

DENIS BROTTTO

Racconti di case in rovina.
Gianni Celati e John Berger, dal letterario al filmico

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti
(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,
Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2016
Isbn: 9788846746504

Come citare:

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

DENIS BROTTTO

*Racconti di case in rovina.
Gianni Celati e John Berger, dal letterario al filmico*

Nel film Case sparse. Racconti di case in rovina (2002), lo scrittore Gianni Celati torna a raccontare i propri luoghi d'origine attraverso il discorso filmico e, accanto a lui, chiama in veste di narratore John Berger, altra emblematica figura della letteratura contemporanea. Nel rivelare il peso delle rovine nella pianura emiliana, Berger assume il ruolo dell'osservatore, di colui che guarda un mondo in macerie per comprenderne il senso e raccontarlo. Narrare per mezzo del cinema, significa allora disarticolare il discorso letterario e intrecciarlo a una riflessione sul senso stesso dello sguardo. Celati e Berger incarnano un modo di osservare ciò che produce quelle rovine, lo scorrere del tempo, offrendo allo spettatore una testimonianza sull'essenza di quelle pietre nude e sulla loro relazione con noi stessi. Case Sparse diviene non solo un rapporto dialogico tra letterario e filmico, ma anche una forma di interscambio tra due modalità affini di osservare il reale.

Gianni Celati costituisce uno degli esempi più stimolanti e articolati nel novero di casi attinenti ad una forma di slittamento tra linguaggio letterario e linguaggio filmico. Il suo terzo film documentario, *Case sparse. Racconti di case che crollano* (2002), manifesta inoltre una tendenza ad ampliare il livello di problematicità che passaggi da una forma narrativa letteraria a una di tipo cinematografico possono comportare. Lo scrittore Celati torna a raccontare i propri luoghi d'origine, nei pressi del delta del Po, attraverso il discorso filmico. Non è la prima volta; già *Strada provinciale dell'anima* (1991) e *Il mondo di Luigi Ghirri* (1999) avevano manifestato tali interessi e propensioni. Qui tuttavia alcuni elementi di novità sembrano incrementare il livello della riflessione, nonché i punti di convergenza tra letterario e filmico. Il primo fattore è dato dalla presenza di un narratore interno al racconto, lo scrittore e sceneggiatore John Berger, che non solo raddoppia il racconto in prima persona di Celati, ma sembra addirittura rappresentare una sorta di esplicitazione delle riflessioni interiori di quest'ultimo. Sin dalla scelta, la presenza di Berger non appare casuale. Lo scrittore di origine inglese preferisce essere definito uno storyteller, anziché un narratore. Anche nel suo lavoro per il cinema, Berger ha mantenuto il ruolo dello storyteller e, dopo una lunga collaborazione con il regista Alain Tanner, ha sviluppato questo tipo di figura in particolare in tre film: *Play Me Something* (1989), diretto da Timothy Neat, *Case Sparse* di Celati, e il film-racconto con Tilda Swinton, *Ways of Listening* (2011), diretto da Colin MacCabe. Berger ha una concezione profonda dell'arte di raccontare, tanto da ritagliare per se stesso, in questi film, la figura del narratore o, meglio, dello storyteller: una «voce interiore»¹ che rappresenta la congiunzione tra racconto e ascoltatore. «Chi racconta si occupa dell'interazione tra destino individuale e destino storico»² e la vita, «così come la si vive, è una storia in corso di narrazione»³. Questo approccio alla narrazione risiede, per Berger, nella naturalezza del comunicare, del raccontarsi, in un modo prossimo a quello descritto da Walter Benjamin che definisce il narrare quale «modo artigianale di comunicazione»⁴.

Maria Nadotti, studiosa e traduttrice dell'opera di Berger, sottolinea inoltre come il passaggio dalla visione al racconto vada considerato, in particolare proprio nel lavoro proposto da Berger,

¹ «Inner voice». J. BERGER, *Speech on Accepting the Booker Prize for Fiction*, in ID., *Selected Essays*, New York, Vintage Books, 2001 (1972), 253 (traduzione di chi scrive).

