



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere
Classe L-10

Tesi di Laurea

“L’atto di vedere”. Il cinema di Wim Wenders nella poetica di Gianni Celati

Relatore
Prof. Luigi Marfè

Laureanda
Anna Toigo
n° matr.1231893 / LTLT

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

Introduzione.....	5
CAPITOLO I. Viaggio e racconto.....	11
Celati e la «trilogia della strada» di Wenders	11
Per una fenomenologia della strada	13
«Durante il viaggio volevo esplorare la mia anima»	19
«Questo è l'importante, non stare in casa»	24
CAPITOLO II. Questione di sguardi.....	31
«L'atto del vedere ha a che fare con la verità»	31
Poetiche dello sguardo	37
Il cronotopo dell'incontro	41
Il ruolo del paesaggio.....	47
CAPITOLO III. L'esigenza di narrare	51
Wenders e l'arte del racconto	51
«Nella vita c'è bisogno di storie, di racconti, di mitologie»	55
Bibliografia.....	63
Filmografia	67
Sitografia	68

Introduzione

Gianni Celati è stato uno scrittore, traduttore, regista e critico letterario italiano, la cui carriera ha attraversato, nel corso degli anni, diversi generi artistici. La produzione letteraria di Celati si può in particolar modo dividere in due distinte fasi: una prima fase contraddistinta dai suoi romanzi (*Le avventure di Guizzard*¹, *La banda dei sospiri*², *Lunario del paradiso*³), racchiusi successivamente nella raccolta denominata *Parlamenti buffi*, e una seconda nella quale l'autore si è dedicato a tre opere, raggruppate successivamente dalla critica sotto il termine "trittico delle pianure" (*Narratori delle pianure*⁴, *Quattro novelle sulle apparenze*⁵, *Verso la foce*⁶). Come sostiene lo studioso Ferdinando Amigoni, tra le prime opere e le seconde, sono riscontrabili numerose differenze stilistiche, oltre che di contenuto: «Il "buffo" s'attenua fino a intermittenti eclissi totali [...] e i dati della percezione visiva acquistano un'importanza prima sconosciuta»⁷. Lo stesso Celati ha attribuito i meriti di questa sua svolta artistica a un periodo di pausa dalla scrittura durato sette anni, nel quale l'autore, grazie ai mesi passati negli Stati Uniti, ha potuto dedicarsi a degli studi sulla narrazione orale. È possibile ritrovare traccia di questi studi soprattutto nelle raccolte di novelle, nelle quali Celati ha voluto raccogliere alcuni dei racconti che egli ha avuto modo di ascoltare dalle persone che incontrava durante i suoi viaggi. Il secondo aspetto che ha permesso allo scrittore di dedicarsi a diverse forme letterarie, è stato l'incontro con il fotografo Luigi Ghirri e l'amicizia che con lui è nata. Grazie a questo rapporto, Celati ha potuto lavorare al libro fotografico *Paesaggio italiano* (1989)⁸, un catalogo che colleziona diversi scatti di scorci italiani, catturati da un gruppo di fotografi emergenti. Si tratta di fotografie "semplici", il

¹ G. Celati, *Le avventure di Guizzard*, Milano, Feltrinelli, 1972.

² G. Celati, *La banda dei sospiri*, Macerata, Quodlibet, 1976.

³ G. Celati, *Lunario del paradiso* (1978), Milano, Feltrinelli, 1996.

⁴ G. Celati, *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli, 1985.

⁵ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze* (1987), Milano, Feltrinelli, 1989.

⁶ G. Celati, *Verso la foce* (1989), Milano, Feltrinelli, 1992.

⁷ In F. Amigoni, *Guardando la prosa del mondo: Luigi Ghirri e Gianni Celati*, in «Intersezioni», 1, 2008, p. 84.

⁸ L. Ghirri, *Paesaggio italiano*, Electa / Gingko, 1989.

cui scopo diventa quello di rappresentare la realtà in tutta la sua veridicità e bellezza. Ghirri per spiegare che cosa significhi per lui la fotografia ha affermato: «Per esprimere quello che penso ho scelto di comunicare in modo molto semplice, un modo che, a volte, può sembrare banale. Cerco di gettare uno sguardo senza filtri».⁹ Celati è rimasto estremamente affascinato dalla possibilità che si possa imparare ad aprire il proprio sguardo verso ciò che lo circonda, che si possa scoprire come ogni aspetto del reale nasconda un punto di attrattiva. D'altronde, Ghirri ha sempre sostenuto di fotografare non tanto per gli altri, o per dare una propria interpretazione filosofica o artistica, ma per se stesso, per conoscersi e per conoscere gli altri e il mondo.¹⁰ *Verso la foce* (1989), rappresenta proprio questa stessa opportunità, quella che una «intensa osservazione del mondo esterno» sia in grado di renderci «meno apatici», di portarci ad «essere meno separati da noi stessi».¹¹

Wim Wenders è invece un regista, sceneggiatore, fotografo e produttore tedesco, la cui carriera cinematografica ha avuto inizio con i primi lungometraggi del 1967 e prosegue fino ad oggi con l'ultimo film presentato al festival di Cannes nel 2023. Tutti i suoi numerosi film, per quanto raccontino delle storie molto diverse (alcuni hanno delle sceneggiature originali, altri si basano su romanzi già esistenti), condividono un particolare tema, o genere cinematografico: tutte le opere wendersiane sono infatti raggruppabili sotto il genere del cosiddetto *road movie*, un genere che si distingue per il fatto che ogni lungometraggio tratta, in maniera più o meno approfondita, il tema del viaggio, del nomadismo e del vagabondaggio. Wenders è profondamente affascinato dalle opportunità che il viaggio può riservare a chi lascia casa, per questo, la cornice che racchiude ogni sua trama, è rappresentata da questo elemento narrativo. In particolare, i film del regista tedesco si distinguono per il fatto che raramente raccontano di un viaggio la cui meta è stabilita fin dall'inizio. Ciò che invece interessa Wenders è che i suoi protagonisti si trovino costantemente a vagare, perché è in questo contesto che i personaggi sono costretti a scontrarsi con una realtà inaspettata, di fronte alla quale essi possono maturare (come accade a Philip Winter in *Alice in den Städten*¹²), oppure

⁹ In A. Delmonte, *Collezionista di attimi*, intervista a L. Ghirri, in L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 320.

¹⁰ Cfr. M. Curati, *Luigi Ghirri, fotografo dell'originale perduto*, intervista a L. Ghirri, in L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 292.

¹¹ G. Celati, *Verso la foce* (1989), Milano, Feltrinelli, 1992, pp. 9-10.

¹² W. Wenders (dir.), *Alice in den Städten* (Alice nelle città), GER 1973.

soccombere totalmente (come nel caso di Wilhelm in *Falsche Bewegung*¹³). I protagonisti dei film di Wenders, in particolare dei tre lungometraggi che compongono la trilogia della strada, sono persone inconcludenti, incapaci di reagire di fronte a quello che li circonda. Sono persone, quindi, chiuse nei loro pensieri e per questo anche molto solitarie e perciò, quello di cui necessitano, è di trovare delle persone che ravvivino in loro l'interesse verso il mondo e che spalanchino il loro sguardo nei confronti della realtà. Il viaggio e gli incontri che in esso si realizzano, offrono quindi esattamente l'opportunità di scoprire come il reale risponda totalmente al loro bisogno. Wenders tratta questi argomenti anche perché è convinto che, nella società moderna, l'uomo si trovi immerso in un flusso di immagini, di riproduzioni del mondo (quadri, fotografie, film, insegne pubblicitarie,...), che impongono una univoca interpretazione di quel che si vede.

Celati e Wenders, per quanto siano due intellettuali appartenenti a due contesti culturali molto differenti, e pur non essendo mai direttamente entrati in contatto l'uno con l'altro, mostrano comunque di condividere alcuni aspetti riguardanti la loro poetica e il loro pensiero. Celati più volte e in diverse occasioni ha dichiarato di conoscere e di stimare il cinema di Wenders e ha inoltre indicato nel regista uno dei suoi riferimenti culturali principali. Analoghe dichiarazioni sono state rilasciate anche dal fotografo Ghirri (il quale ha anche avuto l'occasione di conoscere il regista di persona e di fargli vedere quale suo scatto, riscontrando successo)¹⁴.

Lo scopo dell'elaborato è dunque quello di individuare i punti di contatto tra lo scrittore italiano e il regista tedesco, seguendo tre principali linee tematiche, ognuna delle quali è presa in analisi in uno specifico capitolo. Gli strumenti utilizzati per operare questo confronto sono essenzialmente di due tipi: da un lato vengono analizzate e paragonate alcune delle opere (romanzi, film, saggi e documentari) di Celati e di Wenders, nel tentativo di individuare delle vicinanze nei temi trattati; dall'altro lato, a supporto delle tesi espresse nell'elaborato, vengono riportate le parole dei due intellettuali, prese da loro interviste, dichiarazioni o saggi. Per quanto riguarda le interviste, di fondamentale importanza sono due libri che raccolgono alcune conversazioni e che più volte vengono

¹³ W. Wenders (dir.), *Falsche Bewegung* (Falso movimento), GER 1975.

¹⁴ Cfr. G. Celati (dir.), *Il mondo di Luigi Ghirri*, ITA 1998.

citati nella tesi: *L'atto di vedere*¹⁵, per quanto riguarda Wenders e *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste*¹⁶, per quanto riguarda invece Celati.

Il primo capitolo si apre prendendo in analisi i vari interventi rilasciati da Celati nel corso degli anni, nei quali egli cita esplicitamente Wenders, indicando i suoi film come degli importanti riferimenti cinematografici che hanno contribuito alla sua crescita come scrittore. L'argomento centrale del capitolo riguarda il tema del viaggio, essendo questo l'elemento che ritorna con maggiore frequenza nelle opere celatiane e wendersiane. Come detto, il regista tedesco ha dedicato l'intera sua carriera alla realizzazione di *road movies* e il primo capitolo dell'elaborato si basa principalmente sui lungometraggi della trilogia della strada, dimostrando come, in questi tre film, il cronotopo della strada diventi non solo un elemento narrativo e strutturante, ma un elemento fenomenologico, in quanto offre ai personaggi la possibilità di trasformarsi e di maturare. I protagonisti wendersiani sono infatti uomini inconcludenti e mediocri, che hanno tranciato ogni legame con la realtà e con il passato, preferendo vivere isolati e persi nei loro ragionamenti. Il viaggio che ciascuno di loro si trova a intraprendere rappresenta la possibilità *in primis* di risentirsi parte di una storia che fino a quel momento essi negavano e inoltre di incontrare dei personaggi in grado di allargare le loro prospettive. La prima parte del capitolo mette dunque in luce i procedimenti narrativi che portano i protagonisti dei film wendersiani a ritrovare la loro identità; la seconda, invece, evidenzia il legame tra questi lungometraggi e il pensiero wendersiano, con le opere celatiane, in particolare con il romanzo *Lunario del paradiso* e con il diario di viaggio *Verso la foce*. Anche questi libri trattano come elemento principale il tema del viaggio e parlano di come l'attraversamento di luoghi sconosciuti e non, sia un fattore decisivo per la scoperta di se stessi e della bellezza celata in ogni aspetto del reale, anche dietro a dei paesaggi monotoni come quelli della Pianura Padana.

Il secondo capitolo inizia chiedendo che cosa renda possibile, per questi autori, l'apertura dello sguardo nei confronti della realtà e che cosa riaccenda in loro, o nei loro personaggi, la disponibilità a riallacciare i legami con la propria storia. Quello che emerge

¹⁵ W. Wenders, *The Act of Seeing*, in C. Simonigh et al., *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1992; trad. it. *Wim Wenders. L'atto di vedere*, Milano, Meltemi, 2002.

