



## Passar la vita a Diol Kadd: *l’Africa disambientata di Gianni Celati*

di Gianpaolo Altamura  
(Università degli Studi di Bari Aldo Moro)

TITLE: *Passar la vita a Diol Kadd: Gianni Celati’s ‘out of place’ Africa*

ABSTRACT: *Passar la vita a Diol Kadd* di Gianni Celati è un’opera doppia e ‘transmediale’, consistente in un libro e in un film, che racconta per parole e per immagini l’esperienza pluriennale dello scrittore in un villaggio senegalese dove, dal 2003 al 2006, si reca più volte per preparare la messa in scena di una commedia di Aristofane, il *Pluto*. La rivisitazione, compiuta in collaborazione con un attore locale e la partecipazione attiva dell’intera comunità, sarà filmata e proiettata su uno schermo montato nella savana, secondo un criterio di lavoro collettivo che richiama la logica dell’attivismo. Celati narra questa impresa – portata a termine attraverso una serie di complicazioni e incidenti, fuori e dentro la ‘cornice’ della riduzione teatrale – istituendo una modalità di racconto che non si configura né come documentaristica né come odepórica. In ognuna delle sue ‘metà’, *Passar la vita a Diol Kadd* è un racconto di osservazione della vita che scorre, una scrittura di contemplazione che aggira i meccanismi distorsivi della *fiction* affrancandosi dai miti, i limiti e le distorsioni dell’etnocentrismo di matrice occidentale.



**ABSTRACT:** *Passar la vita a Diol Kadd* by Gianni Celati is a double and ‘transmedial’ work, consisting of a book and a film, which tells in words and images the long experience of the writer in a Senegalese village, where from 2003 to 2006 he went several times to prepare the staging of a comedy by Aristophanes, *Ploutos*. The revisitation, carried out in collaboration with a local actor and the active participation of the entire community, will be filmed and projected on a screen mounted in the savannah, according to a collective working criterion that recalls the logic of activism. Celati recounts this undertaking – carried out through a series of complications and incidents, both inside and outside the theatrical ‘frame’ – establishing a mode of story-telling that is not configured neither as documentary nor as odeporic. In each of its ‘halves’, *Passar la vita a Diol Kadd* is a story of observation of the flowing life, a writing of contemplation that bypasses the distortive mechanisms of fiction moving away from the myths, limits and distortions of Western ethnocentrism.

**PAROLE CHIAVE:** Africa; Occidente; Aristofane; *Pluto*; ricchezza; povertà; mouridismo

**KEY WORDS:** Africa; West; Aristophanes; *Ploutos*; richness; poverty; mouridism

In *Passar la vita a Diol Kadd* Gianni Celati describe i tre soggiorni compiuti tra il 2003 e il 2006 in un villaggio senegalese di soli trecento abitanti a poche ore di strada da Dakar, dove si reca per mettere in scena la rivisitazione in lingua *wolof* del *Pluto* (1988) di Aristofane compiuta a quattro mani con Mandiaye N’Diaye, un attore nativo di Diol Kadd e attivo nella compagnia del Teatro delle Albe di Ravenna.<sup>1</sup> Si tratta di un’opera doppia, dalla natura transmediale,<sup>2</sup> consistente in un testo scritto, organizzato nella sua versione finale in undici taccuini di appunti, e un film-documentario intitolato *Diol Kadd*,

---

<sup>1</sup> Celati conobbe Mandiaye N’Diaye durante la lavorazione di *Case sparse. Visioni di case che crollano* nel 2002. Come testimonia Paolo Muran, coinvolto come operatore assieme a Lamberto Borsetti in *Passar la vita a Diol Kadd*, “fu in quei giorni passati insieme che Mandiaye ci raccontò di un suo progetto: voleva scrivere un testo teatrale da far recitare agli abitanti del suo villaggio di Dioll [sic] Kadd in Senegal. Il testo doveva essere liberamente tratto da *Pluto* di Aristofane. Un testo sulla povertà e la ricchezza. Gianni si offrì di aiutarlo nella scrittura e da lì nacque l’idea di realizzare un documentario in Africa. [...] Mandiaye N’Diaye a Diol Kadd ci aveva vissuto fino ai vent’anni, prima di sbarcare in Europa, lavorando all’inizio come vucumprà sulle spiagge della riviera romagnola, poi come attore nella compagnia del Teatro delle Albe di Ravenna. Quando arrivammo per la prima volta a Diol Kadd stava già provando il suo spettacolo teatrale con la gente del villaggio e con attori improvvisati”. N’Diaye è morto prematuramente nel 2014, proprio mentre si trovava nella sua Diol Kadd.

<sup>2</sup> Sul concetto di transmedialità si vedano almeno Bertetti, Chiurato e il seminale *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide* di Henry Jenkins, che ha posto le basi per una distinzione tra le nozioni di multimedialità, crossmedialità e transmedialità.



due sezioni che vengono pubblicate assieme per la prima volta soltanto nel 2011 in un cofanetto editoriale uscito da Feltrinelli.<sup>3</sup>

Concepito inizialmente come una *mise-en-scène* del *Pluto* da realizzare con la partecipazione della comunità locale, il documentario cinematografico ha avuto in effetti una genesi articolata e non esattamente lineare. Nei piani di Celati il film avrebbe dovuto essere, infatti, un resoconto fedele e obiettivo dell'intero processo creativo legato al progetto *Diol Kadd*, dal lavoro preparatorio alla performance finale, ma durante il suo processo di elaborazione ha virato decisamente sulla *free form*, risultando nella sua qualità straniante e poetico-divagante molto più vicino del previsto allo spirito dei taccuini senegalesi. In entrambe le sue versioni, quella letteraria e quella cinematografica, *Passar la vita a Diol Kadd* è definibile, in ogni caso, una "cronaca minuta e senza nessuna pretesa di esaustività" (Belpoliti) che si pone a mezza via tra il racconto di osservazione e lo "zibaldone di pensieri", sulla direttrice del secondo Celati, quello che prende le mosse negli anni Ottanta da scritture antinarrative come *Narratori delle pianure* (1985) e *Verso la foce* (pubblicato nel 1989), per il quale l'importante è far emergere tutti quei "repertori di vita qualsiasi che passano inosservati" (Celati, *Diol Kadd* 23). L'Africa che Celati descrive dall'osservatorio di Diol Kadd è, a conti fatti, un luogo che mette in crisi ogni sistema di attese, respingendo tanto le rappresentazioni esotizzanti e/o postcoloniali quanto le opposte tentazioni del registro odepórico e del regista antropologico-documentario.

#### DAL TESTO DI ARISTOFANE ALL'ADATTAMENTO DI CELATI/N'DIAYE

Fulcro tematico di *Passar la vita a Diol Kadd* è la riscrittura in chiave locale della commedia aristofanesca, che narra di un signore e di un servo i quali, di ritorno da un oracolo, si imbattono nel dio della Ricchezza. Questi – scoprono – è stato accecato da Zeus e non è più in grado di distribuire in parti uguali la fortuna. I due riescono a fargli riacquistare la vista e il dio della Ricchezza può ricominciare così a ripartire in modo equo la ricchezza; ma di lì a poco la Povertà ammonisce il popolo sugli effetti nefasti di questa improvvisa opulenza, che – avverte – renderà gli uomini superbi, rompendo un equilibrio millenario (Aristofane). Nell'adattamento di Celati e N'Diaye, intitolato *Leebu Nawett ak Noor* (Il Gioco della Povertà e la Ricchezza), i protagonisti sono un agricoltore e un servo, impersonati dallo stesso N'Diaye (unico attore professionista della compagnia) e dal contadino-predicatore *mourid* Moussaka, che – rileva Celati – formano una "coppia comica straordinaria in perpetuo litigio" (Celati, *Diol Kadd* 72), simile per molti versi a Vladimiro ed Estragone.

---

<sup>3</sup> *Passar la vita a Diol Kadd* è stato pubblicato dapprima nel 2007, in un'edizione fuori commercio per i tipi della Fondazione San Carlo, poi nel 2011, in abbinamento con il dvd del film, nella collana "I narratori" di Feltrinelli; infine nel 2012, in una nuova edizione tascabile (Gimmelli, *cinesta* 380). Da quest'ultima edizione sono tratte tutte le citazioni presenti in questo saggio.