² «The novelist is concerned with the interaction between individual and historical destiny». Ivi, 255 (traduzione di chi scrive).

³ J. BERGER, *Una volta attraverso una lente*, in ID., *E i nostri volti, amore mio, leggeri come foto*, Milano, Bruno Mondadori, 2008 (1984), 42. Cfr. inoltre J. BERGER, *The Storyteller*, in ID., *The Sense of Sight*, New York, Vintage, 1985, 13-18.

⁴ «La narrazione, come fiorisce nell'ambito del mestiere – contadino, marittimo e poi cittadino –, è anch'essa una forma in qualche modo artigianale di comunicazione. Essa [...] cala il fatto nella vita del relatore, e ritorna ad attingerlo ad essa. Così il racconto reca il segno del narratore come una tazza quello del vasaio». W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in ID., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962 (1955), 256.

come «pratica dell'attenzione, testimonianza»⁵, una sorta di affermazione per la quale quanto è stato osservato merita di continuare a vivere, ad essere tramandato, per mezzo del racconto. Un invito, quello di Berger, ad essere noi stessi testimoni e narratori del nostro mondo, prima di tutto da attenti osservatori del reale che ci circonda. Raccontare è per Berger una forma di speranza, una possibilità per uscire dalla propria condizione di inferiorità, una elegiaca forma di rivincita sul destino⁶.

Case Sparse, del 2003, nasce in realtà molti anni prima da una idea del fotografo Luigi Ghirri, come ricorda Ermanno Cavazzoni in uno dei momenti conclusivi del film *Il mondo di Luigi Ghirri*: «Uno degli ultimi progetti di Ghirri, prima di morire, era di fotografare le vecchie case di campagna [in Emilia]: doveva chiamarsi *Case sparse*». Un film che nasce da un'idea fotografica, realizzato da uno scrittore, Celati, e che ha come protagonista un altro scrittore, Berger stesso. Fotografia, letteratura, cinema: tre tra le principali diramazioni sia dell'opera di Celati sia di quella di Berger. Quest'ultimo aveva del resto già idealmente osservato i luoghi dell'Emilia attraverso i suoi saggi dedicati a Michelangelo Antonioni e al film *Gente del Po*⁷, a Celati stesso, e al Po inteso come luogo di Nebbia, di isolamento, ma anche di immagine che diviene velo, strato, immagine plurima, immagine dietro alla quale si cela un'altra immagine, come si ricorda nel finale del film *Al di là delle nuvole* (1995) di Antonioni⁸ e Wenders.

Celati e Berger, dal letterario al filmico, conservano ognuno a loro modo l'identità di storyteller, di raccontatori di storie. Celati offre inoltre a Berger la possibilità di manifestare la propria naturale propensione al racconto, con la facoltà di inserire, all'interno della narrazione principale, una ulteriore serie di aneddoti e di storie, assecondando una forma ad incastro in linea, secondo Berger, con il vivere stesso, con il reale. Si tratta per Berger di dare vita ad un perenne gioco ad intarsio, ad una *mise en abîme* costante. Nel film, Berger ha il ruolo del mentore che guarda un mondo in rovine per comprenderne il senso, la sua relazione con l'essere umano. Berger permette così di individuare e approfondire un secondo punto centrale in questo film: il senso e il valore che ha, oggi più che mai, il raccontare; e in particolare il raccontare ciò che sembra prossimo ad una forma di estinzione, di oblio, di marginalizzazione.