¹⁶ M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, 2022.

confrontando le loro opere, è che, affinché un tale passo sia reso possibile, sono necessari due aspetti: l'incontro con un'alterità e una porzione di reale che chiede di essere guardata. Per quanto riguarda il primo punto, Wenders nelle sue storie, racconta sempre di incontri che avvengono lungo la strada e che scardinano le convinzioni del protagonista, permettendogli così di ripartire con la propria vita. I personaggi più ricorrenti e più incisivi nella filmografia del regista tedesco sono i bambini, i quali, per la loro innocenza e per lo sguardo puro nei confronti del mondo, libero da pregiudizi, sono capaci di donare ai loro adulti compagni di viaggio, parte di quella genuinità che con la vecchiaia si è persa. Anche per Celati un incontro cambia la sua vita e la sua produzione artistica: si tratta dell'amicizia nata con il fotografo Luigi Ghirri, con il quale collabora alla realizzazione del libro fotografico *Paesaggio italiano*. Il capitolo spiega come il rapporto tra i due artisti sia decisivo per lo scrittore italiano e come l'amicizia con Ghirri gli faccia riscoprire la possibilità di potersi stupire di fronte ad ogni aspetto della realtà e della vita. Per quanto riguarda invece il secondo aspetto, ossia la parte di realtà che chiede di essere guardata, il capitolo mette in luce il fatto che, sia per Wenders sia per Celati, il paesaggio, naturale e urbano, occupa nelle loro opere un ruolo quasi primario. Per entrambi, infatti, esso non è semplicemente e solamente lo sfondo delle scene in cui le azioni narrate prendono avvio, ma è a tutti gli effetti un elemento in grado sia di dire qualcosa sul significato della storia narrata, sia di diventare un fattore decisivo per lo svolgimento dell'intreccio.

Per finire, il terzo capitolo analizza il rapporto che i due autori intrattengono con l'arte della narrazione e l'interesse che essi provano verso l'invenzione di storie. In questo punto, l'elaborato cerca in particolare di mettere in evidenza una differenza tra il pensiero di Wenders e quello di Celati: il regista sostiene di essere costantemente confuso da un dilemma, poiché da una parte ritiene che l'invenzione di racconti equivalga a una finzione e cioè a un'imposizione violenta di un proprio significato sulla realtà, dall'altro lato confessa di non riuscire a fare a meno di narrare delle storie. L'elaborato mette esattamente in luce queste contraddizioni del pensiero di Wenders, partendo da un'analisi fatta dalla studiosa Francesca Tucci¹⁷ a riguardo. Per quanto riguarda Celati, al contrario, la necessità di dedicarsi all'arte del racconto rappresenta, secondo lui, una delle esigenze

¹⁷ F. Tucci, "Io scrivo ciò che vedo": "Einmal" di Wim Wenders tra "immagini autocelebrative" e "priorità del racconto", in «CoSMo: Comparative Studies in Modernism», 13, 2018.

più stringenti nella vita dell'uomo. Le opere che compongono il trittico delle pianure vengono composte anche con l'intento di dimostrare questo concetto, ossia che ogni persona nasce naturalmente con l'istinto di raccontare, perché è attraverso le narrazioni che egli può conoscere e farsi conoscere. Come per Ghirri fotografare è l'occasione per scoprire qualcosa di più di se stesso e della realtà, così per Celati l'arte della narrazione implica questa stessa promessa.

Il lavoro di confronto tra le poetiche e le opere di Wenders e di Celati, ha evidenziato come, nonostante ci siano delle differenze di approccio e delle differenze di pensiero tra i due, ciò che in realtà muove e appassiona i due autori, sia lo stesso, ossia il bisogno di ricercare la verità, che significa anche educarsi ad avere uno sguardo disponibile e spalancato verso tutto, liberandosi dei propri preconcetti e pregiudizi.

CAPITOLO I

Viaggio e racconto

Celati e la «trilogia della strada» di Wenders

In più occasioni Gianni Celati si è riferito esplicitamente a Wim Wenders come a un regista che ha avuto grande importanza per la sua crescita artistica e per lo sviluppo della sua poetica. Il contributo forse più significativo lasciato dallo scrittore italiano a questo proposito è un articolo intitolato *Quando ho visto «Nel corso del tempo»* (2008)¹⁸, che riporta le sue impressioni su uno dei film più rilevanti del suddetto cineasta. Ciò che è interessante notare di questo scritto è che oltre al fatto che Celati parla di Wenders elogiando la riuscita del lungometraggio e in generale il suo genio artistico, l'autore italiano sottolinea come punti affascinanti di *Im Lauf der Zeit* (*Nel corso del tempo*, 1976)¹⁹ alcune riflessioni e alcuni temi che si ritrovano nelle sue stesse opere, nei contributi e nelle dichiarazioni che negli anni egli rilascerà:

Il film di Wenders è uno degli esempi più metodici di questo nuovo modo di concepire il cinema: un film più vicino a una forma documentaristica che a quella del cinema di consumo, che sostiene la tensione delle scene più con la presa delle immagini che con gli sviluppi dell'azione. Ed è un modo di narrare “raffreddato”, ossia con un deciso abbassamento della soglia di intensità: il che permette finalmente un pensiero per immagini, cioè senza il disturbo delle eccitazioni spettacolari.²⁰

Di questo estratto sono interessanti due concetti: il concetto di cinema documentaristico e quello di narrazione che procede per immagini. Per quanto concerne il primo punto, va ricordato che Celati, oltre ad essere stato uno scrittore e un traduttore, è stato anche il regista di tre documentari. Quando egli si è ritrovato a dover spiegare

¹⁸ G. Celati, *Quando ho visto «Nel corso del tempo»*, in «Riga», 2008, pp. 122-125.

¹⁹ W. Wenders (dir.), *Im Lauf der Zeit* (*Nel corso del tempo*), GER 1976.

²⁰ G. Celati, *Quando ho visto «Nel corso del tempo»*, in «Riga», 28, 2008, p. 124.

come mai si sia dedicato a questa forma di racconto visuale e non, ad esempio, a quella cinematografica ha risposto dicendo che

nel cinema ufficiale la dimensione del fittizio è intoccabile, un vero tabù professionale, tutto dev'essere finto; il che vuol dire che non c'è posto per imprevisti, per l'apertura a situazioni esterne, contingenti o qualsiasi. E questa mi pare l'essenza stessa del documentario: l'esposizione all'inatteso, al fuori, a una situazione contingente che diventa come una dimensione esterna dell'inconscio.²¹

In un'altra intervista nella quale gli è stato chiesto quale sia l'influsso delle opere cinematografiche sui suoi video-racconti, egli sostiene che sia stato decisivo quel cinema che si è evoluto proprio dal documentario, come la *nouvelle vague* francese, il cinema tedesco di Herzog e, naturalmente, quello di Wenders, insieme anche ai prodotti del neorealismo italiano²². A questo proposito, la vicinanza tra il regista e Celati è inoltre confermata dal fatto che entrambi gli intellettuali nominano come loro riferimenti culturali gli stessi artisti, a partire ad esempio da Antonioni (in particolare per il film *L'avventura*²³).

Lo stesso discorso si può riferire al fotografo italiano Luigi Ghirri, grande amico e collega di Gianni Celati, anche egli profondamente affascinato dal cinema wendersiano, tanto da averne condiviso le influenze, soprattutto per quanto riguarda l'ambito della fotografia (entrambi sono legati agli scatti di Walker Evans e a quelli di Ansel Adams) e quello della musica (maestro indiscusso è Bob Dylan). Parlare di Luigi Ghirri è decisivo per potersi addentrare nella poetica celatiana, poiché la collaborazione tra i due è stata di fondamentale importanza per la crescita artistica e personale di Celati, come si mostrerà in seguito.

Un altro saggio di Celati nel quale viene fatto un riferimento esplicito al regista tedesco e ai suoi film è la raccolta di scritti *Alice disambientata* (2007).²⁴ Fin dall'inizio viene nominato il lungometraggio *Alice in den Städten* (*Alice nelle città*, 1973)²⁵ come

²¹ in S. P. Hill, *Documentari imprevedibili come i sogni*, intervista a G. Celati in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 359-360.

²² Cfr. M. Spunta, *La realtà e la storia sono dei miti*, intervista a G. Celati, in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 396.

²³ M. Antonioni (dir.), *L'avventura*, ITA 1960.

²⁴ Cfr. G. Celati (a cura di), *Alice disambientata*, Firenze, Casa editrice Le lettere, 2007.

²⁵ W. Wenders (dir.), *Alice in den Städten* (*Alice nelle città*), GER 1973.

esempio paradigmatico di produzione artistica nella quale compare la figura di Alice, simbolo proveniente dalla favola di Carroll che raffigura la condizione di disorientamento presente in molte opere narrative, figurative e musicali.

Al di là dei passi nei quali Celati ha fatto esplicito riferimento a Wenders o ne ha citato alcuni film, leggendo le sue opere, guardando i suoi documentari o ascoltando le sue interviste, appare evidente che il cineasta tedesco lo abbia profondamente influenzato e abbia contribuito a dare forma alla sua poetica, oltre che a quella dell'amico Luigi Ghirri. Obiettivo della tesi è dunque quello di evidenziare i punti di incontro tra i tre artisti procedendo attraverso tre principali nuclei tematici.

Per una fenomenologia della strada

Analizzando la filmografia di Wim Wenders, risulta evidente come uno dei generi a cui il regista si è maggiormente dedicato sia il genere del cosiddetto *road movie*. Anche solo leggendo la lunga lista dei titoli dei film che Wenders ha realizzato, dal primo cortometraggio del 1967 all'ultimo film del 2017, ci si accorge di come molti di questi titoli rimandino esplicitamente a nomi di città (solo per fare degli esempi: *Alice nelle città*, *Paris, Texas*²⁶, *Lisbon story*²⁷) o evocino il tema del movimento e dello spostamento (*Falso movimento*, *Nel corso del tempo*, *Così lontano così vicino*²⁸). A questo proposito va sottolineato come la stessa critica raggruppi tre suoi importanti film degli anni settanta sotto il titolo di "trilogia della strada", proprio per l'importanza che assume il cronotopo della strada nella narrazione. Per cronotopo si intende un concetto spazio-temporale elaborato dal critico Michail Michajlovič Bachtin che indica un elemento narrativo nel quale «ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza».²⁹ Bachtin, nei suoi studi di critica letteraria, analizza nello specifico come venga utilizzato l'elemento della strada all'interno delle narrazioni, indicando questa unità come il contesto fondamentale attraverso la quale avvengono gli incontri tra

²⁶ W. Wenders (dir.), *Paris, Texas*, GER 1984.

²⁷ W. Wenders (dir.), *Lisbon story*, GER 1994.

²⁸ W. Wenders (dir.), *In weiter Ferne, so nah!* (Così lontano così vicino), GER 1993.

²⁹ M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*, Izdatel' stvo «Chudožestvennaja literatura»; trad. it. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 390-405.

i personaggi. È dunque uno dei punti fissi del racconto che permette lo svolgimento della trama e la realizzazione dell'intreccio.³⁰ Come si vedrà più avanti, gli incontri sono, forse, l'aspetto più importante nel *plot* delle storie di Wenders, poiché è grazie all'intrecciarsi delle strade dei singoli personaggi, che i vari protagonisti compiono un loro personale percorso di crescita e di formazione, per quanto, come verrà poi analizzato, questo cammino di maturazione sia problematico e non si realizzi sempre pienamente.

Tornando al tema del viaggio, bisogna notare come l'utilizzo che Wenders ne fa nei film cambi nel corso della sua carriera, subendo una sorta di evoluzione. Come ha scritto infatti Luca Antoccia:

All'inizio il viaggio nel cinema di Wenders è elemento occasionale della narrazione, spunto iniziale da cui il film prende le mosse, o epilogo, soluzione "aperta" per eccellenza che consente di non chiudere in maniera definitiva e tradizionale la "storia" (*Summer*³¹, *Die Angst*³², *La lettera scarlatta*³³). Diventa poi nei successivi film struttura narrativa fondamentale, asse di tutta la narrazione (*Alice, Falso movimento, Nel corso del tempo*).³⁴

Il viaggio infatti è al centro di numerose riflessioni da parte di Wenders. Egli stesso ritiene che il movimento, lo spostamento, siano parte di un processo intrinsecamente legato non solo alla sua vita e alla sua personale ricerca di un'identità, tema che, come si vedrà, serve a dare forma alla trama dei suoi film, ma è un processo legato soprattutto alla sua carriera artistica di regista e di fotografo («non ho mai fatto una foto se non in viaggio [...]. Fotografare, per me, è un atto profondamente legato al desiderio e al piacere del viaggio»³⁵). Il viaggio diventa un «movimento fenomenologico» in quanto «offre la possibilità che qualcosa si trasformi».³⁶ Questo concetto espresso dal regista è fondamentale per riuscire a capire la funzione che il tema della strada assume nella filmografia wendersiana: il viaggio non è un elemento solamente narrativo, non è il

³⁰ M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*, Izdatel' stvo «Chudožestvennaja literatura»; trad. it. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 390-391.

³¹ W. Wenders (dir.), *Summer in the city* (Estate in città), GER 1970.

³² W. Wenders (dir.), *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (Prima del calcio di rigore), GER 1972.

³³ W. Wenders (dir.), *Der scharlachrote Buchstabe* (La lettera scarlatta), GER 1973.