Il servo grida: "Padrone, perché giriamo tanto? Io non ne posso più". Poi si rivolge al coro femminile: "Da tre giorni giriamo per villaggi, dietro un cieco. E io vi chiedo: da che mondo è mondo, s'è mai visto uno con gli occhi sani andare dietro a un orbo? Ditemi voi se ho ragione". A ciò il coro femminile risponde: "Hai dieci volte ragione!", poi comincia ad avanzare con passo bellicoso, mentre i ragazzi del coro maschile sulla collina fanno lo stesso. (118)

Il Dio della Ricchezza è rappresentato dal Nawett, personificazione della stagione della pioggia, un vecchio viandante dal passo strascicato "con una benda sugli occhi" e "un bastone per sorreggersi" (66). A interpretarlo è Aboulaye Diop, ex portiere di calcio della nazionale senegalese, il cui naturale carisma conferisce al personaggio un'aura ieratica, "da Edipo cieco" (67). Questa la sua battuta di entrata:

Vado in giro di qua e di là per il mondo / ripeto: vado in giro di qua e di là per il mondo / E la gente mi chiede sempre dei soldi / tutti quanti vogliono la ricchezza / Ma non sanno che chi diventa ricco / diventa cieco e non sa dove va a sbattere. (66)

La riattualizzazione del *Pluto*, informa Celati, è stata ispirata a N'Diaye da una disputa avvenuta nel 2002 tra i "tradizionalisti" e i "modernisti" (62-63) del villaggio, due avversi "gruppi di opinione" (62) che hanno ingaggiato una animata discussione sul modello di sviluppo da adottare: i primi erano del parere di seminare i campi secondo il calendario della stagione delle piogge, mentre i secondi, memori delle stagioni di siccità affrontate nel recente passato, volevano irrigarli con tecniche artificiali, senza aspettare. Si tratta, riassume Celati, di un

contrasto tra la vita africana di pura sussistenza e l'attesa d'un benessere sempre più espanso su cui si basa tutta la vita in occidente. Ma è un contrasto equivoco, e sempre più equivoco man mano che le società africane si sfaldano (con le nuove tendenze, votate al calcolo del profitto, senza più le mitologie in attesa della pioggia). Perché, se è vero che l'irrigazione porterebbe dei vantaggi, porterebbe anche mutazioni d'abitudini: probabilmente distruggendo modi di vita comunitaria che possono essere considerati una forma di ricchezza. (62)

"I sarcasmi di Aristofane – sottolinea Celati – sono ripresi da Mandiaye", che "ne fa una versione moderna", ma riconosce anche nell'endemico stato di "povertà africana [...] una paradossale salvezza, o almeno un punto d'equilibrio associato alla necessità comune" (24): il legame ancestrale dell'universo contadino ai cicli stagionali e all'ordine cosmogonico della natura, l'ancoraggio sacrale a quella che è stata definita "età del pane", si oppongono infatti in maniera ontologica alla concezione modernista del progresso, interpretata dalle ultime generazioni soprattutto come desiderio edonistico, frenesia di guadagno.

Il punto di divisione con gli adulti sta qui: perché gli adulti per lo più indossano dei bubù, stile serio, colori poco vistosi. Invece i giovani portano tutti dei T-shirts con scritte spesso in americano. L'Africa d'oggi deriva come stili dall'America – in molti casi con berretto da baseball. [...] Li guardo e li immagino come annunci d'una futura umanità pubblicitaria anche qui – se non viene il peggio. (27)



Il Dio della Povertà, di contro, è incarnato da un asino, il Noor, emblema di una forza sobria e ostinata che controbatte alle illusioni dei “modernisti” insultandoli con un termine spregiativo, “*badolla*”, che, nota Celati, è curiosamente identico a un epiteto utilizzato dagli emigranti italiani in Svizzera “con lo stesso senso che trovo qui, come *coglione, credulone*” (136). “Quello che viene a galla è”, sintetizza in maniera colorita l’autore, “la coglioneria dei modernisti che vogliono arricchirsi senza faticare” (137). Modernisti che, in ogni caso, sembrano almeno in apparenza avere la meglio, visto che nel finale della commedia il Nawett viene portato trionfalmente in città dall’agricoltore “per distribuire i soldi a tutta ‘la gente onesta’” (139). Ma l’iniziativa si rivela

un disastro. Tutti diventano invidiosi l’uno dell’altro, tutti parlano male di tutti, tutti si dichiarano gente onesta e vogliono soldi, finché il Nawett non ha più niente da distribuire [...]. Nell’ultima scena è assaltato dai giovani che gridano: “Donne-nous de l’argent! Dacci dei soldi! Viva il denaro! Viva il calcio! Viva Youssoundour!”. Così lo lasciano in mutande, al punto che l’ex Dio della Ricchezza scappa a grandi falcate verso la savana, e non vuol più saperne degli uomini. (139)

A questo punto il servo, rimasto solo e senza un posto dove andare, esce lentamente di scena mettendosi a cantare queste parole:

Gli Dei sono andati tutti via  
ogni spirito che gusta la vita gusterà la morte  
ogni essere animato che muore  
lascia dietro di sé dei sogni  
auguriamoci di fare buoni sogni. (139)

Il finale immaginato per la riduzione teatrale – in cui è lecito riconoscere il dichiarato amore di Celati per le comiche e la *slapstick comedy*<sup>4</sup> – rende esplicita la sua natura di apologo sulla vanità della ricchezza, la quale, se non cura di mantenere saldi i legami con la tradizione e salvaguardare la concordia sociale, rischia di essere una vera e propria catastrofe, paragonabile per molti versi al pasoliniano “sviluppo senza progresso” (Pasolini). Allo stesso tempo, il monito lanciato *in extremis* del servo rimarca il valore curativo, purificante, della parola come canto, visione, sogno, unico antidoto possibile nella visione di Celati e N’Diaye alla burocratizzazione dell’immaginario e alla mercificazione del mondo.

---

<sup>4</sup> L’interesse dell’autore per questi generi si rispecchia in romanzi come *Comiche* (1971), *Le avventure di Guizzard* (1974), *La banda dei sospiri* (1976) e *Lunario del paradiso* (1978), dove i meccanismi comici della *bagarre* e dello *slapstick* sono generativi, come ha messo in rilievo Iacoli (2011), ma trova una esplicitazione teorica in un saggio come *Su Beckett, l’interpolazione e il gag*, incluso in *Finzioni Occidentali* (1975).



## LO 'SMARRIMENTO' COME MOTORE DELLA SCRITTURA

Nei progetti di Celati, come si è detto, il film avrebbe dovuto documentare integralmente il processo di elaborazione dello spettacolo tratto dal *Pluto*, da realizzare con la partecipazione attiva di tutta la comunità di Diol Kadd in un'ottica che potrebbe essere definita *artivistica*<sup>5</sup> (Trione; Verde; Milohnić). Ben presto, però, *l'intentio auctoris* deve fare i conti da una parte con le difficoltà tecnico-logistiche dell'operazione (la *troupe* al seguito di Celati è in effetti composta, oltre a N'Diaye, da due soli operatori, Lamberto Borsetti e Paolo Muran), dall'altra con le limitazioni creative imposte dal testo di partenza, un soggetto in buona parte pre-scritto e per questo abbastanza vincolante dal punto di vista espressivo e autoriale.

