA TEATINI, *Il sentimento dello spazio. Conversazione con Gianni Celati*, in «Cinema & Cinema», n. 28, 1991, p. 27.

³⁶ *Ibidem*.

mestieri di un tempo, il concetto di paesaggio, il turismo.

Interessante, in tal senso, è la prima intervista del documentario: a partire dal minuto 3:10 a rispondere alle domande alla partenza della corriera, presso la piazza di Ferrara, è un anziano restauratore, che racconta la propria passione per un mestiere dal futuro incerto; seguono, dal minuto 14:50, le poche parole di un'anziana dal capo coperto che accenna all'abbandono in massa dalla città di Comacchio, piena di case vuote. Dal minuto 21:50 il documentario lascia spazio alla riflessione sul paesaggio di Luigi Ghirri che, citando il fotografo Ansel Adams, lo identifica come il luogo della complessità. Egli afferma:

Un fotografo americano molto famoso che era Ansel Adams diceva che il paesaggio è il luogo dove finisce la natura, quindi “paesaggio” era una parola disprezzabile in un certo senso, era qualcosa di oscuro e di minaccioso nei confronti della natura. Forse invece il paesaggio è proprio, per noi, l'incrocio tra la natura e la cultura, quindi anche il luogo della distruzione, in un certo senso. [...] All'interno della rappresentazione vi è sempre una forma di schematizzazione o di riduzione della complessità del sentire di un determinato momento. Forse alla fine, il paesaggio è proprio il luogo dell'attenzione infinita, in questo senso non riesci mai a collocarlo, a trovare un punto definitivo per determinare un ambiente. In questo senso non è delimitabile e dà una specie di circolarità anche della visione che non finisce mai.

La meditazione di Ghirri ricopre indubbiamente un ruolo importante nel contesto del documentario, vista anche la centralità della sua figura per la nascita di *Verso la foce* e dei progetti successivi di Celati. Il fotografo sembra infatti ribadire un concetto a cui l'autore stesso aveva già accennato nei momenti di riflessione della cronaca di viaggio dell'89, ovvero il limite della rappresentazione. Se Celati, nei passi metaletterari del suo testo, aveva più volte dichiarato la propria difficoltà nel rimanere fedele all'esistente attraverso la parola, capace solo di “chiamare” le cose, nel documentario lascia a Ghirri il compito di sottolineare

come anche l'immagine, non più letteraria ma visiva, resti ugualmente una semplificazione dell'ambiente che la macchina da presa tenta di catturare.

Celati, dal minuto 29:30, ha poi una conversazione con Cesare Luciani, sindaco di Comacchio, sull'importanza del turismo per l'economia della zona. L'incontro diventa occasione per toccare nuovamente il tema dell'immagine, che viene declinato da Luciani in senso decisamente commerciale. Il primo cittadino, in riferimento al Parco Naturale Regionale del Delta del Po, cita infatti la necessità di vendere e "creare immagine", riducendo il paesaggio a prodotto di consumo. Celati, in uno scambio polemico, risponde definendo le parole del sindaco frutto di un processo di "americanizzazione", che sdoppia l'oggetto e toglie valore alla sua rappresentazione. Il colloquio, in primo luogo, rappresenta un momento in cui «si dispiega appieno quell'apertura all'imprevedibile che Celati dichiara di porre alla base del proprio fare cinematografico»:³⁷ la scena, infatti, non è presente negli appunti preparatori del film e riprende la reazione sorpresa del sindaco alla polemica innescata da Celati. In secondo luogo la conversazione con Luciani diventa un'opportunità per ribadire la propria posizione sul tema della complessa relazione tra paesaggio e profitto, in continuità con *Verso la foce*. Nell'opera Celati si dimostra deluso dalla gestione dei territori ferraresi oggetto della grande bonifica e attribuisce al sostantivo "progetto" un'accezione decisamente negativa, riferendosi a quel "mutismo dell'oggettività" che ha individuato poi nelle parole del sindaco:

Sono venuto da queste parti per vedere le zone della grande bonifica, il terreno uniformato e reso tutto produttivo, e cosa ne resta delle campagne. Tutta la vita e tutta la terra ormai consegnate a un progetto.³⁸

³⁷ G. GIMMELLI, *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema*, cit., p. 279.

³⁸ G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 96.