Siamo nei luoghi narrati da Celati già nei suoi racconti in forma scritta, nei suoi diari di viaggio, in particolare in *Narratori delle pianure* (1985) e in *Verso la foce* (1988). E il modello narrativo del «racconto d'osservazione», definizione tante volte impiegata dallo stesso Celati, è il medesimo che si riscontra anche nel suo lavoro cinematografico, fatto egualmente di lunghe camminate tra i luoghi osservati, di conversazioni con le persone del posto, di un misurarsi con le possibilità espressive di un luogo e con il suo corso storico. Qui però, al centro del racconto, si trovano le case abbandonate della campagna emiliana, quelle case che, complice la trasformazione del mondo rurale avvenuta a partire dagli anni Cinquanta, sono rimaste prima disabitate e poi in balia di agenti atmosferici e temporali destinati a poco a poco a farle crollare. Già in *Verso la foce* di Celati si evidenziavano sensazioni destinate a palesarsi in *Case sparse*⁹. Celati parlava infatti di «un nuovo genere di campagne in cui si respira un'aria di solitudine urbana»,

⁵ M. NADOTTI, *Atti di speranza*, in J. BERGER, *E i nostri volti, amore mio, leggeri come foto*, cit., 148.

⁶ «Il tempo narrativo (il tempo interno alle storie) non è lineare. Al suo interno vivi e morti si incontrano come ascoltatori e giudici e, quanto più sono numerosi gli ascoltatori di cui avverte la presenza, tanto più per ciascuno di loro si fa "intima". Le storie sono un modo di condividere la certezza che la giustizia è imminente. Ed è in base a questa convinzione che a un certo momento bambini, donne e uomini combatteranno con ferocia stupefacente. Ecco perché i tiranni hanno paura dei racconti: ogni storia parla, in un modo o nell'altro, della storia della loro caduta». J. Berger, *Dieci dispacchi a proposito di resistenza di fronte ai muri*, in Id., *Abbi cara ogni cosa*, Roma, Fusi Orari, 2007, 98-99.

⁷ Cfr. J. BERGER, *The Shape of a Pocket*, London, Bloomsbury Publishing Plc, 2001, 131-136.

⁸ Anche nei suoi scritti Antonioni ci ricorda come, dietro l'immagine, si celi una realtà «misteriosa», invisibile ad occhio nudo, eppure presente. Cfr. M. ANTONIONI, *Prefazione a Sei film, Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto Rosso*, Torino, Einaudi, 1964, ora in Id., *Fare un film è per me vivere*, Venezia, Marsilio, 1994, 61-62.

⁹ A. COSTA, *Cinema delle pianure: Case sparse di Gianni Celati*, in N. Palmieri (a cura di), *Documentari imprevedibili come i sogni. Il cinema di Gianni Celati*, Roma, Fandango Libri, 2011, 64.

la medesima che si registra ora nei vuoti spaziali del film. Sarebbe poi sin troppo semplice creare dei parallelismi tra i luoghi narrati in *Verso la foce* e quelli osservati in *Case sparse*: basti allora ricordare il paese di Boretto, nel quale ferma il treno della linea Parma-Suzzara, impiegato da Berger e Celati lungo il loro viaggio, oppure Luzzara, altra fermata del treno, ma anche paese natale di Cesare Zavattini, nonché luogo di tanti sguardi fotografici, come ad esempio quelli di Luigi Ghirri e di Gianni Berengo Gardin; del resto anche *Verso la foce* nasceva da un'idea fotografica di Ghirri, proprio come *Case sparse*.

In questo film si riscontrano inoltre legami con il Celati saggista, con il Celati che riflette sulla modernità e sul rapporto con la Storia. Sono in particolare le considerazioni raccolte in *Finzioni occidentali*, della metà degli anni Settanta, a rivelarsi in tono quasi profetico. Nel saggio *Bazar archeologico* si riflette sulla trasmutazione dell'ordine museale in un caos indistinto ed eteroclitico proprio del bazar, nel quale anche le rovine, le antichità, le marginalità possano trovare spazio. Oggetti del passato, dimenticati, che tornano ora a ricercare un senso, a reclamare un senso. «Relitti di un passato ormai privi di un contesto, rovine della storia ormai perdute per la storia»¹⁰ e, ancora, «qualcosa di rimasto sepolto sotto il mucchio di macerie della modernità»¹¹. Proprio come i ruderi di *Case sparse*. Marco Belpoliti evidenzia come *Case sparse* mostri non solo una serie di immagini di case in rovina, di cascine, di residui di abitazioni contadine ormai prossime alla loro estinzione, ma anche il loro riuso, la loro trasformazione a «depositi incongrui di oggetti della civiltà: biciclette, televisori, mobili»¹². Il reclamare un senso nel presente diviene dunque una operazione da condividere anche con gli elementi minimi del panorama, con le sue tracce marginali, con questo suo insieme indistinto di oggetti dimenticati.