Già nella sceneggiatura originaria del 2003 (pubblicata per la prima volta nel 2007), viene specificato che "il testo di Aristofane è stato usato come uno spunto narrativo, ma il suo sviluppo e le sue conclusioni sono stati notevolmente cambiati" (Celati e N'Diaye). Nel film, sottolinea Celati, bisognerà

far emergere tutte le scene da situazioni di vita quotidiana, per le strade, nei cortili, nei campi di miglio, e in questo modo la commedia verrà filmata insieme alle abitudini del luogo. Si prevede un film della durata di due ore, che dia l'idea d'una immersione completa nella vita del villaggio, a tutte le ore del giorno, con tutti i colori del cielo. (Celati e N'Diaye)

In un successivo spunto progettuale (di cui riferisce Rebecca West in un articolo del 2007) Celati afferma che il documentario finale avrebbe dovuto essere diviso in tre parti: la prima sarebbe stata un preludio ironico incentrato sul fatto che nell'idioma di Diol Kadd non esiste "una parola per dire 'progresso', anche se esistono espressioni che si avvicinano all'idea di progresso; queste espressioni Celati e il suo collaboratore N'Diaye le stanno raccogliendo per poi 'venderle' al mercato settimanale nella *brousse*, dei dintorni di Diol Kadd" (West); l'ultima sezione sarebbe stata un epilogo a sfondo morale-elegiaco, con una poesia cantata da N'Diaye sulla "dominazione del denaro su ogni aspetto della vita" (West). La parte centrale sarebbe stata invece occupata dalla proiezione della commedia su un grande schermo rudimentale montato tra i baobab (sorta di parodia del Teatro dell'Opera che Fitzcarraldo, nel celebre film di Werner Herzog del 1982, desidera costruire in piena foresta amazzonica): "vedremo non tanto il film in sé ma il nostro film visto dagli abitanti di Diol Kadd e altri villaggi perché ormai abbiamo fatto la prova a mostrare quello che giriamo ed è sempre una vera festa – dunque è un film che dovrebbe far venire in mente una festa nella *brousse*" (West). Quest'ultima sequenza sarà alla fine l'unica delle tre a essere incorporata – sorta di *mise*

---

<sup>5</sup> In questa prospettiva di *artivismo*, ovvero di impegno concreto attraverso l'arte, non è da trascurare che la prima sessione di riprese della commedia, nel 2003, è coincisa con le due "Settimane di Cultura a Diol Kadd" organizzate senza grandi risorse, in maniera dilettantesca, da N'Diaye. L'attore, riporta Celati, "dice c'è bisogno di iniziative del genere per creare un polo d'attrazione che freni l'esodo dei giovani. Altrimenti scapperanno tutti a Dakar, a dormire sui marciapiedi e campare di piccoli furti, oppure tenteranno di arrivare in Europa con una barca pronta a ribaltarsi in mezzo al mare" (Celati, *Diol Kadd* 142).





*en abyme* – nel film, anche se non in maniera tale da costituirne la “spina dorsale”. In alcuni appunti del libro *Diol Kadd*, Celati confessa anzi apertamente che l’idea “di portare la commedia per le strade e mescolare le scene scritte con l’andirivieni della gente, mi sembra sempre più balorda” (Celati, *Diol Kadd* 98).

In effetti, la cifra estetico-formale da conferire al film appare sin dal primo momento una delle principali preoccupazioni dell’autore, che non riesce, come si suol dire, a ‘visualizzarlo’. A un certo punto Celati pensa di affidare la narrazione del riadattamento africano del *Pluto* a un *griot*, sorta di “cantore-narratore che tiene memoria delle genealogie e ha un ruolo di consigliere familiare” (76), una figura tradizionale della cultura centro-nordafricana ormai in declino – nota lo scrittore – nella società senegalese moderna, soprattutto presso le nuove generazioni (102). L’idea è quella di filmare il *griot* mentre racconta “in continuazione la storia della povertà e della ricchezza” nascosto “dentro una cisterna o qualcosa del genere. Un po’ come se sprofondasse in un buco nella terra, in modo che si potesse vederlo da sopra l’orlo del buco, dove molti si sarebbero fermati a guardare e poi sarebbero andati via scuotendo la testa” (86). Il proposito di Celati, che può essere considerato un richiamo allegorico alla “mutazione antropologica” in corso nella società senegalese, non avrà in ogni caso seguito, forse proprio per il suo carattere esplicitamente ideologico. Tuttavia, il fatto che ne resti traccia nei taccuini di *Diol Kadd* è una testimonianza evidente della natura ‘diacronica’ e metalinguistica del film, che Celati inizia a concepire abbastanza presto come una forma aperta e dinamica, *in fieri*. Ciò che doveva essere un documentario sulla rappresentazione comunitaria del *Pluto* è destinato a non assumere una precisa direzione e a restare un’opera *in progress*.

Torneremo al nostro paese e faremo un altro film sulla vita nel villaggio, con quello che abbiamo imparato e il materiale che abbiamo girato in tre anni. La commedia di N’Diaye resterà sullo sfondo, ma se ne parlerà attraverso i discorsi, ed emergerà alla fine con la fuga del Nawett o Dio della Ricchezza. Non sarà un film per far ridere la gente, bensì una specie di diario collettivo sulla vita quotidiana, senza trame, senza niente di speciale, e sul fascino del trovarsi nella savana con i suoi mille aspetti che mi attirano sempre. Questa seconda visione del passare la vita a Diol Kadd avrà l’aspetto d’un diario dove tutto ci attira in modo appassionato [...]. (139)

Retrocedendo a motivo di fondo, o pretesto narrativo, la realizzazione della commedia cede dunque il passo al racconto del “puro accadere” (Celati in Bellizzi), alla “cerimonia generale della vita che passa, con immagini di tutte le ore del giorno, finché viene la sera” (Celati, *Diol Kadd* 22).<sup>6</sup>

Alla fine mi è parso che le situazioni da filmare fossero quelle a cui nessuno bada: [...] il tempo che passa e la nostra vita che se ne va per ore, momenti e giorni, senza che ce ne accorgiamo. Al mercato registravo il va e vieni, il salutarsi, la battuta scherzosa ripetitiva: ripetitivo tutto questo che non è niente di speciale, annotandolo in un quaderno d’appunti che poi ho perso. Ma questi che ho detto erano solo parte dei tentativi per trovare una strada. (26)

---

<sup>6</sup> Il titolo stesso dell’opera di Celati è ispirato a un brano di Paolo Conte, *Ratafià*, il cui testo fa riferimento alla fugacità dell’esistenza: “Passa la vita, con una señorita...” (Celati, *Diol Kadd* 28).



Si tratta di una modalità prossimale di racconto in cui sono specialmente la dimensione affettiva e la curiosità a istituire lo sguardo, cercando percorsi di visione che prescindono dalla resa estetica e sono improntati all'“antropologia del vicino” (Kuon in West).

Qualsiasi scena è buona, non esiste il bello o il brutto nei paesaggi, esiste solo l'affettivo e il disaffettivo, e l'insieme forma il “disponibile quotidiano”. (Celati in Grosoli 10)

Lo spirito con cui Celati presiede ai lavori è minimale e “amatoriale” (Ronchi Stefanati 167) perché “passa attraverso scelte precise, come la sistematica assenza di messa in scena e l'inclusione di tutto ciò che normalmente viene scartato: le voci dei cameraman [sic] che si danno indicazioni attraverso le radioline, i rumori di fondo, i commenti dei passanti, le interferenze radiofoniche” (Ronchi Stefanati 167). Nelle riprese quotidiane attorno a Diol Kadd, ad esempio, si instaura una sorta di tensione dialogica tra l'osservazione e la sperimentazione, tra l'occhio clinico, 'eidetico' (alla Antonioni o alla Wenders), dell'operatore Borsetti, abile a restituire lo scorrere del tempo, e le abitudini da *suiveur* di Muran, che tallona come un predatore gli abitanti del villaggio a caccia di dettagli e immagini in movimento (Celati, *Diol Kadd* 85).

Gianni [...] diceva che io e Lamberto eravamo complementari. Lamberto prediligeva stare distante dalla scena e con inquadrature larghe includeva il paesaggio che attorniava il focus della ripresa in maniera molto suggestiva. Io prediligevo la vicinanza ai soggetti, entrando nelle capanne, seguendo da vicino i loro gesti nei lavori quotidiani, domestici o agricoli. (Muran)

Il ruolo del regista dovrebbe essere quello di coordinare i movimenti degli operatori, ma Celati lascia ben presto piena autonomia ai suoi *cameramen* – in cui è possibile intravedere quasi dei seguaci, dei discepoli (Sesti) – “in attesa d'un cinema che verrà” (Celati, *Diol Kadd* 117).