³⁴ L. Antoccia, *Il viaggio nel cinema di Wim Wenders*, Bari, Dedalo, 1994, p. 40.

³⁵ W. Wenders, *Einmal*, Francoforte sul Meno, Verlag der Autoren, 1993; trad. it. *Una volta*, Roma, Contrasto, 2015, p. 25.

³⁶ H. Wiedemann e F. Müller Scherz, *Gespräch mit Wim Wenders*, in «Medium», 4, 1976 intervista citata in F. D'Angelo, *Wim Wenders*, Milano, L'Unità / Il castoro, 1995, p. 52.

semplice spostamento che l'eroe compie e che permette alla fiaba di prendere avvio (Vladimir Jakovlevič Propp aveva individuato proprio in questo il meccanismo alla base della nascita delle fiabe)³⁷, ma rappresenta, quasi metaforicamente, un vero e proprio percorso di crescita personale che permette ai vari protagonisti di cambiare, di maturare e, talvolta, anche di risolvere dei conflitti interiori che si sono originati da situazioni familiari difficili, di cui lo spettatore viene a conoscenza solo tramite poche battute di dialogo o di monologo. Anche in quei film in cui il personaggio principale non subisce un'evoluzione, il suo nomadismo rimane comunque il centro delle riflessioni più importanti che il cineasta si propone di sviluppare (come nel caso di *Falsche Bewegung*). A confermare l'ipotesi che il viaggio, più che un elemento narrativo, sia una «condizione fenomenologica»³⁸ ci sono diversi fattori, primo fra tutti il fatto che lo spettatore non viene quasi mai a conoscenza delle motivazioni che hanno spinto i personaggi a spostarsi (non a caso i film iniziano *in medias res*), anche perché il più delle volte i protagonisti non lasciano la casa per un motivo preciso, come potrebbe essere il bisogno di raggiungere una destinazione o la necessità di portare a termine un compito, ma lo fanno perché probabilmente sentono l'essere in movimento e il sentirsi estraneo come una vera e propria condizione esistenziale. Si potrebbe dire quindi che i personaggi wendersiani sono più simili alle figure dei vagabondi, dei nomadi, o, come si vedrà successivamente, a quella dei *flâneurs*, che a quelle degli eroi. È questa una modalità di affrontare il viaggio, e lo si metterà a tema nei prossimi paragrafi, molto simile alla riflessione che porta avanti Gianni Celati nei suoi racconti e nei suoi diari.

Verranno ora presi in analisi i film della trilogia della strada così che si possa mettere in luce quanto detto fino ad adesso riguardo alla modalità con la quale Wenders utilizza il cronotopo della strada: dei tre lungometraggi quello che forse tratta in maniera più evidente il tema del viaggio facendolo apparire come un vagabondaggio è *Im Lauf der Zeit*, film del 1976. Ciò è ravvisabile innanzitutto dal fatto che Bruno Winter, il protagonista, parte nel film da una condizione di nomadismo: egli infatti vive dentro al camion che trasporta gli strumenti necessari per lavorare come riparatore di apparecchi cinematografici. Il personaggio ha quindi scelto di far coincidere la casa con il proprio mezzo di trasporto, rendendolo così, allo stesso tempo, veicolo, abitazione e compagno

³⁷ Cfr. V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma, Newton Compton, 1977, p. 4.

³⁸ L. Antoccia, *Il viaggio nel cinema di Wim Wenders*, Bari, Dedalo, 1994, p. 41.

di viaggio, ruolo che ricorda molto la funzione che ricopriva il cavallo per i nomadi o per i fuorilegge nei film *western*. Ciò viene sottolineato dalla regia di Wenders: numerosissime sono infatti le scene in cui viene ripreso il protagonista mentre svolge delle azioni quotidiane, azioni che non hanno alcuna rilevanza all'interno della trama del film, ma che servono proprio per costruire il profilo nomade del personaggio. Basti pensare alle scene in cui Bruno si taglia la barba, mangia o addirittura defeca.³⁹ Sono queste sequenze a produrre un rallentamento tale per cui il tempo del racconto arriva a coincidere con il tempo della narrazione, rendendo di conseguenza il racconto cinematografico estremamente realistico (Celati parla a questo proposito di cinema documentaristico)⁴⁰. Bruno, più degli altri personaggi wendersiani, ha coscientemente deciso di vivere la sua vita in una costante condizione di spostamento, solo che i motivi di questa decisione radicale non vengono esplicitati dalla sceneggiatura del racconto. Forse, come specifica Giampiero Frasca quando analizza il genere del *road movie*, anche questo personaggio «intraprende il viaggio senza conoscere pienamente che cosa veramente ricerchi, o se addirittura stia effettivamente cercando qualcosa».⁴¹

«I protagonisti della trilogia non sono uomini che ad un certo momento della loro vita [...] decidono di intraprendere un viaggio, di spostarsi per raggiungere una meta prefissata e conclusiva [...] essi semplicemente *sono* in viaggio».⁴² Lo stesso vale anche per il suo compagno di avventure Robert Lander, personaggio incontrato casualmente sulla riva di un fiume, con il quale il nomade si ritrova a condividere il proprio vagabondaggio. Se quindi per Bruno lo spostamento attraverso la Germania può essere dovuto, almeno come ragione più superficiale e prettamente pratica, al suo lavoro da riparatore, per Robert il viaggio diventa un consegnarsi ciecamente alle sorti del caso. La sua decisione di mettersi in cammino sembra inizialmente una scelta totalmente accidentale, anzi, si potrebbe quasi dire folle, vista la maniera violenta e conturbante con la quale il personaggio irrompe nella vita del protagonista. Robert infatti compare per la prima volta nel film e si presenta davanti agli occhi di Bruno, lanciandosi a tutta velocità dentro a un fiume a bordo di una *Volkswagen*, eppure la stranezza del gesto sembra quasi

³⁹ L. Antoccia, *Il viaggio nel cinema di Wim Wenders*, Bari, Edizioni Dedalo, 1994, pp. 70-71.

⁴⁰ Cfr. G. Celati, *Quando ho visto «Nel corso del tempo»*, in M. Belpoliti, M. Sironi (a cura di), *Gianni Celati* in «Riga», n. 28, 2008, pp. 122-125.

⁴¹ G. Frasca, *Road movie. Immaginario, genesi, struttura e forma del cinema americano on the road*, Torino, Utet Libreria, 2001, p. 130.

⁴² F. D'Angelo, *Wim Wenders*, Milano, L'Unità / Il castoro, 1995, p. 52.

non sorprendere il nomade, forse abituato a questo genere di incontri tipici per chi è abituato a vagare (ricorda gli incontri strani e surreali che avvengono in *Lunario del paradiso* di Celati). Si capirà poi, dallo svolgimento della trama e grazie alle rapide battute che sporadicamente i due uomini si scambiano, che per Robert, come anche poi per Bruno, il viaggio attraverso le città tedesche rappresenta l'occasione per riscoprire le proprie origini (dalle quali inizialmente entrambi stanno scappando) e per essere quindi disponibili a venire incontro al proprio destino. È solo attraverso di esso che i personaggi sono in grado di superare i loro traumi e di affrontare il futuro che attende loro con apertura e fiducia. Ciò che però è fondamentale notare è che il film non si conclude con la fine del vagabondaggio e quindi con il raggiungimento di una meta perché Wenders ha preferito lasciare aperto il finale. Il viaggio infatti non si interrompe e ciò accade proprio perché la condizione dei due è una condizione di perenne nomadismo. La sequenza finale che precede il dialogo con un gestore di cinema, tra le più belle di tutto il film, evidenzia come per il cineasta la possibilità di un ritorno a casa, o l'opportunità che i personaggi continuino insieme il cammino già iniziato, siano irrealizzabili. Ogni film di Wenders ha una conclusione simile che prevede la separazione dei protagonisti, situazione che accade anche in questo caso: Bruno riprende a lavorare facendo visita ai vari cinema di paese alla guida del suo camion, mentre Robert sale a bordo di un treno verso una meta sconosciuta allo spettatore. La regia però, attraverso il continuo scontrarsi delle traiettorie dei due diversi mezzi di trasporto, sottolinea come l'allontanamento dei due amici non sia da interpretare come il fallimento di un rapporto, ma sia invece da considerarsi come la riconquista da parte di entrambi delle redini del proprio destino. Wenders, riferendosi al finale del film afferma che «nessuno [il pubblico e la stampa] lo ha considerato un finale ottimistico. In linea di massima è stato accolto come un film molto pessimistico. Mentre invece per me è esattamente l'opposto. Non capisco come potrei fare un film più ottimistico».⁴³

Im Lauf der Zeit, oltre a raccontare la storia personale e di amicizia tra i due viandanti, è allo stesso tempo un film 'metacinematografico' in quanto, come specifica Filippo D'Angelo, «il viaggio dei protagonisti diviene metafora del percorso di Wenders tra le maglie dell'immaginario cinematografico, il passato dei personaggi si identifica con

⁴³ W. Wenders, *Im Lauf der Zeit* (Nel corso del tempo), in T. Verità (a cura di), *L'idea di partenza. Scritti di cinema e musica*, Firenze, Liberoscambio, 1983, p 151.

il passato del Cinema».⁴⁴ Ciò è interessante poiché mette in luce il fatto che Wenders impieghi il cronotopo della strada anche per portare avanti una sua personale riflessione sul tema del linguaggio, sulla necessità che ha l'uomo di narrare e sulla tanto temuta "fine del cinema", temi che il regista affronterà anche in altre occasioni e che verranno analizzate dettagliatamente nel capitolo successivo.

Nel caso in cui i personaggi debbano però raggiungere una meta o uno scopo, l'importanza che il viaggio assume nella storia non rimane circoscritta alla realizzazione di quel preciso compito. «Quello che conta non è ciò che vien fatto e vissuto durante il viaggio, ma proprio il fatto di spostarsi, di percepire il mondo e se stessi *in movimento*».⁴⁵ È questo il caso di *Alice in den Städten* (*Alice nelle città*), primo film della trilogia della strada del 1973. Il protagonista Philip si trova all'inizio del film in America per un lavoro che deve svolgere come giornalista. Mosso dalla sensazione di perdita del contatto con la realtà e dal sentimento di mancanza (motore principale delle opere di Wenders), decide di tornare in Germania, ma, a causa dell'imprevisto sciopero dei voli, è costretto a dover affrontare un nuovo viaggio accompagnato da una sconosciuta bambina, Alice, anche lei diretta nello stesso posto. Dato che la fanciulla viene abbandonata dalla madre, il punto d'arrivo dei due viaggianti diventa la casa della nonna di Alice, della quale i due possiedono solo una vecchia foto e qualche sbiadito ricordo della ragazzina. A differenza del vagabondaggio di Bruno e di Robert, qui Philip e Alice hanno dunque un preciso scopo da perseguire e una meta da raggiungere, eppure è chiaro che l'obiettivo del film non è quello di raccontare di come i due eroi completino la missione, tanto è vero che entrambi i viaggi di Philip, quello in America e quello in Germania, sono fallimentari. Lo scopo è piuttosto quello di raccontare di come, attraverso il movimento, Philip assapori la possibilità di ritrovare la propria identità e di ristabilire quel legame con la realtà che in America pareva essersi perduto. Questo cambiamento avviene principalmente grazie all'incontro inaspettato, ma salvifico, con la bambina sua compagna di viaggio, il cui sguardo ingenuo e semplice sul mondo, permette al giornalista di svegliarsi dal suo torpore esistenziale e di riconquistare l'ispirazione necessaria per portare avanti il suo lavoro di giornalista e di narratore di storie.

⁴⁴ F. D'Angelo, *Wim Wenders*, Milano, L'Unità / Il castoro, 1995, p. 77.

⁴⁵ Ivi, p. 53.

«Durante il viaggio volevo esplorare la mia anima»⁴⁶

Se non è dunque il raggiungimento di una meta o la realizzazione di uno scopo che guida i personaggi di Wenders, che cosa allora li spinge a lasciare tutto per mettersi in cammino? Giampiero Frasca sostiene che nei *road movies* del regista tedesco i personaggi si muovano spinti da «una motivazione esistenziale»⁴⁷. Tutti e tre i protagonisti della trilogia della strada si ritrovano infatti a percepire una mancanza dovuta al distacco che avvertono con la realtà circostante, alla loro perdita di identità e alla volontaria decisione di recidere i legami con la loro storia personale e con le loro origini. Si vedrà come queste stesse motivazioni siano riprese nella letteratura e nelle sceneggiature di Celati, in particolar modo in *Verso la foce* (1989) e nel documentario *Strada provinciale delle anime* (1991)⁴⁸. In questo paragrafo verrà analizzata l'ultima componente, quella che riguarda la ricerca della propria identità, mentre nel capitolo seguente verrà presa in analisi la prima.