Sotto il profilo narrativo, il film sembra seguire un doppio binario. Da una parte la ricerca sul campo di Berger con Celati e la sua troupe, dall'altra le prove di uno spettacolo teatrale incentrato sul mondo contadino, con il regista Alberto Sironi intento a istruire l'attrice Bianca Maria D'Amato sul monologo da preparare, mentre immagini di documentari etnografici sulla vita contadina del pianura padana passano sullo sfondo. Documentari scelti appositamente, come *Delta del Po* (1951) di Florestano Vancini, *Quando il Po è dolce* (1951) di Renzo Renzi e *I paisan* (1956-1967) di Giuseppe Morandi, in un recupero attento della tradizione documentaristica di carattere etnografico, imperniata sulle tradizioni contadine, sulle ritualità di un mondo ormai estinto, o forse solo dimenticato, come le case oggetto della narrazione di Celati e Berger.

Ma il film ha un ulteriore insieme di tracce narrative: l'incontro con persone che hanno abitato questi posti, un viaggio in treno per osservarli in rapida successione, tre ragazzi africani che in bicicletta li attraversano. Si ritrovano ancora una volta quei sentori già presenti in *Narratori delle pianure*, come se Celati, anche in questo caso, divenisse un narratore di secondo livello, narratore di altri narratori che, ancor più da vicino, sanno osservare qualcosa di questi luoghi. A tal proposito, Celati riprende l'idea zavattiniana di «qualsiasi»¹³, volta ad indicare la possibilità di trovare una storia, un racconto anche negli ambiti apparentemente meno prodighi di valore o carichi di significato.

Alcuni tratti stilistici ricorrenti sembrano avvicinare ulteriormente il suo cinema a una narrazione sul che cosa significhi fare cinema: le frasi interrotte delle persone incontrate, piccole *tranche de vie* destinate a rimanere in sospeso, un po' come nella vita; e poi gli stop, i fuori campo sonori; i commenti tra regista e operatore che estendono il tempo della ripresa, dando il senso di una commistione tra vita e rappresentazione. Anche la ricorrente presenza del fonico in campo, o degli operatori che finiscono dentro lo spazio di ripresa, non fa che aumentare una continuità tra spazio interno al racconto e spazio esterno. Concessioni ponderate, volute da Celati al fine di

¹⁰ G. CELATI, *Bazar archeologico*, in Id., *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 2001 (1975), 197.

¹¹ G. CELATI, *Premessa alla terza edizione*, in Ivi, VII.

¹² M. BELPOLITI, *Celati, cinema-filosofia lungo la valle del Po*, in N. Palmieri (a cura di), *Documentari imprevedibili come i sogni. Il cinema di Gianni Celati*, cit., 51.

¹³ Cfr. N. PALMIERI, *Gianni Celati. Due o tre cose che so di lui (e dei suoi film)*, in Ivi, 106.

mostrare l'operazione in atto; una forma metacinematografica che trova le proprie radici nel duplice desiderio di fare cinema e di raccontare il senso del fare cinema.