Ma non so cosa ne verrà, ancora oggi ho dei dubbi su questo nostro tentativo di raccontare la storia del Nawett... [...] vado avanti alla cieca: anzi non parlo neanche, non saprei cosa dire, lascio che le cose succedano.” (117)

Serviranno alcuni anni perché lo scrittore riesca a conferire coesione e organicità al materiale girato. A conti fatti, la possibilità di tornare a più riprese, con la giusta distanza, sugli appunti presi in Senegal, sarà decisiva per superare l'*impasse* creativa e restituire “leggibilità” al lavoro. Come ricorda Paolo Muran, il montaggio del film

è stato molto travagliato. Le riprese sono rimaste per molto tempo inutilizzate. Le riversammo su VHS e le spedimmo a Brighton, in modo che Gianni potesse vederle e “scaletterle”. [...] Quando passava ci esprimeva le difficoltà che aveva a vedere il film. Era desolato, diceva di non essere capace, e non so quanto scherzasse quando ci esortava a finirlo noi quel film. [...] Quando riordinando i diari che aveva scritto durante i nostri tre viaggi a Diol Kadd, riuscì a scrivere un libro su quell'esperienza, Gianni iniziò a “vedere” e a montare il film. (Muran)





La libertà di segno garantita dalla scrittura, che Celati intende primariamente come estro, “fantasticazione” o “vento volatore” (Celati, *Conversazioni* 9), corrobora dunque anche il montaggio del film.<sup>7</sup> Nella sensibilità creativa dello scrittore sono fondamentali le categorie della casualità e dell’imprevisto, agenti del regime metalinguistico e straniante che regola non solo *Passar la vita a Diol Kadd*, ma quasi tutti i lavori letterari di Celati, da *Comiche* a *Costumi degli italiani*. Le narrazioni di Celati si mettono quasi sempre in moto, infatti, a partire da un meccanismo di disattesa, una collaudata strategia di scartamento che rovescia il tavolo del ‘senso comune’ concedendo allo scrittore una sorta di *licentia vagandi*, una libertà ‘ariostesca’ di digressione che lo svincola dalle convenzioni dell’intreccio e dalla funzionalità predittiva dello *storytelling*. Ciò non vuol dire che Celati in assoluto non applichi tecniche e schemi narrativi, bensì che la quota di improvvisazione o fantasticazione che l’autore si concede in larga misura è in realtà finalizzata a un allontanamento consapevole e sistematico dai moduli della letteratura ‘razionale’ e naturalista (o, per usare le parole irriverenti dello scrittore, “ospedalizzata nella realtà”) (Rizzante e Celati). In questo tipo di letteratura, dice Celati,

La separazione tra fantasia e realtà è ricondotta a quella tra mondo soggettivo e mondo oggettivo; e questa separazione sottolinea che le fantasie “non sono vere” perché esulano dalle “verità scientifiche”. Bisogna ripartire di qui, mettendo in dubbio che esista questa separazione netta tra il mondo immaginario o fantasticato e quello che viene ufficialmente dato come mondo reale quotidiano. (Rizzante e Celati)

Molti lavori di Celati, letterari e cinematografici, puntano a colmare questa diacronia tra “racconto di fantasia” e “racconto di realtà”, attingendo tanto allo spirito fantastico e combinatorio della novella (Celati, *Studi* 9-45), quanto ai codici stranianti e rocamboleschi della comica. Questa tendenza alla ricomposizione vale per Celati anche nell’ambito cinematografico: l’autore è infatti convinto del fatto che non vi siano differenze ontologiche tra film e documentario. Quest’ultimo è, infatti, tradizionalmente avvolto da

un’aura di moralità [...] che lo pone in antitesi con gli spettacoli del cinema. Il cinema sarebbe la finzione e il documentario sarebbe la realtà presentata senza infingimenti. 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. [...] Dunque alla fine tra film e documentario forse non c’è molta differenza nei modi di manipolazione delle immagini, ma c’è differenza nel grado di sorveglianza dei confini del fittizi. (Celati in West)

---

<sup>7</sup> Come ricostruisce Gabriele Gimmelli, inizialmente Celati decide di “suddividerlo in tre mediometraggi da circa cinquanta minuti l’uno”, il primo dei quali, “intitolato semplicemente Diol Kadd (prima parte)”, viene presentato nel 2008 in occasione del primo numero monografico di *Riga* sull’autore. Ma, non ancora soddisfatto, continua a lavorarci, finché l’invito a presentare l’opera al Festival del Cinema di Roma del 2010 non gli darà le giuste motivazioni per arrivare a una versione definitiva del documentario (Gimmelli, *cinesta* 392). “È cambiato qualcosa come diciotto volte”, sintetizza l’operatore Borsetti (Borsetti in Gimmelli, *cinesta* 391).



Una simile dinamica di sovrapposizione tra 'finzione' e 'realtà' si verifica spesso nei film di Werner Herzog (un regista molto amato, *et pour cause*, da Celati), specialmente in *Aguirre, furore di Dio* (1972), *La ballata di Stroszek* (1977) o *Fitzcarraldo*, dove qualsiasi intenzione dei protagonisti, da quella più ordinaria e innocente a quella più audace e 'titanica', deve fare i conti con la 'resistenza' della realtà, che complica inesorabilmente i piani.<sup>8</sup> L'esempio più vicino a *Diol Kadd* è però forse *Fata Morgana* (1971), *docufiction* sull'Africa sahariana che negli intenti iniziali del cineasta tedesco avrebbe dovuto essere un'opera di fantascienza enunciata sottoforma di "falso documentario, realizzato montando ritrovamenti di filmati realizzati da alieni [...] capitati fortuitamente su un pianeta che sta per soccombere a una catastrofe" (Piazza). Nella versione finale, il film conserva comunque un forte carattere visionario, ipnotico e in parte 'apocalittico', che Celati parodizza tacitamente in un appunto del suo libro.

Stamattina ho sentito rumori di scoppio [...] e nel dormiveglia mi è tornata la fantasia d'una astronave che atterri da queste parti come in un pianeta da conquistare. La prima cosa che gli invasori farebbero sarebbe di costruire strade asfaltate, cingere di reticolati le loro basi militari, con baracche, altoparlanti, posti di blocco, marines che guardano la savana trovandola troppo vuota, sterile e monotona.<sup>9</sup> (Celati, *Diol Kadd* 14)

Celebre è l'incipit di *Fata Morgana*, con la sequenza di un aereo che atterra nella caligine desertica montata da Herzog per ben otto volte consecutive, a mo' di crudele terapia d'urto per gli spettatori educati alle convenzioni del cinema tradizionale. Questo criterio di reiterazione e sovrascrittura si ritrova in buona parte anche nei taccuini di *Passar la vita a Diol Kadd*, in cui lo scrittore affastella spesso annotazioni ridondanti, sottoponendo più volte ai lettori le stesse osservazioni, senza troppi scrupoli per l'omogeneità stilistica e la coesione formale dell'opera, che si avvicina così al modello del palinsesto (Genette).

Vorrei che tutto apparisse meno romanzesco possibile, perché non se ne può più di queste vite da romanzo a cui dovrebbe somigliare anche la nostra. Giorno per giorno passa la vita e basta. Io mi ritrovo con undici taccuini scritti in fretta, spesso illeggibili, senza nessun ordine, molto cancellati, in gran parte composti di fogli ora strappati. Sono appunti su aspetti che mi sono diventati familiari in questa parte del mondo, con elenchi di parole *wolof*, discorsi scritti in fretta, figure di amici con cui ho vissuto in queste terre, idee per un film sul villaggio di Diol Kadd, e frasi che non so chi le abbia dette. (Celati, *Diol Kadd* 6)

---

<sup>8</sup> *Fitzcarraldo*, dichiara in proposito Celati a Sarah Hill nella famosa intervista *Documentari imprevedibili come i sogni*, non è che "il documentario di una messa in scena impossibile [...] Su questa linea narrativa l'azione, la trama, diventano secondarie rispetto alla visione" (Celati in Hill).

<sup>9</sup> Suggestioni apocalittiche sono riconoscibili anche in un altro punto di *Diol Kadd*, in cui la stagione delle piogge viene rappresentata come "un vecchio film di fantascienza, dove le formiche erano diventate enormi per effetto d'una radiazione atomica, e si annunciavano con un suono come di legnetti sbattuti uno contro l'altro. [...] Insieme l'aria era invasa da insetti volanti, alcuni con una sagoma da elicottero, lunghi un dito [...]" (Celati, *Diol Kadd* 115).