È interessante notare come la scelta di Celati di servirsi, per le riprese, di un'attrezzatura essenziale e di pochi operatori risulti in perfetta coerenza con l'intento alla base del progetto del documentario e, prima ancora, di *Verso la foce*: "ripulire" lo sguardo lasciandolo libero di perdersi e incantarsi, nel tentativo di raccontare ciò che incontra per quello che è. Una strumentazione semplice permette di ridurre al minimo il rischio di retoriche ed effetti superflui, costringendo al confronto diretto con l'esistente: già per la prima stesura della cronaca di viaggio Celati, come si è messo in rilievo, scriveva spesso per strada utilizzando esclusivamente una penna e un taccuino.

Anche da un punto di vista stilistico *Strada provinciale delle anime* si mantiene sulla linea della sobrietà: le scelte registiche non sono infatti mai esuberanti, puntando, al contrario, a favorire l'immersione dello spettatore nel paesaggio. La macchina da presa, ad eccezione di alcune riprese con la *steadycam*, è spesso ferma, dando vita a inquadrature fisse (sia campi lunghi che dettagli); le immagini tendono poi a essere tenute a lungo e, grazie al montaggio asciutto, si susseguono fornendo, attraverso piccoli quadri (che ricordano brevi annotazioni di viaggio), l'insieme di ciò che circonda i viaggiatori. Anche in questo ambito è decisiva l'influenza della fotografia, che si rivela proprio nel momento in cui il regista Celati «cerca di far prevalere la fissità dell'immagine fotografica sulla dinamicità che caratterizza il movimento del linguaggio filmico».³⁹ A caratterizzare il documentario di Celati è dunque la cifra della lentezza, che, rimandando all'idea di attesa, richiama decisamente lo stato di sospensione tipico delle foto di Ghirri, immerse «in un presente senza aspettative».⁴⁰ Di queste ultime, le immagini di *Strada provinciale delle anime* rievocano non soltanto i colori morbidi a tinte pastello e la luce diffusa, ma anche quell'abbassamento

³⁹ V. CODELUPPI, *Vita di Luigi Ghirri*, cit., p. 95.

⁴⁰ M. BELLIZZI, *Parole con vista. Su due film di Gianni Celati*, cit., p. 399.

della “soglia di intensità” che Celati ha ammirato nei film di Antonioni. Tale diminuzione, coincidendo con la scelta di una veduta frontale, contrapposta all’instabilità della veduta di scorcio, finisce per porre lo spettatore in una condizione di indugio, necessaria per una visione senza retoriche. Solo così l’esistente appare nella sua chiarezza, come se fosse guardato con l’incanto della prima volta.

CONCLUSIONE

L'analisi condotta ha voluto porre in evidenza il ruolo decisivo occupato dalla fotografia nell'ambito dell'ideazione e della produzione di *Verso la foce* di Gianni Celati. A partire da una contestualizzazione dell'opera nella biografia e nell'ampia produzione dell'autore, la trattazione si è occupata di ripercorrerne la genesi, mettendo in rilievo come sia stata proprio la richiesta di collaborazione a un progetto fotografico collettivo, quello di *Viaggio in Italia* ideato da Luigi Ghirri, a rappresentare il motore per la sua realizzazione. Celati, a partire dal 1983, segue infatti le orme dei fotografi, esplorando i luoghi "qualsiasi" intorno all'area del delta del Po e rivolgendo la sua attenzione a ciò che normalmente non ne è considerato degno, nel tentativo di "ripulire" lo sguardo dalle retoriche della visione. Particolare attenzione è stata riservata alla tecnica di scrittura "in presa diretta" che l'autore adotta in questo contesto: essa è parsa il sintomo della sua volontà di accostarsi al visibile con una scrittura immediata, simile a un'istantanea fotografica che trova il suo corrispondente letterario nella forma del diario di viaggio.

L'analisi si è in seguito focalizzata sui quattro "racconti d'osservazione" che costituiscono la cronaca pubblicata in volume per Feltrinelli nel gennaio del 1989. In primo luogo, infatti, da un punto di vista strutturale, il loro montaggio si è dimostrato influenzato dal lavoro di Luigi Ghirri e, nello specifico, nell'ambito delle serie fotografiche, dalla sua tendenza a privilegiare l'ordine tematico rispetto a quello cronologico. In secondo luogo, da

un punto di vista contenutistico, è risultata evidente la centralità occupata dalla dimensione visiva. È parso dunque pertinente suddividere le immagini letterarie contenute nel testo in due grandi categorie di visione, a seconda del tipo di approccio utilizzato da Celati. Nella prima categoria sono state inserite le immagini che finiscono per registrare l'esistente con uno stile conciso, nel tentativo di raccontarlo per quello che è. Sono invece state riconosciute come appartenenti alla seconda categoria le immagini che dimostrano l'adozione, da parte dell'autore, di una disposizione spiccatamente affettiva nei confronti di ciò che viene osservato, che concede spazio all'immaginazione e lascia emergere forti elementi di soggettività anche a livello stilistico. Entrambi gli approcci (affiancati da riflessioni teoriche che meditano sul tema della visione e sul suo rapporto con la descrizione letteraria) sono parsi derivare dal mondo della fotografia e, in particolare, dal concetto di "pulizia dello sguardo" che aveva guidato i fotografi partecipanti al progetto di *Viaggio in Italia*.