Il film osserva le origini di queste case sparse, ragionando sul come, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, sia potuto iniziare un inesorabile processo di trasformazione, fatto di acqua calda, di nuovi lavori (Celati racconta di come l'infermiera e l'imbianchino sostituiscano a poco a poco i contadini), ma anche di un progressivo abbandono di quelle case, di quella rete familiare e sociale che teneva in piedi la vita contadina. Temi che si collegano ai romanzi della 'trilogia contadina' di Berger¹⁴, ma molti altri aspetti collegano il film al percorso di Berger: un'osservazione attenta degli effetti che il tempo produce sul reale; il senso della memoria, del mantenere vivo il ricordo; il ruolo che lo sguardo ha nella nostra contemporaneità e nella possibilità effettiva di raccontare (basti pensare ai tanti riferimenti allo sguardo presenti nei volumi di Berger sin dai titoli: *Questione di sguardi*, *Modi di vedere*, *Sense of sight*, *Sul guardare...*). Raccontare per mezzo del cinema, significa allora disarticolare il discorso letterario e intrecciarlo inevitabilmente ad una riflessione sul senso stesso dello sguardo. Nel film di Celati, Berger assume il ruolo dell'osservatore, di colui che guarda un mondo in rovine per comprenderne il senso e raccontarlo¹⁵. Si arriva in tal modo a un ulteriore punto evidenziato dal film: il nostro rapporto con la Storia, il nostro ruolo al suo interno, e il rapporto tra presente e passato. È Celati stesso a palesare questo connubio di temi e visioni tra lui e Berger. Il film, ci ricorda Celati, sembra in particolare voler «cogliere il tempo che attraversa il mondo, e mostrare il lavoro che sul mondo produce»¹⁶. Gli alberi, i filari d'alberi, sostituiti da filari di tralicci per l'elettricità. Ecco dove sembra risiedere, per Celati e per Berger, l'influsso della modernità, del progresso. A un certo punto, Berger entra in un casolare in rovina. E comincia a raccontare quella che deve essere stata la vita di quel casolare, la vita delle persone che hanno vissuto quegli spazi, le loro cene, i loro pensieri, i loro racconti. Ed è sempre Berger a riflettere sul senso di quei ruderi sparsi e sperduti:

Quando ci accostiamo a quelle macerie, non sappiamo veramente cosa pensare, e in qualche modo sentiamo che c'è bisogno di nuovi concetti, di nuovi modi di pensare, che vadano d'accordo con le nostre percezioni. Al giorno d'oggi uomini e donne si restaurano la faccia cadente, cioè le facce che poco a poco, a causa dell'età, crollano e diventano una specie di rovina - poiché tutto ciò che porta segni e tracce del passar del tempo in qualche modo ci spaventa. E così le case che crollano sono sentite come una specie di malattia, una malattia che è semplicemente l'effetto del tempo che passa.

Le rovine viste dunque come malattia, come qualcosa di cui sbarazzarsi. Berger porta lo spettatore a riflettere su come oggi l'uomo veda nei segni del tempo solo un tratto negativo, da cancellare, dimenticando l'idea di Benjamin presente nel *Dramma barocco tedesco*: «Le allegorie sono, nel regno del pensiero, quello che sono le rovine nel regno delle cose»¹⁷. Ciò che in apparenza è solo maceria, sgretolamento, per Benjamin è frammento di una entità maggiore, in grado di portare con sé un significato di secondo livello. Non solo rovina, ma anche segno di

¹⁴ Cfr. J. BERGER, *Into Their Labours. A Trilogy*, composta da *Pig Earth* (1979), trad. it., *Le tre vite di Lucie*, Palermo, Geika, 1992; *Once in Europa* (1987), trad. it., *Una volta in Europa*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003; *Lilac and Flag* (1990), trad. it., *Lillà e Bandiera*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

¹⁵ Celati e Berger. Un legame che sembra passare infine attraverso un romanzo sacro, quale l'*Ulisse* di Joyce, recentemente ritradotto in italiano da Celati, dopo uno sforzo durato molti anni. Nel rievocare un possibile inizio di tutto, un *aleph*, Berger ricorda: «Fu Joyce, quando ancora navigavo nel buio più assoluto, a farmi capire che la letteratura non ha niente a che vedere con le gerarchie, e che separare i fatti dall'immaginazione, l'evento dal sentimento, il protagonista dal narratore, vuol dire restare a terra, non prendere mai il mare». J. BERGER, *The First and Last Recipe: Ulysses*, in Id., *Selected Essays*, cit., 469. Cfr. inoltre I. MAFFEZZINI, *H. Arendt, J. Berger, J. Joyce, F. Nietzsche, A. Schmidt e Ikea*, in M. Nadotti (a cura di), *Riga 32 – John Berger*, Milano, Marcos y marcos, 2011, 254.