La possibilità di narrare è spesso e volentieri inaugurata in Celati da un atto di straniamento preliminare, da uno smarrimento preventivo che prende la forma dell'errore, dell'incidente o di qualsiasi altro evento estemporaneo. In alcuni casi, oltre a rappresentare un *escamotage* per cominciare a raccontare, si tratta di un meccanismo comico-straniante che scombina il corso normale degli eventi, come avviene nella scena dell'allestimento della proiezione nella savana, un *gag* da cinema pionieristico in cui l'eccesso di zelo di un collaboratore innesca la più classica delle *bagarre*.<sup>10</sup>

Il generatore deve essere tenuto molto lontano dallo schermo, altrimenti il suono del motore interferisce col sonoro del film. Ma appena acceso, ci si accorge che bisogna aumentare la corrente del generatore, altrimenti il sonoro rimane fiacco. Un ragazzone piazzato in lontananza vicino al generatore, cosa fa? Gira la manopola e porta di colpo la corrente al massimo. Di colpo si vede una fiammata che raggiunge il proiettore dvd. I ragazzi più vicini riescono a spegnere la fiamma in fretta, ma la macchina non funziona più. Alla sera pensavamo che non ci fosse più niente da fare, che la nostra spedizione fosse un fallimento e dovevamo rinunciare alla proiezione promessa. (Celati, *Diol Kadd* 129)

Anche in *Avventure in Africa* (1998), "quaderno di bordo" di un viaggio in Mali compiuto anni prima con Jean Talon con l'obiettivo di realizzare un documentario sui guaritori *dogon*, l'impresa abortita si trasforma in un itinerario eroicomico che – come è stato notato – "prende la giusta piega solo dopo che sia venuto meno l'originario pretesto pseudoscientifico" (Genovese 6). I due compagni, forse per un malinteso, vengono infatti estromessi dalla casa dell'etnopsicologo Piero Coppo, lo studioso che dovrebbe ospitarli (che, come Godot, è sempre sul punto di arrivare dall'Italia, ma non arriva mai) e si trovano costretti a rinunciare al loro progetto, iniziando a girovagare per l'Africa. Le surreali peripezie di Celati e Talon vengono così trasfigurate nelle improbabili vicende di tali Ridolfi e Cevenini (due cognomi la cui crasi dà non a caso "Ridolini") (Cortellesa 263), sorta di "contrappunto al viaggio reale" (Genovese 6) che, spiega lo scrittore, "m'è venuto in mente camminando" (Celati, *Romanzi* 1172).<sup>11</sup>

L'"estro picaresco" (Genovese 6) di Celati fa leva su un principio di *détournement* rispetto alle convenzioni del racconto, ma implica anche una deviazione dalle paranoie identitarie e categoriali e dagli stereotipi della visione codificata. Questa forza centrifuga si manifesta come una malinconia 'attiva' [che è anche necessità di smarrimento, di oblio, desiderio della dimenticanza, tensione per l'altrove. Cevenini e Ridolfi decidono di partire per l'Africa per "dare aria ai pensieri" (Celati, *Romanzi* 594-595) e non impazzire, così come il viaggio di Celati e Talon, pur motivato da nobili intenti culturali,

---

<sup>10</sup> Gimmelli richiama in proposito "il significato originario del termine 'to gag', che è "quello di aggiunta estemporanea, di interpolazione: quello che nel linguaggio della commedia all'Arte chiameremmo un 'lazzo'. Nella *slapstick comedy* la *gag* acquista una decisa priorità rispetto alla trama, per cui la logica drammatica, 'ordinatrice di significati', viene sminuita dall'esondare delle interpolazioni. Quella della *slapstick comedy* è il più delle volte una comicità 'senza esito'" (Gimmelli, «*Kicked off*»), che opera come una "visione pluripuntuale, composta per quadri aggregati per giustapposizione" (Iacoli 67).

<sup>11</sup> Le peripezie di Cevenini e Ridolfi diverranno poi un vero e proprio *spin off* narrativo che sarà pubblicato in *Cinema naturale* (Celati, *Romanzi* 1439-1474).



si trasforma subito in un'odissea semiseria, nel tentativo di sfuggire all'alienazione deieconomici turisti occidentali, la tribù internazionale dei *toubabs*, i "pingoni bianchi" (Celati, *Romanzi* 1105) che, ironizza lo scrittore, alloggiano in blocco all'"Hotel de l'Amitié" però "evitano di guardarsi [...], quasi si vergognassero di riconoscersi" (1115).<sup>12</sup> L'"essenza comica" dell'uomo occidentale è nell'essere "sempre in cerca di esotismi" (Celati, *Diol Kadd* 98), nella coazione a portare anche in vacanza la "smania della prestazione" (Cortellessa 263), l'ansia dell'efficienza, del controllo: il sintomo principale di questa nevrosi è il suo spaesamento, la difficoltà ad adattarsi in un contesto in cui vige la "non specializzazione del tempo" (Cortellessa 263) e non è possibile fissare la propria identità in termini funzionali, razionali, 'economici'. C'è un passo di *Avventure in Africa* in cui, a un poliziotto che gli chiede se fosse un medico, Celati replica di essere in realtà uno scrittore: "Allora lei è un medico delle parole!" (Celati, *Romanzi* 1187), ribatte l'agente. Il libro è in effetti interamente "segnato dal tema della malattia e della cura" (Sasso 23): anche qui, come in *Passar la vita a Diol Kadd*, il motivo dell'erranza<sup>13</sup> non è altro che una maschera del discorso sulla "devianza", che lo scrittore ha rappresentato pervasivamente nella sua opera attraverso una moltitudine di figure *borderline* – solitari, folli, "pascolanti" e, sul *côté* africano, predicatori, *idiot savant*, sbarcatori del lunario – accomunate da una condizione invariabilmente marginale, eccentrica rispetto alla "topografia del progresso" (Celati, *Vite* 5-45).<sup>14</sup>

## IL BRICOLAGE COME LINGUA AFRICANA

Per Celati la società occidentale è afflitta da una febbre individualistica, un egotismo essenzialista e omologante che si esprime in un "lamento di prammatica", un "automatico chicchirichì dell'io" (Celati, *Romanzi* 1131). A questa cattiva coscienza si contrappone il sereno spirito di appartenenza africano, per cui, medita lo scrittore in un significativo appunto di *Passar la vita a Diol Kadd*,

---

<sup>12</sup> "Ognuno di noi – annota Celati in un altro passo di *Avventure in Africa* – si muove in due metri cubi di vuoto spinto, fuori dalla sostanza dei commerci quotidiani, destinato a guardare tutto come da dietro un vetro. Ognuno è tra i muri della sua privacy che si è portato dietro da casa, ha raggiunto il suo fine, ma forse ha già perso per strada il resto" (Celati, *Romanzi* 1115).

<sup>13</sup> Bazzocchi mette in connessione la poetica celatiana dei "pascolanti" con quella di Camporesi, autore nel 1973 del *Libro dei vagabondi*: "la pagina di Camporesi [...] sembra dominata da irrequietezza, mobilità, continue deviazioni che aprono il discorso verso vie di fuga, esiti imprevisi (non va taciuto [...]) il nome di Gianni Celati, che insieme a Camporesi e Ginzburg è capace di portare queste suggestioni dentro un nuovo modo di intendere la letteratura, sua e di altri" (Bazzocchi 314).