La trattazione si è infine spostata sull'analisi della "trascrizione visiva" di *Verso la foce*, il documentario *Strada provinciale delle anime*, diretto da Celati nel 1991 su richiesta dell'allora direttore di RaiTre. L'esame del lungometraggio, che permette all'immagine letteraria della cronaca di viaggio di trasformarsi in immagine vera e propria, risulta coerente con *Verso la foce* da un punto di vista strutturale e contenutistico, ribadendo l'adesione alla filosofia della "pulizia dello sguardo". La disamina delle scelte registiche ha infine lasciato emergere l'influenza decisiva della fotografia anche in questo campo.

È innegabile che la concezione e la stesura di *Verso la foce* siano stati elementi determinanti per la successiva produzione celatiana: come ha affermato Marco Belpoliti, nonostante sia stata pubblicata in seguito, l'opera «è in realtà il libro generativo»¹ dell'intera fase di lavoro che comprende *Narratori delle pianure* e *Quattro novelle sulle apparenze*. Le

¹ M. BELPOLITI, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. LV.

esplorazioni raccontate nel diario di viaggio cambiano la prospettiva di Celati sul mondo e la prima stesura del testo, pubblicata nell'84, ne dà un'anticipazione, precedendo le due raccolte di racconti, uscite rispettivamente nel 1985 e nel 1987. L'approccio alla scrittura nato dalla collaborazione con i fotografi e poi adottato in *Verso la foce* ha di fatto aperto la strada alle altre narrazioni della "trilogia padana": si pensi in tal senso alle ambientazioni 'marginali' che le caratterizzano, alla loro vicinanza, anche nella forma breve e tradizionale della novella, all'oralità e a quel "sentito dire" ascoltato e immediatamente registrato, ma anche allo sguardo affettivo e immaginativo dell'autore sulle "apparenze" raccontate. *Verso la foce* contiene innumerevoli spunti che *Narratori delle pianure* e *Quattro novelle sulle apparenze* hanno sviluppato più ampiamente: le due opere si interrogano infatti sul valore della parola rispetto all'esperienza e rifiutano il "mutismo" dell'oggettività e l'omologazione che segue il profitto. Esse, soprattutto, celebrano l'erranza come via privilegiata per l'immersione nel mondo, rivelando un'esposizione all'indeterminato che non è propria solo della stesura dei testi, ma diventa cifra distintiva dei personaggi che li popolano. La sobrietà del loro stile inoltre, distante dalle esuberanze dei romanzi degli anni Settanta, ricorda la chiarezza espressiva del reportage che tenta, come si è visto, di "chiamare" ciò che esiste attraverso la parola. L'opera dell'89 anticipa poi le caratteristiche che saranno proprie dei diari di viaggio successivi, pubblicati da Celati rispettivamente nel '98 e nel 2010: *Avventure in Africa* e *Passar la vita a Diol Kadd. Diari 2003-2006*. Entrambi vengono infatti costruiti attraverso taccuini e appunti, ancora una volta secondo la tecnica della scrittura "in presa diretta", nel tentativo di accostarsi al ritmo vitale di una realtà complessa. La produzione documentaristica, il cui primo approccio da parte di Celati è indissolubilmente connesso alla collaborazione con Ghirri, prosegue seguendo le tracce di *Strada provinciale delle anime*. Si pensi, in tal senso, a *Il mondo di Luigi Ghirri*, che richiama nei temi e negli stilemi la

fotografia dell'amico, ma anche a *Case sparse. Visioni di case che crollano*, film ambientato ancora una volta nella valle del Po e dedicato ai suoi spazi 'trascurabili'. Sembra dunque opportuno concludere che senza l'esperienza 'fotografica' di *Verso la foce* le opere del cosiddetto "secondo tempo" di Celati non avrebbero avuto i caratteri che invece posseggono.

BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Viaggio in Italia, a cura di Luigi Ghirri, Gianni Leone, Enzo Velati, Torino, Il Quadrante, 1984.

CODELUPPI, VANNI, *Vita di Luigi Ghirri. Fotografia, arte, letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2021.

DE SANTI, GUALTIERO, *Ritratto di Zavattini scrittore*, Reggio Emilia, Aliberti editore, 2002, pp. 228-236.