¹⁶ G. CANOVA, *Tempo della visione, tempo dell'erosione*, in N. Palmieri (a cura di), *Documentari imprevedibili come i sogni. Il cinema di Gianni Celati*, cit., 58.

¹⁷ W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971, 184.

uno splendore che è stato e, ancora, volontà di rimanere aggrappato all'eternità. Assecondando il pensiero di Kant, Claudio Magris ricorda come «la speranza non nasce da una visione del mondo rassicurante e ottimista, bensì dalla lacerazione dell'esistenza vissuta e patita senza veli, che crea un'insopprimibile necessità di riscatto»¹⁸. E proprio Berger, in molte delle sue opere, ha saputo manifestare questa necessità di riscatto, legata prima di tutto alla memoria: «La memoria implica un atto di redenzione. Ciò che è ricordato è salvato dall'annullamento. Ciò che è dimenticato è stato rinnegato»¹⁹.

A un certo punto del film, Celati evidenzia come migliaia di quelle case siano ora «relitti in abbandono»; case che sono divenute relitti proprio in quanto abbandonate²⁰. Chiede poi a un contadino se c'è qualcuno che ancora le osserva. Ma nessuno le osserva più, risponde l'anziano. Nessuno le racconta più. Nessuno le ricorda più. Sono rimaste sole. Abbandonate. Scomparse. Questo passaggio di *Case Sparse* ci può forse dimostrare come la figura dello storyteller sia legata a quella di colui che osserva, altro tema centrale nell'opera di Berger. Del resto è la genesi stessa del racconto a legarsi, per Berger, alla possibilità e alla capacità di saper osservare²¹. Lo sguardo è il primo elemento per poter raccontare. La scomparsa del mondo contadino di cui parla *Case sparse* diventa allora anche la scomparsa di una capacità di sguardo e di racconto.

Come detto, in parallelo alle case mostrate, nel film si sviluppa la genesi di un racconto teatrale, con una attrice, Bianca Maria D'Amato che recita alcuni monologhi sul mondo contadino. Nei suoi monologhi è lei a chiarire il senso di questa scomparsa:

Nella vita contadina ognuno era un personaggio, erano tutti degli eroi... le zie, le nonne... anche loro personaggi e ognuno aveva una sapienza... Io l'ho visto finire quel mondo, quando c'erano ancora gli eroi... In campagna c'erano degli eroi con l'aureola: tiranni, gente impossibile ma che tenevano in piedi il mondo. Poi tutti questi sono stati fregati, fregati dalla televisione nei bar. Nelle stalle a svagarsi si andava ogni tanto, invece con la televisione ogni sera nei bar, là ogni sera i maschi a naso in su... a naso in su davanti alla televisione... che dopo sembravano tutti uguali. Là a guardare la televisione come dei fessi.

Un appiattimento della visione, della capacità di osservare quel mondo e riportarlo agli altri secondo il proprio punto di vista. Un appiattimento che si accompagna a un altro appiattimento, quello della temporalità. Per Berger, infatti, l'angoscia moderna che l'uomo prova sembra legarsi alla moderna visione del tempo «uniforme, astratto, unilineare»²², come se tutto fosse destinato ad avere uno e uno solo sviluppo temporale possibile. Osservando una distesa di alberi, Berger paragona invece quei sentieri che si muovono in ogni direzione tra gli alberi, agli infiniti sentieri della Storia, del Tempo: «Quando ci confrontiamo veramente col passato si vedono sentieri in ogni direzione. [...] Quando si guarda al passato ci sono tanti sentieri da prendere, forse tanti quanti sono coloro che osservano la propria strada». Il tempo e la Storia, ci dice Berger, hanno diramazioni infinite.