<sup>14</sup> Come dice Rondini, "la produzione narrativa di Celati" è "votata a quelle zone (la follia, il comico – per cui Foucault si ibrida con Bachtin – l'oralità) di disappartenenza al paradigma della Storia [...] La fabulazione celatiana" vuole essere anche e soprattutto un'"esperienza di 'dis-centramento', di fuga dalla famiglia, dallo Stato, dall'educazione", un "dilagare della marginalità in territori che per legge antica spettano ai funzionari del potere centrale: il linguaggio e il discorso" (Rondini 120).



nella grande varietà di etnie, si impara a vedere negli altri prima di tutto dei tratti impersonali, aspetti distintivi di popolazioni. Si vedono segni di confraternite, modi di riconoscimento d'una casta, il berretto dei Tijani, il color marrone nei bubù dei Bàmbara, certe stoffe sfarzose delle donne. Vedendo le cose in questo modo si ha più il senso di muoversi in un mondo di usi e costumi, non tra individui separati. L'alterità degli altri diventa meno marcata, come alternativa rispetto a noi, e tutto appare piuttosto come una variazione su un nostro sfondo comune. (Celati, *Diol Kadd* 13)

Laddove vi siano conflitti, espliciti o latenti, la società di Diol Kadd provvede a una sorta di armonizzazione spontanea delle tensioni e delle negatività, che vengono drammatizzate e riassorbite mediante rituali collettivi. Un esempio di ciò è il *sabar*, una danza gratulatoria e catartica (vietata, almeno in teoria, dall'islam) in cui le donne ballano con movenze frenetiche e maliziose all'interno di un cerchio tracciato per terra, spazio simbolico dell'intimità e della collettività, dello stare assieme, anche in un'accezione erotico-sessuale. "La musica del *sabar* ha ritmi ripetitivi, con ritardi, riprese, accelerazioni, il suo ritmo segue dei crescendo fino a una specie di raptus – dopo di che la danzatrice si ritira con un ultimo gesto allusivo. È una danza per donne, che i maschi trasformano spesso in esibizioni buffonesche", annota Celati (75). Le sue origini sono da rintracciare nelle assemblee che in passato venivano convocate "quando c'erano problemi nelle famiglie, specialmente nelle famiglie poligamiche, con tre o quattro mogli" (76). Allora si chiamava un *griot* e "le donne entravano nel cerchio per esporre le loro rimostranze. Ma poi era il ballo la parte decisiva del rito. Mandiaye dice che i tamburi devono 'penetrare nelle donne per spingerle a provocare i mariti'" (76), aggiunge l'autore, che ricorda come secondo ciò che dice Platone nel *Simposio* l'eros "toglie di mezzo l'estraneità, smussa il ruvido della selvatichezza, armonizza le diversità tra individui e accorda i toni del sentire, come una musica accorda il grave con l'acuto" (80).

Nella cultura locale il ballo, il canto, la parola sono modi per stare insieme, accordarsi, in ogni senso. Moussaka, l'istrionico attore che interpreta il servo nella commedia, spiega a Celati come il mouridismo, variante locale dell'islam dalle evidenti venature animistiche, sia una religione per lo più cantata. La predicazione *mourid* è infatti fondata sulla trasmissione (intesa in un senso quasi 'radiofonico', di ripetizione-amplificazione capillare) di tutto quello che ha detto il suo massimo profeta, il Santo Bamba, che ha scritto "sette tonnellate e mezza di libri" (89) e, anche per questo, è stato deportato dai coloni francesi. Ai suoi tempi, osserva Celati,

La scrittura non era ancora diventata una merce. La sua era una scrittura semplice, per richiamarci verso un lavoro collettivo, verso la democrazia di tutte le cose, verso l'abbandono d'ogni orgoglio e d'ogni vanità. (90)

L'insegnamento del Santo è modulato secondo un'alternanza di "parole leggere e parole pesanti", "'maggiore' e 'minore', ma senza tonica" (89). "Ne vien fuori un profilo dell'islamismo di scuola sufi fatto di amore e pacifismo e compassione e soprattutto *humour*" (Sesti). "La comicità è uno dei pilastri dell'islamismo", dichiara infatti Moussaka



(Celati, *Diol Kadd* 87), consapevole del fatto che la parola *mourid* non è tanto un 'messaggio' quanto un 'rapporto' che mette in connessione i fedeli come una vibrazione fraterna.

in giro vedo gente tranquilla: non ci sono predicatori furiosi o personaggi che aprono la bocca solo per fare una propaganda feroce anti-occidentale. Qui ti chiedono se hai il cuore in pace (*jàmm ngo am?*) e io non so mai come rispondere. (Celati, *Diol Kadd* 148)

Nella cultura *wolof* la parola ha delle forti 'sopravvivenze' corali e sacrali, serve a sintonizzarsi sulle frequenze del mondo, e pertanto può essere enunciata soltanto mediante schemi fissi, ritualizzanti. Quando Celati chiede a Moussaka di tradurre un breve discorso che farà alla comunità di Diol Kadd per presentare la proiezione finale, questi premette che non potrà "dire le cose direttamente, dunque a ogni frase dovrà ripetere: 'Jani dice che...'" (133). Quindi ci lavora su per tre giorni "con la sua tavoletta da scriba" (133).

Oggi sono andato a chiedergli cosa stava facendo, e ho capito che stava mettendo in musica le mie frasi – frasi che canterà al pubblico del nostro film. La cosa da chiarirsi è questa: per Moussaka la parola scritta è sempre cantata, come il Corano, come le poesie di Ahmadou Bamba. (133)

A questa lingua sinuosa e avvolgente, che vuole quasi intonarsi al suono dell'universo, si contrappone lo stucchevole francese ufficiale dei politici di Dakar, una lingua "da grande collegio, come quella del generale de Gaulle" (31), che è compresa solo da

una minoranza esigua, mentre a Diol Kadd e nelle campagne nessuno ci capisce un'acca di quei discorsi. Eppure ho visto bambini del villaggio incantati, immobili, davanti a un televisore, ascoltare il presidente che parlava alla nazione [...] ipnotizzati da quell'incomprensibile spettacolo di rappresentanza davanti alla TV. Sembra una favola. (31)

Una esigenza di 'narcosi' comunitaria si riflette anche nell'est-etica del commercio locale, che non è tanto permeata dallo spirito della masserizia quanto da una poetica polifonica e connettiva basata sulla contrattazione come *frame* rituale, in cui si compensano le differenze, si sperimentano relazioni, si comunicano sentimenti. Il commercio assume qui il valore di una *koinè* sociale, di uno scambio con forti connotazioni cerimoniali e ludiche: è quasi un passatempo, sembra suggerire Celati, la continuazione della vita con i mezzi dell'economia; in quanto tale, non sorprende che venga vissuto dagli autoctoni con tale *fair play*:





i soldi passano di mano in mano con contrattazioni che sembrano svaghi: mosse d'una passione al contatto con l'acquirente. L'uomo africano è commerciante per eccellenza, ma i soldi che gli passano per le mani hanno sempre il senso d'una mediazione, d'un *accordo*,<sup>15</sup> non d'un guadagno dove il denaro è messo in gioco soltanto per produrre altro denaro. (141)

Un'immagine concreta di questa peculiare condizione antropologica è certamente il mercato locale: Celati è attratto in particolare da quello di Khombole, una cittadina vicino Diol Kadd, che quasi lo convince a girare qui un secondo film per testimoniare la vitalità lieta, "la compostezza dei corpi, la vivacità dei gesti, l'animazione dei molti punti di raduno, il chiacchiericcio delle donne tra le bancarelle del mercato" (22). Il mercato è la sublimazione "in atto" di ciò che lo scrittore chiama "bricolage africano infinito" (Celati, *Romanzi* 1215), ovvero la capacità di ridare la vita a ciò che è inerte, che rinasce in nuove funzioni; questo "bazar archeologico" (Celati, *Finzioni* 195-227) è una specie di felice "eterotopia" che illustra bene il carattere eterogeneo e compensativo della modernità africana, costantemente in bilico tra pragmatismo e 'magia'.

in mancanza d'elettricità, a Diol Kadd, come fanno a funzionare i televisori? Funzionano collegati a una batteria d'auto – l'impagabile bricolage all'africana. Viva la fantasia! (Celati, *Diol Kadd* 31)

Un'idea di "recupero dello scarto, del rifiuto, del rimosso" (Rondini 115) è anche nel paesaggio di Dakar, che nel centro è una "città di rappresentanza creata dai francesi a imitazione del sistema di viali" (Celati, *Diol Kadd* 29) di Parigi, mentre negli altri quartieri somiglia a una qualsiasi *sprawl town* (Ingersoli) del continente, con uno *slum* curiosamente denominato "Pikine", quasi a richiamare

una specie di nuova Pekino *in fieri*, che ancora non si capiva cosa potesse diventare. Era una piana di sabbia dove [...] nel giro di pochi anni [...] è comparso il nuovo mondo massificato, che gli africani conoscevano solo per sentito dire o per averlo visto al cinema. (Celati, *Diol Kadd* 33)