GHIRRI, LUIGI, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*, Macerata, Quodlibet, 2021 (I ed. 1997).

RICORDA, RICCIARDA, *La letteratura di viaggio in Italia*, Brescia, La Scuola, 2012.

STRAND PAUL, ZAVATTINI, CESARE, *Un paese*, Torino, Einaudi, 2021 (I ed. 1955).

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU GIANNI CELATI

AJELLO, EPIFANIO, *Gianni Celati e Luigi Ghirri. Un certo uso dello sguardo*, in *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, a cura di Laura Rorato e Marina Spunta, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2009, pp. 241-259.

BARRON, PATRICK, *Gianni Celati's Verso la foce: "An intense observation of the world"*, in «Forum Italicum», XXXIX, 2005, pp. 481-497.

BELLIZZI, MATTEO, *Parole con vista. Su due film di Gianni Celati*, in «Riga», n. 40, 2019, pp. 397-408.

BELPOLITI, MARCO, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, in GIANNI CELATI, *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di Marco Belpoliti e Nunzia Palmieri, Milano, Mondadori, 2016, pp. X-LXXII.

—, *Nella nebbia e nelle apparenze. Celati e Ghirri*, in «Recherches», n. 24, 2020, pp. 113-121.

—, *Gianni Celati, scrittore della follia tra Calvino e Ghirri*, in «la Repubblica», 03 gennaio 2022, https://www.repubblica.it/cultura/2022/01/03/news/gianni_celati_scrittore_della_follia_tra_calvino_e_ghirri-332502162/, data di ultima consultazione 30/01/2022.

BONFRISCO, STELLA, “*Il mio Celati, severo sì ma un grande amico*”, in «Il Resto del Carlino», 04 gennaio 2022, <https://www.ilrestodelcarlino.it/reggio-emilia/cronaca/il-mio-celati-severo-si-ma-un-grande-amico-1.7209698>, data di ultima consultazione 30/01/2022.

CARNERO, ROBERTO, *Celati, ovvero la scrittura come visione*, in «Riga», n. 40, 2019, pp. 45-48.

CHIERICI, ANNA MARIA, *La scrittura terapeutica. Saggio su Gianni Celati*, Bologna, Archetipolibri, 2011.

GHIRRI, LUIGI, *Una carezza al mondo*, in «Riga», n. 40, 2019, pp. 316-317.

GIMMELLI, GABRIELE, *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema*, Macerata, Quodlibet, 2021, pp. 241-296.

GIULIANI, ALFREDO, *Celati contrabbandiere di immagini*, in «Riga», n. 40, 2019, pp. 327-329.

GRAZIOLI, ELIO, *Celati e Ghirri, scrittura e fotografia*, in «Riga», n. 40, 2019, pp. 469-477.

HILL, SARAH P., *Finzioni da abitare: Il paesaggio fantasticato di Gianni Celati e Luigi Ghirri*, in *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, a cura di Laura Rorato e Marina Spunta, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2009, pp. 217-240.

IACOLI, GIULIO, *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2002, pp. 9-88.

—, *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*, Quodlibet, Macerata, 2011.

PALANDRI, ENRICO, *Ciao Gianni*, in «Doppiozero», 03 gennaio 2022, <https://www.doppiozero.com/materiali/ciao-gianni>, data di ultima consultazione 30/01/2022.

PALMIERI, NUNZIA, *Cronologia*, in GIANNI CELATI, *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di Marco Belpoliti e Nunzia Palmieri, Milano, Mondadori, 2016, pp. LXXIII-CXXIV.

—, *Notizia sui testi*, in GIANNI CELATI, *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di Marco Belpoliti e Nunzia Palmieri, Milano, Mondadori, 2016, pp. 1723-1788.

—, *Gianni Celati. Due o tre cose che so di lui (e dei suoi film)*, in *Documentari imprevedibili come i sogni. Il cinema di Gianni Celati*, a cura di Nunzia Palmieri, Roma, Fandango Libri, 2011.

PANZERI, FULVIO, *Recensione a Verso la foce*, in «L'Esagono», 20 febbraio 1989, p. 28.

RORATO, LAURA, SPUNTA, MARINA, *Introduzione: Letteratura come fantasticazione in Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, a cura di Laura Rorato e Marina Spunta, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2009, pp. 1-26.

SCHWARTZ LAUSTEN, PIA, *Impegno e immaginazione nell'opera di Gianni Celati*, in *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, a cura di Laura Rorato e Marina Spunta, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2009, pp. 161-184.