«Sono divenuto estraneo... si è inebetiti quando si perde la propria identità»: questa è una delle battute più importanti pronunciata da Philip durante una delle scene iniziali di *Alice in den Städten*; essa dimostra come questa profonda crisi interiore sia l'effettivo motore che spinge i protagonisti a mettersi in viaggio: «i personaggi di Wenders sono uomini che in vario modo hanno perduto la loro identità, il senso del loro “qui ed ora” [...]. Non hanno nessuna certezza, sono già sradicati, soli, senza relazione con il loro mondo, incapaci di cogliere il significato della loro esistenza quotidiana».⁴⁹ Una caratteristica fondamentale delle sceneggiature dei film di Wenders, almeno di quelli della trilogia, è quella che di tutti i protagonisti dei suoi racconti lo spettatore non conosce, né in partenza, né a conclusione del film, la storia completa che sta alle loro spalle. Il vissuto dei vari personaggi è quasi sempre nascosto, non c'è mai dunque un unico momento nel quale la sceneggiatura mette in luce l'antefatto della storia; ciò accade perché sono i personaggi stessi a voler celare il passato (che comprende anche la

⁴⁶ Battuta pronunciata dal protagonista di *Falsche Bewegung*.

⁴⁷ G. Frasca, *Road movie. Immaginario, genesi, struttura e forma del cinema americano on the road*, Torino, Utet Libreria, 2001, p. 143.

⁴⁸ G. Celati (dir.), *Strada provinciale delle anime*, ITA 1991.

⁴⁹ M. Moneti, *Viaggio in utopia e utopia del viaggio: alla ricerca dell'identità perduta*, in A. Mauceri et al., *Wim Wenders. Il cinema dello sguardo*, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1995, p. 58.

motivazione che ha spinto loro a lasciare la casa) ai loro compagni di viaggio. Questo però, più che essere un tratto caratteriale di riservatezza nei confronti degli estranei, è soprattutto il voler fuggire da loro stessi, il volersi liberare di qualcosa che probabilmente rappresenta una ferita.

Ciò non capita invece con i loro rispettivi compagni di avventura, i quali quasi sempre si propongono volontariamente di raccontare del loro trascorso più doloroso (Alice parla della nonna, il vecchio Laertes di *Falsche Bewegung* confessa di essere stato un nazista, Robert di essersi lanciato in acqua per distaccarsi dal ricordo della ex moglie e per voler sistemare i conti in sospeso con il padre). La differenza di approccio con le proprie origini e la differente disponibilità nei confronti dell'altro sono evidenti ad esempio in un dialogo che avviene tra Bruno e Robert in *Im Lauf der Zeit*:

R: a Genova mi sono separato da mia moglie

B: questo non te l'ho chiesto, non devi raccontarmi la tua storia

R: cosa vuoi sapere, allora?

B: chi sei

R: io sono la mia storia

Nonostante però questa iniziale chiusura nei confronti delle loro radici e nei confronti dell'altro, le circostanze del viaggio e soprattutto gli incontri che in esso avvengono, portano, come già detto, ad un cambiamento, ad una maturazione, o comunque a una maggiore presa di coscienza del loro essere al mondo e in rapporto con la realtà. È emblematica a questo proposito una delle battute conclusive di *Im Lauf der Zeit* che pronuncia Bruno: «per la prima volta mi sento come uno che ha dietro di sé un certo tempo e questo tempo è la mia storia». Il fatto che ad averlo cambiato sia stato proprio il vagabondaggio intrapreso insieme a Robert, diventa evidente perché «la regressione all'infanzia» è resa possibile dalla «visita alla vecchia casa dove da bambino trascorreva le vacanze estive».⁵⁰ Senza il movimento, gli incontri che grazie ad esso avvengono e la fatica che esso comporta, nulla sarebbe cambiato nella sua vita di nomade. Se quindi per Robert il viaggio ha lo scopo di recidere definitivamente i rapporti con il passato (la moglie da cui è stato lasciato e il padre violento che maltrattava la madre) per poter ripartire da solo verso il futuro, per Bruno il viaggio rappresenta invece l'occasione

⁵⁰ F. D'Angelo, *Wim Wenders*, Milano, L'Unità / Il castoro, 1995, p. 79.

di riallacciare questi rapporti, nonostante nemmeno lui rinunci al suo continuo vagabondaggio, il quale invece proseguirà, come era iniziato, in solitaria.

Paris, Texas, film del 1984, è un'altra delle opere di Wenders che mette al centro del racconto esattamente il tema della ricerca della propria identità, affrontandolo in maniera più esplicita di quanto non accada nelle altre opere, anche grazie al fatto che si tratta di un film maggiormente narrativo, in cui la frequenza e la durata dei dialoghi è di gran lunga superiore a quelle della trilogia della strada. Anche *Paris, Texas* è un *road movie* e ciò è evidente fin dalla prima inquadratura in cui, con una ripresa aerea, si vede Travis che cammina da solo nel deserto come se fosse un nomade (l'ambientazione stessa nel deserto americano è un'esplicita citazione ai film *western* come quelli di John Ford che Wenders amava molto).⁵¹ In questo caso però assistiamo a un cambiamento di scrittura nella trama del film poiché, mentre in quelli della trilogia rimane sempre, come si è visto precedentemente, un alone di mistero attorno ai protagonisti, qui invece, come conferma Wenders, «la trama ha una direzione molto precisa sin dal primo momento: sappiamo sempre perché Travis sta facendo delle determinate cose e dove sta andando il film». ⁵² È quindi lo stesso Travis a far sapere al fratello e poi al figlio ritrovato lo scopo del suo vagare e a esplicitare il nesso che il viaggio ha con il suo personale tentativo di risanare la ferita apertasi quattro anni prima con la separazione dalla sua ex moglie; è inoltre sempre lui a confessare di avere il desiderio di ritrovare un nesso con le proprie origini. La meta iniziale è infatti Paris, un paese sperduto in Texas, luogo che racchiude per il protagonista un grande valore simbolico: è lì dove venne concepito. Come succede sempre, però, un incontro inaspettato lungo il tragitto cambia le sorti del viaggio e così pure la sua meta, anche se è proprio questo secondo punto di arrivo quello che permette a Travis di alleviare il dolore che lo ha spinto a diventare una sorta di vagabondo. Incontra infatti suo fratello e grazie a lui il personaggio più importante del film, suo figlio che quattro anni prima egli aveva abbandonato. Anche qui, come in *Alice in den Städten*, il confronto con il punto di vista di un bambino (tema importantissimo, come si vedrà, nella filmografia wendersiana) spinge il protagonista ad avere il coraggio di tornare sui propri passi e a incontrare l'ex moglie che lui stesso aveva lasciato a causa della sua forte gelosia.

⁵¹ Cfr. G. Spagnoletti, A. Izzì, (*E*)*motionpictures: il cinema di Wim Wenders* in S. Francia di Celle (a cura di), *Wim Wenders*, Milano, il Castoro, 2007, p. 185.

⁵² A. Crespi, *Interviste: Wim Wenders*, «Cineforum», 235, 1984, p.6, in F. D'Angelo, *Wim Wenders*, Milano, L'Unità / Il castoro, 1995, pp. 115-116.

È straordinario a questo proposito l'utilizzo delle inquadrature in cui c'è un gioco di sovrapposizione di immagini, tecnica messa in atto in molti altri film e che viene sempre adoperata da Wenders per rivelare un significato più profondo della storia (come ad esempio l'inquadratura in *Alice in den Städten* in cui si vede l'immagine riflessa di Philip sulla polaroid scattata dalla bambina). In questo caso si parla delle scene che avvengono all'interno del *peep-show*, luogo centrale nella trama poiché rappresenta il momento in cui la coppia si incontra di nuovo dopo svariati anni e riesce, tramite il dialogo, a risolvere le incomprensioni lasciate aperte nel tempo. Un certo distacco dei due rimane e lo si vede dal fatto che Travis e Jane continuano a parlarsi tramite la cornetta di un telefono a causa del vetro che li separa, eppure, nonostante la distanza che comunque non si annullerà, visto il finale del film, un punto d'incontro si rivela possibile. Ciò è appunto evidenziato dalle inquadrature in cui viene ripreso uno dei due personaggi mentre sul vetro si riflette la sagoma dell'altro e i due volti sembrano fondersi e mescolarsi. Grazie a questo ingegnoso gioco di specchi, Wenders comunica che è solo affrontando il proprio passato che Travis, ma si è visto che ciò vale anche per tutti gli altri personaggi wendersiani, è in grado di poter andare avanti con la propria storia, una storia che però ancora una volta non finisce con il classico *happy ending* (lo sceneggiatore Sam Shepard aveva previsto una riunione della famiglia a Paris, idea scartata da Wenders) perché «riaggiustare qualcosa che si è rotta non basta. Ciò che si è rotto realmente è in lui [in Travis]. E per sanarlo, per vedere di che natura sia, deve rimanere solo»⁵³. E così il viaggio di Travis, come quello di Philip, di Wilhelm e di Bruno non si arresta, perché il desiderio di pienezza che i personaggi si ritrovano cuciti addosso non può raggiungere un reale compimento.

Quando si parla di legame con il passato non si parla tuttavia solo del passato personale dei protagonisti, ma si parla anche del passato storico della nazione, in particolare della storia dolorosa della Germania nazista e di quella più recente, rappresentata *in primis* dalla divisione provocata dal muro di Berlino. La presenza opprimente dei sensi di colpa nei confronti della cronaca nazionale emerge in diversi film sotto forma di simboli, come il muro di Berlino sotto al quale passeggiano gli angeli di *Der himmel über Berlin (Il cielo sopra Berlino)*⁵⁴, o la candela della testa di Hitler e il racconto di un vecchio proprietario socialista di un cinema di paese, entrambe scene di

⁵³ F. D'Angelo, *Sam Shepard, ribelle con una causa*, Ferrara, Com. di Reggio Emilia, 1985.

⁵⁴ W. Wenders (dir.), *Der Himmel über Berlin (Il cielo sopra Berlino)*, GER 1987.

Im Lauf der Zeit. Il film dove però i “fantasmi del passato” irrompono con più intensità destabilizzando il protagonista è *Falsche Bewegung*, del 1974. L’oggetto di questo lungometraggio è «la cultura tedesca; il film è come un’ esplorazione dal di dentro della tradizione culturale tedesca, dell’essere tedeschi, una ricerca su quelle che sono le matrici morali e ideale della propria identità personale e culturale». ⁵⁵ Laertes, un anziano signore che rivela a Wilhelm di essere stato un militante nazista e di aver ucciso un ebreo, incarna la forza della Storia con la S maiuscola. Nel momento in cui egli confessa allo scrittore il peso che si porta sulle spalle, il protagonista, che fino a quel momento era rimasto quasi del tutto un personaggio passivo, incapace di agire di fronte alla realtà che gli si palesava davanti, esplode di rabbia contro il suo compagno di viaggio, iniziando così a provare un desiderio omicida. Come confessa lo stesso Wilhelm, l’odio che prova nei confronti del vecchio e nei confronti del passato nazista della sua nazione d’origine, non è altro che un «alibi» per mascherare il sentimento di noia del quale egli stesso si sente schiavo fin dall’inizio del racconto («provai una rabbia oscura che rivolsi contro il vecchio, nonostante il suo passato fosse solo un alibi per me stesso»). In questo film, perciò, la ricerca dell’identità e dell’appartenenza alla realtà, sensazioni che il protagonista desidera conquistare, devono necessariamente passare dal confronto con le origini, che si tratti di quelle personali o di quelle del proprio stato. Ciò vale anche per Laertes, il cui viaggio sembra avere a che fare con il desiderio di far pace con se stesso. Si possono ravvisare le tracce di questa sua volontà nel fatto che l’uomo si racconta subito a Wilhelm, senza temerne i possibili giudizi negativi e dal fatto che, ogni volta in cui il vecchio si ritrova a ripensare al peso che si porta sulle spalle, il suo naso inizia a sanguinare («Lei vorrà sapere perché perdo sangue dal naso. È il ricordo. Prima o poi le racconterò la mia storia [...]. Conosce la storia di San Gennaro il cui sangue rappreso è custodito in una chiesa di Napoli? Una volta l’anno il sangue diventa fluido, ribolle...nella ricorrenza della sua morte»). Scena emblematica è quella in cui il protagonista prova a gettare in mare il militante nazista lasciandolo in bilico sul bordo della nave. Quello è il momento in cui Wilhelm affronta apertamente la forza della Storia, anche se alla fine ne rimane sconfitto, schiacciato da essa. Come accade per ogni personaggio di questo film, tutto rimane fermo a come era prima e il cambiamento che avviene per gli altri protagonisti wendersiani in questo racconto non si verifica.