L'aspetto schizoide ed eteroclitica della capitale ricorda a Celati una "installazione fluttuante nel vasto *niaye* dell'occidente africano" (35). E il *niaye*, termine *wolof* che indica la savana, è ancora, sottolinea lo scrittore, "il modo di vivere di etnie mescolate nel calderone urbano" (34). Si tratta di uno spazio misto, compromissorio, discontinuo, che non è più direttamente legato alla fisicità e alla materialità, non è più immediatamente referenziale, ma resta come memoria, abitudine, permanenza, una categoria trasversale e intermittente simile per certi versi al cronotopo, che "più che descrivere il terreno della savana indica una dimensione di vita. Il *niaye* è il luogo di prova per uomini o piante che debbono adattarsi alla penuria del deserto" (15). Il

---

<sup>15</sup> Corsivo nostro.



principio di individuazione di questo paesaggio dislocato e anamorfico è in definitiva, "l'incertezza della forma" (Sesti), e questo è, forse,

ciò che lo rende resistente all'omologazione irrevocabile della tecnica, o meglio, ciò che testimonia la sua resistenza a tale mondo: è ciò che direbbe tutta la cultura antagonista al neocapitalismo e al consumismo, da Heidegger a Pasolini). Tale incertezza è trascritta nei diari da una scrittura svagata e serena, [...] una *trance* dolce e assorta del narratore che non ricorda perfettamente, non conosce la lingua, non ha i documenti originali, ma non perde un'impressione di calore o ostilità, prossimità o distacco, o il dettaglio di un ambiente, l'irripetibilità di un attimo [...]. (Sesti)

### CONCLUSIONI: DIOL KADD COME FINE DEL "CUORTENEBRISMO"

L'Africa osservata da Diol Kadd è, in conclusione, un luogo "disambientato" e "ritto sul presente" (Francione) che non ha nulla di mitico, arcaico o consolatorio, ed è lontano tanto dal 'cartolinismo' turistico quanto dal 'bozzettismo' antropologico. La narrazione di Celati evita del resto sia le suggestioni esotiche della tradizione odeporica sia la prospettiva alterizzante del documentarismo (parodizzate anzi entrambe in un'opera iconoclasta e straniante come *Fata Morgana*) (Celati, *Romanzi* 1475-1656). Come lo scrittore nota acutamente già in *Situazioni esotiche sul territorio*, saggio del 1978 (stesso anno di *Orientalismo* di Said), "esotismo e curiosità etnografica" non sono altro che "il rovescio dell'imperialismo, il risvolto e l'abbellimento culturale della conquista" (Celati, *Situazioni* 9). La "valorizzazione dei territori" che la letteratura (e il cinema) può favorire, infatti, corre sempre il rischio di essere strumentalizzata "a fini di controllo coloniale" (24), per perpetuare un'egemonia, imporre "un unico sguardo che parifica le differenze proprio nel momento in cui affascina col discorso sulle differenze" (10-11). Ad ogni modo, continua Celati, "ci si chiede se vale la pena di criticare l'esotismo ed esaltare la decolonizzazione", se in termini letterari il primo ha prodotto una mole così imponente di scritture di valore (da Poe a Conrad, da Rimbaud a London). Evidentemente l'esotismo è capace – a costi umani altissimi, è evidente – di "catturare le singolarità empiriche del mondo e ritrasformarle – attraverso l'estetica e la geografia – in meraviglie del mondo" (32). Si tratta dunque di emulare le capacità "spettacolari" dell'esotismo, risemantizzando tuttavia il rapporto con l'Altro, che non può più darsi nei termini di quella "tradizione modernista che si potrebbe definire cuortenebrista" (Cortellesa 259): quello di Celati è uno sguardo post-turistico (Di Blasio 162-236) che segnala la "fine dei viaggi", preconizzata già da Lévi-Strauss in *Tristi tropici* (Levi-Strauss 6-34).

Il diverso è un'invenzione europea, è il mondo visto come viaggio ininterrotto, il sempreuguale della diversità, come il sempreuguale dell'estetica. Se tutto è diverso è tutto uguale; ed è ciò che conta per il controllo e la definizione dei territori. (Celati, *Situazioni* 23)



Declina anche l'*instrumentum regni* del colonialismo (e oggi del turismo di massa), la macchina fotografica, le cui lenti sono segnate da incrostazioni ideologiche e filtri estetico-culturali. D'altronde la metafora ottica – Celati lo sa bene – è per definizione problematica, poiché necessita di essere continuamente disambiguata, riponderata, come insegna il discorso calviniano (nello specifico dell'ultimo Calvino, quello di *Palomar*) sulle "condizioni di visibilità".<sup>16</sup>

La grande signora nera mi ha chiesto se non faccio fotografie. In un raptus di simpatia per lei, le ho confessato che io faccio le foto scrivendo. Lei ha chinato la testa, io volevo spiegarle. Mi sono ingarbugliato e lei non capiva niente, poi non aveva tempo di ascoltare le mie elucubrazioni da scrittore in vacanza. (Celati, *Romanzi* 1129)

Ma a Celati interessano poco, in ogni caso, i "bottini estetici" (Celati in Belpoliti 32): sa che "il visibile è sempre il già visto, il dicibile è sempre il già detto" (Celati, *Narratori* 10). Il suo è uno sguardo agile e leggero, che smorza le pretese dell'io-che-guarda affidandosi alla contingenza delle cose e alla volatilità delle apparenze, vero antidoto contro ogni volontà di potenza autoriale. Come dice Sesti, Celati

più che a un regista-autore, [...] somiglia a uno di quegli operatori che, come apostoli, dopo l'invenzione del dispositivo che poteva riprendere e riprodurre le immagini, vennero istruiti dai Lumière per essere inviati in tutto il mondo a registrare qualcosa che poi veniva riprodotto su un telo bianco non dissimile da quello usato nel film. Andavano a registrare cosa? Ecco, è questo il punto. Celati non ha bisogno di imprimere il suo occhio sulla realtà lasciandovi la propria impronta digitale, non deve trascrivere nella quantità di realtà che incontra quello che ha già scritto dentro di sé come i registi che siamo abituati a conoscere. Da questo punto di vista è l'esatto contrario di quella nozione di "autore" codificata in Europa [...]: la nozione di una soggettività così forte, dietro la macchina da presa, capace di scrivere, dirigere e infine dare forma compiuta a storie e personaggi creati esclusivamente dalla propria immaginazione. Truffaut, Godard o Rohmer sognavano Balzac, scritto con la lingua del cinema di Hitchcock o Hawks, Ophuls o Lubitsch. La bellezza e l'energia del cinema di Celati stanno nel compiere il movimento opposto. (Sesti)

Quella di *Passar la vita a Diol Kadd* è, in conclusione, una scrittura "umile", una modalità di racconto minima, "rasoterra", che mette in rilievo la "qualsiasi" del paesaggio africano annullando la "vecchia differenza tra l'esotico e il familiare. Non c'è più nessun grande viaggio che sia più emozionante d'una passeggiata per vedere i colori del mondo", scrive Celati nelle didascalie de *Il profilo delle nuvole* (Ghirri e Celati). Una volta neutralizzato l'esotico, "ci restano però i suoi residui, i suoi sottoprodotti, i suoi scarti" (Cortellessa 262). Resta quel che possiamo chiamare, con Iacoli, una "geografia

---

<sup>16</sup> Si allude alla lezione di Calvino sulla necessità di ricalibrare lo sguardo in base alle condizioni soggettive ed oggettive della visione. In tal senso si potrebbe citare questo celebre passo di *Palomar*: "solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose, [...] ci si può spingere a cercare quel che c'è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile" (Calvino 920). *Condizioni di luce sulla Via Emilia* è peraltro lo splendido titolo di una delle *Quattro novelle sulle apparenze*, opera pubblicata da Celati in prima edizione nel 1987.



degli scarti" (71). Ma la parola "scarto" non ha in ogni caso alcuna connotazione negativa in Celati, perché lo scarto è ciò che impedisce la fissità, la sclerotizzazione, l'"ospedalizzazione nella realtà" (Rizzante e Celati), quella "degenza" che è la vera nemica della libertà, della grazia, del divertimento del guardare. Non si tratta dunque di una perdita o, peggio, di una resa, ma, come dice Rebecca West, di una resistenza.