Celati, in accordo con il pensiero di Berger, sostiene che quelle case non vanno mostrate come relitti del passato, non vanno osservate con malinconia. Esse sono invece «uno tra i più

¹⁸ C. MAGRIS, *Utopia e disincanto*, Roma, Garzanti, 2001, 14.

¹⁹ J. BERGER, *Usi della fotografia*, in ID., *Sul guardare*, Milano, Bruno Mondadori, 2009 (1990), 60.

²⁰ A proposito del rapporto tra relitti e paesaggio nel film di Celati, si veda l'approfondito saggio di Stefania Parigi, *La valle del Po: una rete di sguardi*, in «Imago», 9, 2014, 225-240.

²¹ «Siamo entrambi degli storyteller. Distesi sul dorso, guardiamo il cielo notturno. È lì che le storie hanno avuto inizio, sotto l'egida di quella moltitudine di stelle che la notte rubano le certezze e a volte le restituiscono in forma di fede. I primi a inventare e quindi a dare nomi alle costellazioni furono degli storyteller. Tracciare una linea immaginaria attraverso un ammasso stellare le dotò di un'immagine e un'identità. Le stelle così allineate erano come gli eventi concatenati di un racconto. Immaginare le costellazioni non cambio certo le stelle, né il nero vuoto che le circonda. Ciò che mutò fu il modo di leggere il cielo di notte». J. BERGER, *Una volta in una storia*, in ID., *E i nostri volti, amore mio, leggeri come foto*, cit., 10.

²² Ivi, 12.

sorprendenti aspetti di un paesaggio moderno»²³. Case che portano i segni di una profondità del tempo, le tracce del suo passaggio.

Per l'uomo moderno la vecchiaia e la malattia sono una specie di scandalo. Tutto ciò che crolla per vecchiaia (dalle case alle facce) deve essere sottoposto a una forma di restauro cosmetico. C'è da chiedersi se in tutto ciò non vi sia un tremendo rifiuto del mondo²⁴.

La visione di quelle case non è una semplice osservazione di case abbandonate, ma anche una invocazione, un monito, ad osservarle sotto una luce diversa, in diretta corrispondenza con noi stessi e con il nostro rapporto con il tempo (ad esempio con la nostra paura per una semplice ruga, per un corpo che a poco a poco inevitabilmente cambia). Due donne discutono tra loro sull'idea che i segni del tempo non debbano essere necessariamente eliminati: «In Africa e in Medio Oriente le rovine fanno parte della vita». E così anche Lisbona e Cuba, dove le case vecchie, rovinare, segnate dal tempo vengono accettate così come sono, senza la necessità di trovare che in tali segni qualche cosa non vada più bene e debba essere modificato. Infine è ancora l'attrice Bianca Maria D'Amato a interpretare il pensiero di una donna che quel mondo contadino lo ha vissuto da giovane e a chiarire lo stretto legame tra quelle case e noi:

Oggi tutti sfrecciano in macchina, non vedono neanche le vecchie case che crollano tra i campi. Quello che è vecchio fa venire la malinconia, ci sentono la morte. Per quello parlano sempre di vacanze e di consumi. [...] A un certo punto tu senti che il passato sono le rovine. E tu sei diventata come quelle case abbandonate.

È qui che risiede il punto conclusivo. Quelle case sparse, sembrano raccontarci Berger e Celati, siamo noi. Siamo noi stessi ad essere divenuti allegorie alla maniera indicata da Benjamin; siamo noi stessi bisognosi di non essere abbandonati lungo il nostro sentiero, lungo la nostra storia, lungo il nostro racconto.

²³ G. CELATI, *Documentari imprevedibili come i sogni*, intervista di Sarah Hill a Gianni Celati (Chicago, 3 maggio 2003), ora in N. Palmieri (a cura di), *Documentari imprevedibili come i sogni. Il cinema di Gianni Celati*, cit., 83.

²⁴ Ivi, 85. Gianni Celati lega il suo pensiero direttamente ai concetti esposti da Berger in *The Shape of a Pocket*, a proposito della «grande disfatta del mondo».