⁵⁵ L. Antoccia, *Il viaggio nel cinema di Wim Wenders*, Bari, Dedalo, 1994, p. 59.

«Questo è l'importante, non stare in casa».⁵⁶

Come è stato visto precedentemente nell'introduzione, Celati è stato uno scrittore profondamente affascinato e suggestionato dalla filmografia wendersiana, tanto che l'influenza che essa ha avuto sulla sua poetica è evidente sotto diversi punti di vista. Un primo elemento che ritorna nei due autori è la tematica del viaggio, intesa come il bisogno di vagabondaggio e di perdita nei luoghi e come momento essenziale nella vita dell'uomo per la riappropriazione delle proprie origini e per la riconquista del contatto con la realtà. Anche nelle opere di Celati il tema dello spostamento e del movimento si ripresentano in quasi tutte le opere, che si tratti di romanzi (*Lunario del paradiso*), di racconti (*Narratori di pianure*), di diari di viaggio (*Verso la foce*) o di documentari (*Strada provinciale delle anime*).

Lunario del paradiso è un romanzo di Celati pubblicato nel 1978, la cui trama segue le peregrinazioni del suo protagonista, esattamente come avviene nei *road movies* del regista tedesco, sebbene le differenze di stile e di finalità non manchino. Il racconto dello scrittore italiano parla del viaggio compiuto verso la Germania da Giovanni, uno studente che desidera poter incontrare nuovamente Antje, una ragazza tedesca della quale si è innamorato dopo averla conosciuta durante il periodo estivo su una spiaggia italiana. Una volta raggiunta la destinazione, Giovanni si ritrova catapultato in una terra del tutto straniera, con una lingua e una cultura sconosciute, continuamente interrotto nel raggiungimento del suo obiettivo da una serie di personaggi strani a causa dei loro tratti onirici e surrealistici, che sembrano volergli impedire la conquista dell'«oggetto del desiderio». Come sottolinea l'autore stesso, l'idea di scrivere il romanzo è nata dal «rimasticamento della prima frase: “tutti i giorni andavo in quella casa normale ma

⁵⁶ S. P. Hills, «Un lavoro dedicato ai luoghi e ai momenti»: Gianni Celati sul lavoro con Luigi Ghirri, Bologna, 30 maggio 1995; conversazione parzialmente edita in Ead., *Finzioni da abitare: il paesaggio fantastico di Gianni Celati e Luigi Ghirri*, in L. Rorato, M. Spunta (a cura di), *Letteratura come fantasticazione*, E. Mellen Press, Lewiston (NY), Lampeter 2009, pp. 217- 40, in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 263.

tedesca”⁵⁷». ⁵⁸ L’opera prende dunque avvio dal desiderio dell’autore di affrontare per iscritto la condizione di estraneità, la stessa che, come è stato visto precedentemente, Wenders ha talmente a cuore da porla al centro dei suoi lungometraggi⁵⁹. Ciò accade perché entrambi condividono l’idea che una tale situazione faciliti la crescita della persona, ancor di più se, come in questo caso, il personaggio che decide di mettersi in cammino è un ragazzo che si deve formare. Celati in un’intervista spiega così la spinta che muove i giovani dei suoi primi romanzi:

è il senso di questo arrancare di gioventù, quando non si sa cosa farsene di se stessi [...]. Ma poi questa è l’unica cosa che impariamo, grazie ai vacillamenti di gioventù. Impariamo che vivere significa sempre essere estranei a se stessi, come irrecuperabili alla propria volontà, piazzati in un corpo che ha le sue malattie e le sue foie e i cicli stagionali, che vengono infinitamente prima del tuo “io”.⁶⁰

Per quanto riguarda le caratteristiche del viaggio di Giovanni, sebbene almeno inizialmente questo sembri avere una meta precisa, gli attributi dell’erranza che si ritrovano nel cinema wendersiano emergono anche in *Lunario*: «Partire, partire senza neanche voltarmi indietro, era questo il mio ardente desiderio». ⁶¹ Il suo «ardente desiderio» non si annulla in nessun momento del racconto, rimane il motore dell’azione anche quando il protagonista si deve scontrare con una realtà totalmente diversa da quella che si aspettava fantasticando con gli amici sulla sua avventura d’amore. Come capita con tutti i personaggi di Wenders che partono con uno scopo, ma si ritrovano poi ad errare a causa del fallimento della loro missione, o perché gli incontri inaspettati che avvengono lungo la strada cambiano i programmi di partenza (come Philip di *Alice nelle città*), anche Giovanni continua ad inseguire un progetto che però risulta essere irraggiungibile. È proprio l’impossibilità di conquistare Antje che cambia la direzione del protagonista, tanto da fargli prendere la decisione di lasciare la casa della famiglia tedesca per vagare

⁵⁷ G. Celati, *Lunario del paradiso* (1978), Milano, Feltrinelli, 1996, p. 7.

⁵⁸ F. Marengo, *Non fatti, ma parole!*, intervista a G. Celati, in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 213.

⁵⁹ «L’essere straniero per me non è altro che una via diretta al concetto di identità. In altre parole l’identità non è qualcosa che già possiedi, devi invece passare attraverso le cose per possederla. Le cose devono farsi dubbie prima di potersi consolidare», W. Wenders, Toronto, 1976, in F. D’Angelo, *Wim Wenders*, Milano, L’Unità / Il castoro, 1995, p. 6.

⁶⁰ Qui cit. da J. Benito, *Intervista per la pubblicazione basca di “Parlamenti buffi”*, intervista a G. Celati in «Riga», 28, 2008, p. 51.

⁶¹ G. Celati, *Lunario del paradiso* (1978), Milano, Feltrinelli, 1996, p. 17.

attraverso le città della Germania, guidato solo dal caso, analogamente a come era successo a Robert in *Im Lauf der Zeit*. «Entrato in crisi il rapporto con Antje e i suoi, Ciofanni [questo è il nome con cui lo chiama il padre di Antje] non fa che passare da un rifugio all'altro (la casa delle bimbe in Sierichstrasse, quella del Professore amico del danese, il dormitorio nel quartiere malfamato, ecc.), continuamente cacciato via». ⁶² I suoi spostamenti sono innanzitutto dovuti all'incapacità che lo contraddistingue di arrivare a conquistare i luoghi che attraversa e all'impossibilità che ne deriva di sentirsi parte di essi. Le difficoltà incontrate dal protagonista sono numerose già a partire dal momento in cui Giovanni scende dal treno e arriva alla stazione ferroviaria del paese in cui vive la famiglia di Antje. Appena mette piede in terra straniera, si avvicina un personaggio strano, che con la canna della bicicletta colpisce in testa il protagonista senza che però si sappia la ragione di tale gesto. La sua identità rimane un mistero nonostante più volte nel romanzo la strana figura intercetti i passi di Giovanni. Questa presenza ha dei tratti conturbanti e onirici e sembra quasi anticipare non solo la stravaganza e la comicità dei personaggi che lo studente si ritroverà davanti, ma sembra anche anticipare il fallimento della sua avventura, quasi si trattasse di un avvertimento. Proprio per i suoi continui insuccessi e per il suo errare senza meta, il protagonista non smette mai di chiedersi perché sia in viaggio e soprattutto perché non prenda la decisione definitiva di tornare a casa, eppure invece di avvicinarsi all'Italia, Giovanni desidera sempre di più allontanarsi. Anche la Germania sembra ormai troppo familiare, per questo si sente richiamato ad una nuova avventura in direzione della lontana Danimarca: «la frontiera: di qui in poi si parla danese; un'altra lingua da imparare, ma io meno inesperto questa volta». ⁶³ Eppure sul finale il racconto prende una piega diversa perché la partenza tanto anelata non si realizza. Questa volta però ciò accade non perché dei fattori esterni e non calcolabili si impongano sulla realtà (come accade nelle opere di Wenders), ma perché è il protagonista che, ritrovandosi in stazione per prendere il treno per la Danimarca, quasi come avesse un'epifania, decide di comprare improvvisamente un biglietto di ritorno per l'Italia:

Mi ritrovo di colpo davanti allo sportello. Il bigliettaio mi chiede dove voglio andare: *wo gehen sie?* Non posso star qua a pensarci troppo, la gente spinge. Dico la prima

⁶² G. Gimelli, *Domani a Bergamo un convegno su Gianni Celati / «Kicked off Somewhere»: sul Lunario, l'interpolazione e il gag*, 03/05/2018, in "Doppiozero", www.doppiozero.com, [consultato il 24/04/2023].

⁶³ G. Celati, *Lunario del paradiso* (1978), Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 215.

cosa che mi viene in mente: un biglietto per l'Italia [...]. Io su quel treno sentivo un pizzicorino, un languore addosso, come quando si è contenti.⁶⁴

Il finale adottato da Celati è antitetico rispetto a quelli inventati da Wenders, per il quale un vero ritorno non sembra mai essere possibile, neanche quando i protagonisti arrivano a far pace con il loro passato, come succede per Travis in *Paris, Texas*. Gli epiloghi dei suoi film aprono per i loro protagonisti la possibilità di avventure future, tanto è vero che il viaggio dei loro personaggi non giunge mai a una meta. In *Lunario*, invece, il ritorno diventa il tassello fondamentale che permette a Giovanni di crescere e di scoprire la sua vocazione. Solo attraverso di esso, infatti, lo studente capirà che il suo compito è quello di scrivere la sua storia e di raccontarla agli altri, in primis a quel gruppo di amici che gli avevano permesso all'inizio del romanzo di partire. In *Falsche Bewegung* accade il contrario: Wilhelm riconquista l'ispirazione necessaria per scrivere attraverso il viaggio, ma senza la possibilità continua di spostarsi il suo lavoro di scrittore non può compiersi. Un dettaglio finale del romanzo conferma che la formazione di Giovanni non può essere possibile senza il biglietto del treno per l'Italia: si tratta della lettera che riceve dal comandante Schumacher e che apre solo una volta seduto nella carrozza. La lettera, firmata da tutti i personaggi incontrati durante la permanenza in Germania, è un augurio di buon ritorno a casa. Quello che stupisce è che nessuno di essi poteva sapere che Giovanni avrebbe cambiato i suoi piani all'ultimo, il che comprova che tutte le avventure del giovane, altro non sono che una parte indispensabile della formazione personale di Giovanni: «tutto è successo come è successo, il resto conta un fico [...]. Comincio a raccontarmi questa storia per capire cos'è successo, mentre il treno va e va, come la macchina da scrivere che batte ormai senza sosta nella notte. Domattina sarò arrivato, il senso della meta dà sollievo».⁶⁵

Il tema del viaggio non lo si ritrova soltanto nei romanzi di Celati, poiché una riflessione su di esso viene fatta anche in quella che viene definita dalla critica il “trattico delle pianure”. Sotto questa definizione vengono raggruppate un insieme di opere composte dopo un periodo di pausa dalla scrittura durato sette anni e che nascono anche grazie a una delle amicizie più importanti per Celati, un rapporto che ne ha direttamente influenzato la poetica: si tratta dell'amicizia con il fotografo Luigi Ghirri. Sarà lui infatti

⁶⁴ G. Celati, *Lunario del paradiso* (1978), Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 216 - 218.