Celati studia, vive, e cerca di rappresentare, sia negli scritti africani recenti sia nel film *in progress*, un'etica alternativa a quella che sembra reggere il nostro mondo europeo e americano. È dunque un lavoro di resistenza, ma una resistenza artistica e filosofica [...]. Se ci sia qualcosa da imparare, e se noi siamo in grado di impararla, deve rimanere una questione senza risposta per il momento. Vincerà il dio della povertà e del "niente positivo" così caro a Celati, o vincerà il dio della ricchezza, così dedicato al progresso mondiale? Forse il futuro ci rivelerà la risposta. (West)

## BIBLIOGRAFIA

- Aristofane. *Pluto*. Rizzoli, 1988.
- Bazzocchi, Marco Antonio. "Il sapore dell'erudizione." *Riga*, no. 26, 2008, pp. 305-324.
- Bellizzi, Marco. "Intervista inedita di Matteo Bellizzi a Gianni Celati." *Riga*, no. 28. <https://www.rigabooks.it/index.php?idlanguage=1&zone=9&id=404>. Consultato il 10 giu. 2023.
- Belpoliti, Marco. "Celati e il cinema." *Doppiozero*, 6 aprile 2001. <https://www.doppiozero.com/celati-e-il-cinema>. Consultato il 12 giu. 2023.
- Bertetti, Paolo. *Che cos'è la transmedialità*. Carocci, 2020.
- Calvino, Italo. *Romanzi e racconti*, 3 voll. Mondadori, 2003.
- Celati, Gianni. "Situazioni esotiche sul territorio." *Letteratura esotismo colonialismo*, a cura di Anna Licari, Cappelli, 1978, pp. 7-26.
- . *Conversazioni del vento volatore*. Quodlibet, 2011.
- . *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*. Einaudi, 2001.
- . *Narratori delle riserve*. Einaudi, 1992.
- . *Passar la vita a Diol Kadd. Nuova edizione*. Feltrinelli, 2012.
- . *Romanzi cronache e racconti*. Mondadori, 2016.
- . *Studi d'affezione per amici e altri*. Quodlibet, 2016.
- . *Vite di pascolanti*. Edizioni Nottetempo, 2006
- Celati, Gianni, e Mandiaye N'Diaye. "Le jeu de la richesse et de la pauvreté." *Bazar*, 15 maggio 2007. <https://www.zibaldoni.it/2007/05/15/jeu/>. Consultato l'11 giu. 2023.
- Chiurato, Andrea, a cura di. *Transmedialità e crossmedialità. Nuove prospettive*, Mimesis, 2022.
- Cortellessa, Andrea. "Africa." *Riga*, no. 28, pp. 255-266.
- Di Blasio, Federica. "Gianni Celati's Post-Touristic Gaze: Local Reconfigurations of Exoticism and Adventure." *Local/Global Aesthetics: Cesare Pavese, Pier Paolo Pasolini, Gianni Celati*, PhD Dissertation in Italian, University of California, 2020.



- Francione, Fabio. "Celati regista, dai residui d'esistenze al progetto africano." *Riga*, no. 28. <http://www.rigabooks.it/index.php?idlanguage=1&zone=10&id=404&idrecensione=636>. Consultato il 10 giu. 2023.
- Genette, Gérard. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, 1997.
- Genovese, Rino. "Un turista ascetico alla ricerca della grazia. L'ecologia della letteratura tra avventure africane e ibridi culturali." *L'Indice dei libri del mese*, anno XV, no. 4, 1998, p. 6.
- Ghirri, Luigi e Celati, Gianni. *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*. Feltrinelli, 1989.
- Gimmelli, Gabriele. "«Kicked off Somewhere»: sul Lunario, l'interpolazione e il gag." *Doppiozero*, 3 maggio 2018. <https://www.doppiozero.com/kicked-somewhere-sul-lunario-linterpolazione-e-il-gag>. Consultato l'8 giu. 2023.
- . *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema*. Quodlibet, 2021.
- Grosoli, Fabrizio. "Il disponibile quotidiano. Gianni Celati risponde a Fabrizio Grosoli". *Documentari imprevedibili come i sogni. Il cinema di Gianni Celati*, a cura di Nunzia Palmieri, Fandango 2011, pp. 7-16.
- Hill, Sarah. "Documentari imprevedibili come i sogni. Conversazioni con Sarah Hill." *Riga*, no. 28, 2008, pp. 55-62.
- Iacoli, Giulio. *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*. Quodlibet, 2011.
- Ingersoli, Richard. *Sprawltown*. Booklet, 2004.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York UP, 2006.
- Milohnić, Aldo. "Artivism." *Maska*, vol. 20, no. 1-2, 2005, pp. 15-25.
- Muran, Paolo. "Gianni Celati, le strade percorse insieme." *Emiliodoc. Visioni memorie territori*, n. 13. <https://emiliodoc.it/gianni-celati-2/>. Consultato l'1 giu. 2023.
- Pasolini, Pier Paolo. *Lettere luterane*. Garzanti, 2015.
- Piazza, Vito. "Fata Morgana, l'estasi di Werner Herzog di fronte ai limiti dell'essenza." *Ultima Razzia*, 24 maggio 2021. <https://www.ultimarazzia.it/fata-morgana-werner-herzog-limiti-essenza/>. Consultato l'11 giu. 2023.
- Rizzante, Mario, e Gianni Celati. "Gianni Celati. Dialogo sulla fantasia con Massimo Rizzante." *Griseldaonline*, no. VII, 2007-2008. <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni-celati/gianni-celati-dialogo-fantasia-massimo-rizzante>. Consultato il 12 giu. 2023.
- Ronchi Stefanati, Michele. "Cineamatori militanti. Ricadute politiche dei documentari di Gianni Celati." *reCHERches. Culture et Histoires dans l'Espace Roman*, vol. 24, 2020, pp. 161-173.
- Rondini, Andrea. "Devianza e letteratura da Gianni Celati ad Ascanio Celestini." *Medicalizzazione, sorveglianza e biopolitica. A partire da Michel Foucault*, a cura di Natascia Mattucci e Gianluca Vagnarelli, Mimesis, 2012, pp. 111-127.



Sasso, Luigi. "Fantasmi africani." *Quaderni delle Officine*, no. XXXII, 2013, pp. 1-24.

Sesti, Mario. "La voce di Celati." *Passar la vita a Diol Kadd*, Feltrinelli, 2012.

Trione, Vincenzo. *Artivismo. Arte politica impegno*. Einaudi, 2022.

Verde, Giacomo. *Artivismo tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, BFS edizioni, 2007.

West, Rebecca. "Celati e l'Africa." *Bollettino '900*, giugno-dicembre 2007 (no. 1-2). <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2007-i/West.html>. Consultato il 7 giu. 2023.

---

**Gianpaolo Altamura** è ricercatore in Letteratura italiana contemporanea presso l'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro" e docente di materie letterarie presso lo stesso ateneo. I suoi interessi di studio si concentrano in particolare su autori come Pasolini, Celati, Murgia, Eco, Tondelli, Malaparte, Penna, Fallaci, Saviano, sui quali ha scritto saggi pubblicati in volumi e riviste a carattere nazionale e internazionale. Nel giugno del 2023 ha pubblicato la monografia *Scrittori senza quiete. Da Pasolini a Saviano*. È anche autore de *L'opera che brucia. La riscrittura permanente di Petrolino* (2014) e coautore di *Sandro Penna. Il dolce rumore della vita* (2022) e di *Umberto Eco il giocoliere dell'intelligenza. L'umorista, il filosofo, il narratore* (2018).

<https://orcid.org/0009-0009-8476-0704>

[gianpaolo.altamura@uniba.it](mailto:gianpaolo.altamura@uniba.it)