SPUNTA, MARINA, *Narrare il fiume in Gianni Celati e Peter Handke: voce e ascolto come esperienza dei luoghi*, in *Fiumi reali e immaginari nella letteratura italiana. Luoghi, simboli, storie, voci*, a cura di Franco Musarra e Ulla Musarra-Schrøder, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018, pp. 217-224.

—, *Gianni Celati e la fotografia come «pratico pensare per immagini»*. In *dialogo con Ghirri e Gajani*, in «Recherches», n. 24, 2020, pp. 97-112.

WEST, REBECCA J., *Gianni Celati. The Craft of Everyday Storytelling*, Toronto, University of Toronto Press, 2000, pp. 128-135.

INTERVISTE A GIANNI CELATI

CORTELLESA, ANDREA, *“Strada provinciale delle anime”. Fare un film*, in «Riga», n. 40, 2019, pp. 49-51.

GROSOLI, FABRIZIO, *Il disponibile quotidiano. Gianni Celati risponde a Fabrizio Grosoli*, in *Documentari imprevedibili come i sogni. Il cinema di Gianni Celati*, a cura di Nunzia Palmieri, Roma, Fandango Libri, 2011, pp. 7-16.

HILL, SARAH, *Documentari imprevedibili come i sogni. Intervista di Sarah Hill a Gianni Celati*, in *Documentari imprevedibili come i sogni. Il cinema di Gianni Celati*, a cura di Nunzia Palmieri, Roma, Fandango Libri, 2011, pp. 71-85.

SIRONI, MARCO, *Qualche idea sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri. Intervista con Marco Sironi*, in MARCO SIRONI, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2004, pp. 221-229.

TEATINI, MANUELA, *Il sentimento dello spazio. Conversazione con Gianni Celati*, in «Cinema & Cinema», n. 28, 1991, pp. 25-28.

OPERE DI GIANNI CELATI PRESE IN ESAME

Verso la foce, Milano, Feltrinelli, 1989.

Strada provinciale delle anime

Regia: Gianni Celati; *soggetto e sceneggiatura*: Gianni Celati, Gillian Haley; *aiuto regia*: Paolo Muran; *fotografia (colore)*: Lamberto Borsetti, Guglielmo Rossi; *operatore steadycam*: Luciano Baraldi; *operatori aggiunti*: Tony Paticchio, Luca Morelli; *suono*: Stefano Barnaba; *fotografo di scena*: Luigi Ghirri; *montaggio*: Pierrot e la Rosa [Lamberto Borsetti]; *musiche*: brani del Gloria in Re maggiore RV 588 (Antonio Vivaldi); *interpreti*: Gianni Celati, Alba Baldi, Daniele Benati, Luciano Bonazzi, Leda Calza, Alfredo Canella, Egloge Canella, Luciano Casadei, Ermanno Cavazzoni, Giovanni “Gianni Gianni” Celati, Mario Celati, Silvana Contento, Elena Correra, Lidia Correra, Luigi Correra, Giampaolo Gandolfi, Luigi Ghirri, Ilaria Gibertini, Cristina Lasagni, Cesare Luciani, Maurizio Magri, Giorgio Messori, Giuseppe Richieri, Mauro Sargiani, Marianne Schneider, Alberto Sironi, Jean Talon, Jürg Tanner, Manuela Teatini, Brunella Torresin, Gabriella Vendemmiati, Romeo Vendemmiati, Grazia Verasani, Simona Vitali; *segretaria di produzione*: Tiziana Corneti; *organizzazione*: Luca Buelli; *produzione*: Pierrot e la Rosa, RAI-Radiotelevisione italiana; *origine*: Italia; anno: 1991; *formato*: video; *durata*: 58’.

ALTRE OPERE E SCRITTI DI GIANNI CELATI

Narratori delle pianure, Milano, Feltrinelli, 1985.

Quattro novelle sulle apparenze, Milano, Feltrinelli, 1987.

Il mio incontro con Cesare Zavattini, in *Pedinando Zavattini*, a cura di Alfredo Gianolio, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2004, pp.7-9.

Finzioni a cui credere, in MARCO SIRONI, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2004, pp. 175-177.

Commenti su un teatro naturale delle immagini in MARCO SIRONI, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2004, pp. 178-189.

Soglia per Luigi Ghirri, in MARCO SIRONI, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2004, pp. 190-194.

La veduta frontale. Antonioni, l'avventura e l'attesa, in MARCO SIRONI, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2004, pp. 210-212.

Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo, in «Riga», n. 40, 2019, pp. 262-273.

Andar verso la foce, in «Riga», n. 40, 2019, pp. 293-297.