⁶⁵ Ivi, pp. 217-218.

a proporre allo scrittore di collaborare alla realizzazione del libro fotografico *Paesaggio italiano* del 1989. Per poter scrivere l'introduzione alle fotografie degli artisti che vi hanno collaborato, Celti dovette seguirli nei loro viaggi attraverso l'Italia. Questa occasione rappresentò per lui la possibilità di scoprire un modo originale di narrare e di raccontare le storie: «questo mi ha portato ad un altro modo di lavorare, a lavorare un po' come fanno i fotografi, cioè spostandomi, per strada». ⁶⁶ È grazie a questo compito che Celati ha quindi la possibilità di vagare e di attraversare molti luoghi vicini a casa, soprattutto la Pianura Padana e la via Emilia, e di riscoprirne così il fascino. Da questo impatto con la realtà circostante nascono molte opere di Celati: *Narratori delle pianure* e *Quattro novelle sulle apparenze*, due raccolte di racconti sentiti narrare dalle persone che Celati ha incontrato lungo le sue peregrinazioni («Intanto che andavo in giro ho sentito raccontare molte storie, che mi hanno colpito. [...] c'è un'infinità di gente che ha molte cose più interessanti di lui [dell'autore] da raccontare») ⁶⁷. *Verso la foce* e il documentario da lui diretto, *Strada provinciale delle anime*, altro non sono che la narrazione di quello che l'autore ha visto e scoperto nell'attraversamento della Pianura Padana. Come per Wenders il vagabondaggio ha sempre lo scopo di far crescere i personaggi facendo riscoprire loro le proprie origini, anche per Celati il viaggio racchiude questa possibilità e la racchiude proprio perché lo ha potuto sperimentare in prima persona. L'autore dichiara infatti più volte che il suo cammino lungo il corso del Po ha il preciso scopo di riconquistare un legame con le proprie radici e con la storia, sia quella personale che quella del paese:

La provincia quindi è sempre questa possibilità di esplorare cosa ne è del *familiare* [...]. Il fatto che io abbia scritto di queste zone... penso che tutto quanto venga dal fatto che mia madre è nata vicino a Portomaggiore... E poi che il familiare ha a che fare con l'ovvio. Il problema è capire che cosa ne è di questo luogo di affettività.

Continua poi l'intervista parlando delle ragioni che lo hanno spinto a scrivere *Narratori delle pianure*:

Mi sono sempre chiesto perché ho scritto *Narratori delle pianure* [...], credo sia il fatto che lì, vicino a Portomaggiore, c'è un piccolo paese dove è nata mia madre... Dopo che sono tornato dall'America, nel 1979, i miei genitori erano morti da un

⁶⁶ In A. Vitelli, *Corpi nello spazio*, intervista a G. Celati, in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 119.

⁶⁷ Ibidem.

pezzo... Questa storia della madre, non in senso psicanalitico, ma nel rapporto proprio con le parole, penso abbia avuto molta importanza... E forse ancor più che con la madre, questo pensiero di cosa ne è del *familiare*.⁶⁸

Come è stato visto per il racconto di Giovanni in *Lunario del paradiso*, anche in queste interviste emerge l'importanza che Celati attribuisce al ritorno verso casa. Nell'ultima citazione, l'autore precisa come il momento in cui ha ripreso a scrivere, dopo quel periodo di crisi che ha seguito la pubblicazione di *Lunario*, sia coinciso con l'esplorazione del paese di origine della sua famiglia, avvenuta dopo un periodo di permanenza negli Stati Uniti, e con l'incontro con Luigi Ghirri.

Il secondo capitolo vuole analizzare come l'incontro con un'alterità sia, insieme alle possibilità offerte dal viaggio, un altro fattore fondamentale che permette l'apertura dello sguardo nei confronti della realtà e, di conseguenza, il cambiamento e la crescita della persona.

⁶⁸ A. M. Bonora, *Narratore delle pianure*, intervista a G. Celati, in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 227 e 221.

CAPITOLO II

Questione di sguardi

«L'atto del vedere ha a che fare con la verità»

La stessa motivazione sembra essere alla base della produzione artistica di Wenders e Celati, sia essa cinematografica, fotografica o letteraria. Analizzando i rispettivi lavori e leggendo le numerose dichiarazioni rilasciate da entrambi nel corso delle loro carriere, appaiono evidenti diversi punti di contatto, in particolare quando si parla di poetica. Quello che interessa indagare al regista e allo scrittore è il meccanismo dello sguardo, la capacità dell'uomo di stupirsi di fronte a ciò che lo circonda, la possibilità di cogliere il proprio io come parte della realtà e la facoltà di discernere ciò che è autentico da ciò che ne è una rappresentazione fittizia.

Partendo dall'arte cinematografica di Wenders, va notato come il regista abbia particolarmente a cuore questi temi, in special modo il discorso che riguarda la percezione visiva e il rapporto che la modernità ha instaurato con le riproduzioni fotografiche e audiovisive, sempre più simili alla realtà. Wenders in un'intervista ha giustificato il suo forte interesse per questi temi in questo modo:

Trovo straordinario che l'immagine, diversamente dal pensiero, non imponga alcuna opinione sulle cose. In ogni operazione del pensiero è sempre implicito anche un giudizio sugli oggetti, sugli uomini, su una città o su un paesaggio. Il vedere invece trascende dalle opinioni; guardando una persona, un oggetto, o il mondo noi sviluppiamo un modo di rapportarci, un'attitudine sganciata da qualsiasi giudizio. Il vedere è percezione e verifica del reale, ovvero un fenomeno che ha a che fare in modo latente con la verità. Molto più del pensiero, nel quale invece ci smarriamo più facilmente allontanandoci dal reale. Per me, vedere significa sempre immergersi nel mondo; pensare, invece, prenderne le distanze. È dato che la mia mente funziona

soprattutto a livello intuitivo, l'immagine è per me la forma espressiva e ricettiva per eccellenza.⁶⁹

L'interesse di cui parla Wenders si può riscontrare analizzando i suoi lavori: tutti i protagonisti dei film della trilogia della strada sono profondamente turbati dal rapporto che intrattengono con la realtà, e a ciò si somma il fatto che queste loro riflessioni hanno a che fare con il loro mestiere, che, non a caso, per tutti e tre, riguarda l'ambito artistico e della comunicazione (per questo spesso si parla dei suoi personaggi come di *alter ego* del regista): Philip smette di fare lo scrittore e si dedica all'arte fotografica perché desidera riuscire a trasmettere perfettamente ciò che vede e perché, preso dalla sensazione di perdita della propria identità, desidera poter raccogliere le prove della propria esistenza; Wilhelm è uno scrittore che, a causa del sentimento di noia e di frustrazione nel quale si sente incastrato, non riesce a stabilire un contatto con il mondo, di conseguenza si trova bloccato, incapace di scrivere qualsiasi cosa; Bruno, e ancor di più Robert, sono uomini che conversano poco, ma che cercano continuamente di vedere in maniera limpida e veritiera le situazioni che si trovano davanti, esattamente come scrive Wenders nella citazione riportata precedentemente.

Per quanto riguarda quest'ultimo film è interessante una scena in particolare, quella nella quale Robert incontra per strada, vicino ai binari del treno (luogo simbolico come è stato visto nel capitolo precedente), un bambino che su un quaderno descrive esattamente quello che vede. La semplicità del ragazzo e la sua capacità di cogliere in maniera oggettiva la realtà, sorprendono l'uomo che evidentemente in quel momento si sente lontano da una simile purezza primordiale. Decide allora, di conseguenza, di scambiare la sua valigia, rappresentazione di quel che resta del suo passato, con il libretto del bambino, passaggio fondamentale per cominciare una nuova vita, libera dai preconcetti della mente:

Robert: cosa stai scrivendo?

Bambino: descrivo ciò che vedo in una stazione.

Robert: e cosa vedi?

Bambino: i binari, la massicciata [...], un uomo con una valigia; una valigia vuota [...].

⁶⁹ In P. W. Jansen (a cura di), *La verità delle immagini*, intervista a W. Wenders, in C. Simonigh *et al.*, *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1992; trad. it. *Wim Wenders. L'atto di vedere*, Milano, Meltemi, 2002, pp. 71-72.

Robert: tutto qui?

Bambino: sì.

Robert: se mi dai il quaderno, io ti do gli occhiali e la valigia.

Bambino: mi piace questo scambio.

Questa purezza di sguardo, che permette a chi la possiede di accettare il mondo così come è fatto, secondo il regista tedesco, può appartenere soltanto ai bambini, ed è per questa ragione che in quasi tutta la filmografia wendersiana sono presenti dei personaggi giovani che interagiscono con i protagonisti cambiando il corso della storia.⁷⁰ Per Wenders infatti l'unico modo per essere in grado di «vedere trascendendo dalle opinioni» è quello di assumere uno sguardo simile a quello che hanno proprio i bambini. Di questo specifico aspetto si parlerà più avanti affrontando il tema dell'incontro.

Per il regista, una delle cause dell'incapacità di cogliere la realtà in tutta la sua pienezza deriva soprattutto dalla cultura moderna occidentale nel quale l'uomo si trova immerso (in particolar modo da quella che proviene dagli Stati Uniti), una cultura che, a suo avviso, promuove una diffusione eccessiva di immagini. Un tale rapporto con la rappresentazione del mondo spaventa Wenders in quanto allontana sempre di più il raggiungimento della verità e, come è stato visto analizzando *Alice in den Städten*, conduce, di conseguenza, ad una perdita della propria identità. Basandosi su queste riflessioni, Wenders scrive dei pensieri in versi che mettono in luce la radice del problema: «Noi costruiamo un'immagine di noi stessi, / e ci sforziamo di somigliare a questa immagine... / È questa, l'identità?».⁷¹

Questa posizione che condanna la società e la cultura occidentale è molto simile a quello che sostiene anche Roland Barthes nella conclusione del suo saggio, *La camera chiara* (1980), dedicato alla fotografia: «prendiamo gli Stati Uniti: là, tutto si trasforma in immagini: là, esistono, si producono e si consumano solo immagini».⁷² In più occasioni il regista si è trovato a dover trattare un argomento di discussione centrale nel mondo del cinema degli anni novanta, ossia il tema dell'alta definizione, sostenendo una tesi che

⁷⁰ Cfr. G. Bogani, *Nel corso del tempo*, in A. Mauceri et al., *Wim Wenders. Il cinema dello sguardo*, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1995, p. 145.

⁷¹ W. Wenders, *Appunti di viaggio su moda e città*, in C. Simonigh et al., *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1992; trad. it. *Wim Wenders. L'atto di vedere*, Milano, Meltemi, 2002, p. 112.

⁷² R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, 1980; trad. it., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, p. 118.

andava contro a chi promuoveva in maniera del tutto acritica il progresso tecnologico e il perfezionamento della qualità dell'immagine. Wenders risponde alle provocazioni in questo modo: «L'alta definizione potrebbe giocare il miglioramento dell'immagine contro la perdita di realtà [...]. Il mio sogno è un'alta definizione che ci aiuti a migliorare la nostra sensibilità per il reale; l'incubo è invece che cancelli ogni fiducia in immagini capaci di farsi portatrici di verità».⁷³ A ciò si aggiunge il fatto che, secondo Wenders, il modo di fare cinema è cambiato anche a causa dell'intromissione nella vita quotidiana di tutti della televisione, la quale ha contribuito sia alla diffusione di un flusso eccessivo di immagini, sia all'obbligo di interpretare ciò che si vede in maniera univoca, annullando quindi la capacità intuitiva del singolo individuo. Ciò ha determinato un'insofferenza da parte delle persone nei confronti di un certo cinema d'autore (del quale Wenders si sente portavoce) e un'incapacità di concentrarsi su un unico argomento; nessuno è più in grado di rimanere affascinato da una singola immagine perché desidera consumarne sempre e continuamente un'altra.⁷⁴ Queste sue considerazioni riguardo alla cultura di consumazione delle immagini ricordano la novella *L'avventura di un fotografo*⁷⁵ della raccolta *Gli amori difficili* (1971) di Italo Calvino, autore fra l'altro amico di Celati e di Ghirri. In questa novella lo scrittore racconta di un uomo che diventa schiavo della propria macchina fotografica; il protagonista si accorge di riuscire a vedere le cose solo se a coglierle è prima l'obiettivo, come se imprimere l'immagine su un foglio equivalesse a prendere possesso del mondo e, in questo caso specifico, della donna amata. Così facendo, però, egli senza accorgersene non fa altro che allontanarsi dalla realtà rimanendo imprigionato nei propri pensieri. Questa "dipendenza da immagini" richiama allo stesso tempo i protagonisti di *Bis ans Ende der Welt* (Fino alla fine del mondo, 1991)⁷⁶ poiché anche loro diventano succubi della riproduzione visuale dei loro sogni e dei loro ricordi, ma di questo film se ne parlerà poco più avanti.

Tornando a Wenders, tutte le affermazioni riportate precedentemente assumono maggior valore se si considerano alcuni elementi dei suoi lungometraggi che ritornano

⁷³ W. Wenders, *Alta definizione*, intervento al "I:E:C:F: Round Table Discussion" di Tokyo, 5/11/1990, in C. Simonigh et al., *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1992; trad. it. *Wim Wenders. L'atto di vedere*, Milano, Meltemi, 2002, p. 107.

⁷⁴ Cfr., in L. Bentivoglio, *Viaggio tra immagini, parole e città*, intervista a W. Wenders, in W. Wenders, *Einmal*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1993; trad. it. *Una volta*, Roma, Contrasto, 2015, p. 21.

⁷⁵ I. Calvino, *Avventura di un fotografo*, in I. Calvino, *Gli amori difficili* (1971), Milano, Mondadori, 1993, pp. 44-57.

⁷⁶ W. Wenders (dir.), *Bis ans Ende der Welt* (Fino alla fine del mondo), GER 1991.

con insistenza: in ciascuno dei suoi lavori il regista inserisce all'interno della scenografia schermi di televisori accesi, spenti o non sintonizzati, con i quali molto spesso i personaggi provano a interagire, quasi sempre, però, fallendo (ad esempio in *Alice in den Städten* Philip per sfogarsi lancia con violenza lo schermo per terra). A questo si aggiungono altri elementi che, per quanto siano extradiegetici, hanno un valore comunicativo essenziale ai fini del messaggio che il regista vuole veicolare: si tratta delle numerosissime insegne pubblicitarie, *neon* di motel, cartelli stradali, locandine di vario tipo che vengono inquadrati nei diversi film, soprattutto in quelli di ambientazione americana (per Wenders l'America rappresenta l'emblema della società dei consumi). Tutti questi dettagli che il regista introduce nelle sue narrazioni con grande cura, servono proprio per sottolineare quanto la cultura occidentale stia sempre di più puntando alla mercificazione dell'immagine. Una simile critica si può riscontrare anche nel documentario di Celati, *Strada provinciale delle anime* (1991), precisamente nel momento in cui Celati si trova a dover discutere di turismo con un sindaco di un paese delle Valli di Comacchio. Durante il dialogo emerge una profonda critica da parte dell'autore nei confronti del «processo di americanizzazione» messo in atto dall'amministrazione comunale ai fini di attirare il maggior numero di visitatori e aumentare così il profitto.

Eppure Wenders non è totalmente contrario all'avanzamento tecnologico, poiché, nonostante non perda occasione per esplicitare i propri dubbi, continua comunque sempre a interrogarsi sulla possibilità che la società possa sfruttare le tecnologie legate all'alta definizione non solo per promuovere il progresso, ma anche per poter fare del bene. Il regista impiega quindici anni, dal 1984 al 1991, per realizzare un film ambientato nel futuro (nel 1999): *Bis ans Ende der Welt*. È decisivo soffermarsi su questo lungometraggio se si vuole approfondire il tema dello sguardo nella filmografia wendersiana, infatti il regista parla di quest'opera dicendo: «Mi sembrava [...] allettante in un film di fantascienza sul futuro riflettere del nostro rapporto con le immagini, e potermi prendere la libertà di delineare il futuro del vedere».⁷⁷ In questa storia Wenders immagina che gli scienziati trovino un modo per far vedere alle persone cieche delle immagini in movimento con il rispettivo sonoro sincronizzato, registrate precedentemente

⁷⁷ W. Wenders, *The Act of Seeing*, in C. Simonigh et al., *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1992; trad. it. *Wim Wenders. L'atto di vedere*, Milano, Meltemi, 2002, p. 112.

da una sorta di *cameramen*. Per quanto però questa promettente tecnologia sia in grado di cambiare le vite di molte persone, i rischi di un utilizzo sbagliato del macchinario non mancano, ed è proprio questo risvolto negativo la parte più interessante del film, perché rappresenta il culmine delle riflessioni analizzate precedentemente. Secondo Wenders, una simile apparecchiatura potrebbe portare a una rischiosa dipendenza da immagini, la stessa che colpisce il protagonista de *L'avventura di un fotografo*. I personaggi principali di *Bis ans Ende der Welt* si dedicano a questo esperimento scientifico inizialmente perché hanno il desiderio di far vedere a una persona cara diventata cieca in giovane età i volti dei propri figli e nipoti, ma successivamente la loro dedizione al progetto arriva a ricadere su una dipendenza che sviluppano con il passare del tempo, tanto che necessitano di trovare una cura per la «disintossicazione da immagini». Questo strumento, per quanto inizialmente sia stato inventato con un fine lodevole, diventa, nelle mani sbagliate, una pericolosa macchina per «scrutare la parte più segreta e autentica dell'essere umano»⁷⁸, ossia quella porzione di cervello che produce i sogni e i ricordi. A questa azione considerata immorale si oppongono le popolazioni aborigene che, per via della loro religione e del loro credo, adorano le sacre immagini interiori in quanto parte fondamentale della propria spiritualità. Gli indigeni, quindi, assumono una funzione simile a quella che viene affidata ai bambini nel cinema di Wenders (questo argomento verrà trattato più avanti), ossia la funzione di richiamare i protagonisti a uno stato primordiale di semplicità e di apertura nei confronti della realtà, a un rapporto autentico e genuino con il mondo.

A questa società ossessionata dal consumo, alienata, totalmente incapace di cogliere il vero e di avere uno sguardo puro e disponibile nei confronti del reale, si oppongono invece i personaggi wendersiani della trilogia della strada, i quali, seppur immersi in questo stesso contesto estraniante, si ritrovano ad avere il desiderio di sorprendersi di fronte a quello che li circonda. Come è stato detto, lo spostamento e il vagabondaggio diventano un'occasione privilegiata in grado di favorire la riconquista di questa posizione di apertura. È per questo motivo che precedentemente si paragonavano i protagonisti dei film della trilogia della strada alle figure dei *flâneurs*, uomini che «si perdono nella folla, abitanti che passeggiano nella propria città nella speranza di coglierne il *genius loci*, l'anima nascosta». I *flâneurs* sono uomini che «incarnano il desiderio di libertà [...] contro

⁷⁸ L. Antoccia, *Il viaggio nel cinema di Wim Wenders*, Bari, Dedalo, 1994, p. 113.

le pratiche consumistiche di massa». ⁷⁹ Simili considerazioni si ritrovano anche nella scrittura di Gianni Celati.

Poetiche dello sguardo

Il tema dell'apertura dello sguardo e dell'attenzione nei confronti del meccanismo della vista sono argomenti che stanno molto a cuore anche a Celati, soprattutto quando si parla della seconda fase della sua produzione artistica, quella che segue il periodo passato dall'autore negli Stati Uniti. Se infatti nelle sue prime opere Celati si è dedicato a un tipo di letteratura molto più legata alla scrittura romanzesca e comica (con libri come *Le avventure di Guizzard*, *La banda dei sospiri*, *Lunario del paradiso*), con il passare degli anni, il suo stile si è sempre di più evoluto verso diversi e innovativi stili di scrittura, oltre che verso nuovi generi letterari. ⁸⁰ In questo secondo periodo diventano centrali le riflessioni sul tema dello sguardo, soprattutto quando lo si mette in relazione con il paesaggio nel quale chi guarda si trova di volta in volta immerso. A segnare questa svolta svolge un ruolo fondamentale l'incontro con il fotografo Luigi Ghirri e il lavoro con lui intrapreso al libro fotografico *Paesaggio italiano*, che, come già detto, fa scoprire a Celati un nuovo modo di osservare le cose più quotidiane e, in un certo senso, banali, come ad esempio i paesaggi piatti e monotoni della Pianura Padana. Per Ghirri fotografare i luoghi naturali rappresenta l'occasione per venire incontro alla loro storia e un mezzo attraverso il quale rinnovare continuamente lo stupore ⁸¹, per «rendere visibile l' "infra-ordinario"». ⁸²

Celati, vent'anni dopo l'uscita del libro, scrive un saggio ⁸³ nel quale racconta dell'importanza che la collaborazione con Ghirri ha avuto per la sua crescita personale e

⁷⁹ G. Nuvolati, *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, Firenze University Press, 2013, p. 2.

⁸⁰ «Dopo la trilogia comica degli anni Settanta raccolta in seguito con il titolo di *Parlamenti Buffi* [...], non pubblica opere narrative fino al primo quadro del "Trittico delle pianure". Sette anni di silenzio seguono il *Lunario del paradiso*: poi, con la pubblicazione di *Narratori delle pianure*, la voce di Celati [...] sembra profondamente mutata. Il "buffo" s'attenua fino a intermittenti eclissi totali [...] e i dati della percezione visiva acquistano un'importanza prima sconosciuta», in F. Amigoni, *Guardando la prosa del mondo: Luigi Ghirri e Gianni Celati*, in «Intersezioni», 1, 2008, p. 84.

⁸¹ «Fotografare è soprattutto rinnovare lo stupore, come si osserva il mondo in uno stato adolescenziale» in L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 217.

⁸² Cfr. L. Marfè, *Geografie dello sguardo. Ghirri, Berger, Celati*, in «CoSMo: Comparative Studies in Modernism», 13, 2018, pp. 91-100.

⁸³ G. Celati, *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo* in «Riga», 28, 2008, pp.126-135.

sottolinea, come punto più entusiasmante di quell'esperienza, proprio le sue scoperte operate nel campo della percezione visiva. Celati scrive di come tutte le persone che hanno avuto modo di accompagnare Ghirri durante la realizzazione del progetto abbiano vissuto il «tentativo di ripulire lo sguardo». Ciò che infatti caratterizza tutti i vari scatti presenti nella raccolta è l'assenza dell'eccezionalità, del sensazionale; le fotografie colgono, attraverso inquadrature «semplici», la realtà della vita quotidiana e dell'attimo presente, con lo scopo di dare valore a «luoghi di disaffezione che nessuno visita», a «luoghi qualsiasi». Ciò ha costretto i fotografi e lo scrittore Celati a continuare a domandarsi come mai fotografassero e che cosa fotografassero, ad aprirsi a nuovi modi di pensare l'immagine, ma soprattutto a essere provocati nel cogliere la realtà nella sua totalità, ad afferrare «lo stato dell'essere come accadimento». È per questo, dunque, che Celati è così debitore dell'amicizia con Ghirri, perché è tramite il rapporto con lui che egli ha potuto realmente scoprire la passione per il mondo «così com'è». ⁸⁴ A questo proposito Rebecca J. West, nel suo saggio dedicato allo studio delle opere e della poetica di Celati, cerca di cogliere il motivo che ha avvicinato Celati al fotografo e scrive: «Ghirri's ability to "lower the threshold of intensity" in his photographs allows him to bring out "subtleties" and to "suture appearances dispersed in empty spaces": in short, to "organize experience" and thus to "give relief" to our shared sense of separateness and insignificance». ⁸⁵ Lo stesso desiderio di utilizzare il proprio strumento artistico per cogliere il significato più autentico del reale lo si riscontra anche in Wenders: «Ne è anche [del cinema] l'aspetto più bello, se in una semplice rappresentazione del quotidiano si manifesta all'improvviso un significato universale». ⁸⁶

Sulla base di queste esperienze nasce *Verso la foce*, una sorta di diario di viaggio che riporta le peregrinazioni compiute dall'autore durante la stesura di *Paesaggio italiano*. «Il diario è il lavoro di annotare [...]. Tu segui con l'orecchio e con l'occhio, mentre la tua mano lavora sul quaderno. È il lavoro di scrivere affidato all'esteriorità del

⁸⁴ «When one is blocked by a sense of monotony, Ghirri advises looking to the horizon, which displaces the glance toward openness and can give back to us a sense of the story of all the phenomena that embrace us» in R. J. West, *Gianni Celati: The Craft of Everyday Storytelling*, Toronto, University of Toronto Press, 2000, p. 111.

⁸⁵ Ivi, p. 98.

⁸⁶ In T. Gut, *La percezione di un movimento*, intervista a W. Wenders, in C. Simonigh *et al.*, *The act of seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1992; trad. it. *Wim Wenders. L'atto di vedere*, Milano, Meltemi, 2002, p. 67.

mondo, senza più rifiutare l'esteriorità del mondo».⁸⁷ Questa forma di scrittura è dunque quella più adeguata a cogliere il reale nella sua totalità perché non richiede uno sforzo immaginativo, ma solo una totale aderenza alla propria esperienza; Celati utilizza in questo modo il suo strumento espressivo per trasmettere ciò che i fotografi comunicano con la loro rispettiva forma artistica. Anche attraverso le sue parole emerge il ritratto di un'Italia dimenticata, fatta di luoghi malinconici e monotoni, ma che trasmettono, a chi li guarda, un richiamo⁸⁸, quasi si trattasse del *punctum* descritto da Barthes quando prova a individuare l'origine del fascino provocato dalle fotografie («Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, mi punge»⁸⁹). Ciò che affascina Celati è proprio la possibilità di rimanere sorpreso da qualcosa che si può ritrovare nella vita di tutti i giorni, una vita che non sempre presenta dei tratti eccezionali, ma che anzi può risultare monotona: «I quattro viaggi qui presentati narrano dunque l'attraversamento di una specie di deserto di solitudine, che però è anche la vita normale di tutti i giorni [...]. Un'intensa osservazione del mondo esterno ci rende meno apatici».⁹⁰ Un punto di vista attento e appassionato permette all'osservatore di accorgersi della realtà senza filtri, del mondo così come appare in tutta la sua "normalità".

L'autore nel suo diario utilizza ripetutamente un'immagine metaforica per indicare il tentativo dell'uomo di nascondere, *in primis* a se stesso, l'aspetto doloroso dell'esistenza: i nani da giardino di *Walt Disney* posti all'ingresso delle abitazioni per falsare l'immagine della propria casa e per «sospendere ogni ricordo della "vita piena di pena"».⁹¹ Questo genere di comportamento equivale per Celati a una chiusura nei confronti del reale e di conseguenza a una sorta di cecità nei confronti del mondo:

Ogni impulso all'evasione nasce da un sentimento negativo [...]. Tu neghi la possibilità che il mondo sia così com'è, perché non ti piace, perché lo trovi troppo banale. E continui a dire che non va bene e bisogna cambiarlo. Ma a un certo punto

⁸⁷ In E. Cipriani, *Scrivere è un viaggio nella paura, con le cose che ci chiamano...*, intervista a G. Celati in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 247.

⁸⁸ «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 [...]. Noi siamo guidati da ciò che ci chiama e capiamo solo quello», in G. Celati, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli Editore, 1989, pp. 54-55.

⁸⁹ R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, 1980; trad. it., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, p. 28.

⁹⁰ G. Celati, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 9.

⁹¹ Ivi, p. 36.

non ti accorgi più che i tuoi sentimenti negativi ti hanno portato a negare il reale così com'è. Ti hanno portato a negare semplicemente la vita, negando la banalità, il dolore, il disagio, la caducità di tutto quanto esiste.⁹²

A questo si collega una considerazione che ritorna a più riprese in quest'opera e nel documentario *Strada provinciale delle anime*, ossia la differenza tra chi visita i luoghi per turismo e chi invece vaga con il puro scopo di lasciarsi sorprendere da qualsiasi cosa capiti sotto i propri occhi: mentre i secondi non si spostano seguendo delle pretese nei confronti di ciò che hanno davanti, ma si fanno provocare dalle più piccole cose, i primi «vanno nel modo usuale, senza saper di preciso dove»,⁹³ senza presentare il minimo interesse nel cogliere “l'essenza” del luogo. Il differente approccio è brillantemente messo in luce da uno dei passeggeri della corriera blu del documentario sopracitato:

C'è uno che mi ha chiesto “cosa siamo venuti a vedere 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?

Ancora una volta è sempre Ghirri a riprendere l'amico in quei momenti in cui il senso della monotonia nei confronti delle campagne romagnole rischia di portarlo alla noia. Secondo il fotografo, l'errore che conduce all'apatia si annida nell'idea che “ci sia qualcosa da vedere”, quando in realtà l'unico fattore in grado di cambiare la nostra percezione del mondo è il nostro stato emotivo di partenza: la tristezza attenua i colori del paesaggio, l'essere innamorati li riaccende.⁹⁴ È dunque per tale ragione che è necessario liberarsi dai propri costrutti mentali e assumere di conseguenza una posizione di apertura nei confronti del reale, esattamente come si ritrova a dover fare il protagonista di *Alice in den Städten* quando l'impatto con il punto di vista di una bambina lo costringe a superare il muro dei suoi preconcetti.

Come è stato accennato, questa differenza di approccio è anche quella che differenzia la figura del turista da quella del *flâneur*, differenza messa in luce dallo studio

⁹² In S. Cesari, *Il transito mite delle parole. Narrare è artigianato e cerimoniale*, intervista a G. Celati, in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 177.

⁹³ G. Celati, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 62.

⁹⁴ Cfr. R. J. West, *Gianni Celati. The Craft of Everyday Storytelling*, Toronto, University of Toronto Press, 2000, p. 111.

di Giampaolo Nuvolati: mentre il primo cerca negli itinerari del suo viaggio una situazione insolita che possa ribaltare la monotonia data dalla *routine* quotidiana, il secondo tenta invece di rendere straordinaria l'ordinarietà, grazie allo stupore provato nei confronti non di un'arte seducente (come lo sono le mete turistiche), ma di fronte alla bellezza che si cela dietro alla consuetudine. Altro aspetto che allontana le due tipologie di viandante è la messa a disposizione del proprio tempo: mentre il turista è sottoposto a dei ritmi frenetici dovuti alla necessità di riuscire a visitare tutto ciò che la città ha da offrire, il *flâneur* dedica tutto il tempo di cui c'è bisogno al suo viaggio, perché è consapevole che è solo grazie alla lentezza che si può realmente osservare e interpretare la realtà in ogni suo aspetto⁹⁵. Questa cura nei confronti della lentezza è un tratto che emerge anche nei film di Wenders, in particolare in *Paris, Texas*, quando Travis si rifiuta di prendere con il fratello l'aereo perché desidera proseguire il suo viaggio utilizzando solamente l'automobile o spostandosi a piedi.

La stessa flemma si può assaporare seguendo i viaggi che Celati descrive in *Verso la foce*, spostamenti che anche egli compie a piedi o a bordo di una corriera. Lo scrittore infatti non si preclude mai la possibilità di fermarsi a parlare con dei passanti o l'occasione di riposare in un bar di provincia, luogo per eccellenza dove poter ascoltare le conversazioni che gli abitanti del posto si scambiano. Lo stesso discorso vale anche per *Strada provinciale delle anime*, dove a prevalere non sono le azioni delle persone o i loro dialoghi, bensì le inquadrature fisse che catturano immagini di paesaggi padani, di piccoli paesi o di umili residenze familiari (le riprese che compongono il documentario ricordano molto, e non casualmente, lo stile fotografico di Ghirri).

Il cronotopo dell'incontro

Che cosa però è in grado di spalancare lo sguardo e di abbattere i preconcetti che ciascuno si ritrova ad avere nel momento in cui si pone nella posizione di osservatore? Nel caso specifico di Wenders, che cosa permette ai suoi personaggi di superare il loro iniziale stato di inettitudine e di tornare a scommettere su quello che la realtà ha da offrire?

⁹⁵ Cfr. G. Nuvolati, *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, Firenze University Press, 2013, pp. 50-51.

Quello che appare evidente è che nessuno di essi è in grado di conquistare un tale *status* autonomamente, con le proprie capacità, tramite un suo sforzo di volontà. È, al contrario, un intervento esterno che fa prendere una piega diversa al racconto e che è capace di cambiare i personaggi. L'incontro con un'alterità è una delle costanti del cinema wendersiano ed è l'elemento narrativo fondamentale per la costruzione dell'intreccio. A questo proposito, il critico letterario Romano Luperini, in un saggio dedicato all'analisi dell'incontro nella narrativa, sostiene che esso faccia parte di un tema letterario che nel corso della storia, a causa delle trasformazioni sociali e culturali, è mutato assumendo delle funzioni diverse all'interno della trama dei racconti. Esso è un evento di fondamentale importanza per lo svolgimento dell'intreccio del racconto in quanto è intorno ad esso che prende avvio la storia o è grazie ad esso che le vicende subiscono delle svolte. Tuttavia, soprattutto nel Novecento, molti degli incontri che accadono nella letteratura e nel cinema sono "incontri mancati" eppure, anche in questo caso, nonostante il loro potere strutturante si indebolisca, la loro collocazione all'interno della trama rimane comunque di interesse specifico:

L'incontro può coincidere con il momento di *Spannung* di una narrazione, o, in altri casi, con il *turning point* della vicenda, oppure restare sostanzialmente inessenziale ai fini del *plot*. Può essere il motore potente dell'azione, cambiando l'animo dei personaggi e la loro sorte oggettiva; oppure può non lasciare alcuna traccia nella loro psicologia e nella loro traiettoria sociale [...]. Esiste dunque una semantica dell'intreccio, così come un contributo specifico che le viene dato dalla collocazione e dalla finzione della scena dell'incontro all'interno della narrazione.⁹⁶

Anche la filmografia di Wenders è un esempio lampante di come il confronto tra i personaggi, che si concretizza attraverso il cronotopo della strada, sia il principale elemento narrativo su cui si sviluppa l'intreccio; il più delle volte esso segna «l'inizio di una possibile storia, di un possibile cambiamento».⁹⁷ Un'altra delle caratteristiche fondamentali, oltre che ricorrenti, degli incontri è la casualità con i quali essi si verificano: tutti i protagonisti di cui si è già parlato decidono di partire per il proprio viaggio in solitudine; anzi, decidono di vagabondare proprio perché credono di essere in grado di risolvere i loro problemi e di guarire le proprie ferite solo grazie alle loro capacità, eppure,

⁹⁶ R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma, Laterza, 2007, pp. 6-7.

⁹⁷ L. Antoccia, *Il viaggio nel cinema di Wim Wenders*, Bari, Dedalo, 1994, p. 158.

quello che la strada rivela, è che sui loro progetti si impone un fattore esterno tanto imprevedibile quanto salvifico.

I personaggi wendersiani più importanti, per quel che riguarda la crescita del protagonista, sono i bambini: Alice in *Alice in den Städten*, Alex in *Paris, Texas*, il bambino incontrato da Robert sul finale in *Im Lauf der Zeit*, Mignon in *Falsche Bewegung*, i bambini in grado di cogliere gli interventi degli angeli in *Der Himmel über Berlin*. La presenza ricorrente di personaggi giovani nel cinema wendersiano si può comprendere tenendo in considerazione il giudizio che il regista dà sull'età dell'infanzia. Come è stato visto in precedenza, Wenders, tramite i suoi film e i suoi scatti, è alla continua ricerca di una rappresentazione trasparente della verità, dunque di un rapporto autentico con la realtà, un rapporto che talvolta il cinema, la letteratura, la televisione, la fotografia rischiano di rovinare. Secondo il regista, l'unico sguardo libero da pregiudizi e da ideologie, «lontano da ogni opinione, uno sguardo completamente ontologico [...] può essere solo quello dei bambini».⁹⁸ A questa stessa purezza deve aspirare chi fa il regista o, ancor di più, il fotografo, considerando che quello che essi si promettono di fare è di cogliere un particolare della realtà e di trasmetterlo nella maniera più veritiera possibile. Nel libro fotografico *Einmal (Una volta, 1993)*⁹⁹ è riportata un'intervista decisiva per chi desidera studiare e analizzare l'arte cinematografica di Wenders, in quanto le risposte rilasciate dal regista ai quesiti posti dall'intervistatrice sembrano coincidere con una dichiarazione di poetica; Wenders durante il dialogo spiega il suo modo di concepire l'arte fotografica e di accostarsi a questa pratica artistica: «come cineasta cerco di non dimenticarmi mai del loro [dei bambini] punto di vista, della curiosità e dell'innocenza con cui sanno guardare il mondo»¹⁰⁰. Il titolo del libro *Una volta* è stato scelto dal regista proprio per voler rievocare un immaginario fiabesco. Tutte le descrizioni delle fotografie iniziano con questo incipit, «una volta», come se si trattasse del canonico «c'era una volta» con il quale prendono avvio i racconti per l'infanzia.¹⁰¹

⁹⁸ In T. Gut, *La percezione di un movimento*, intervista a W. Wenders, in C. Simonigh et al., *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1992; trad. it. *Wim Wenders. L'atto di vedere*, Milano, Meltemi, 2002, p. 67.

⁹⁹ W. Wenders, *Einmal*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1993; trad. it. *Una volta*, Roma, Contrasto, 2015.

¹⁰⁰ In L. Bentivoglio, *Viaggio tra immagini, parole e città*, intervista a W. Wenders, in W. Wenders, *Einmal*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1993; trad. it. *Una volta*, Roma, Contrasto, 2015, p. 11.

¹⁰¹ Cfr. F. Tucci, "Io scrivo ciò che vedo": "Einmal" di Wim Wenders tra "immagini autocelebrative" e "priorità del racconto", in «CoSMo: Comparative Studies in Modernism», 13, 2018, p. 374.

Alice in den Städten è un film che mette a tema esattamente queste riflessioni: attraverso Philip, *alter ego* del regista, Wenders si interroga sul «meccanismo dello sguardo» e sui «problemi della visione e delle percezioni del mondo»¹⁰². Il film mostra come l'incontro con il punto di vista di una bambina sia in grado di sconvolgere la vita di un adulto e soprattutto come il confronto con l'alterità sia in grado di far crescere chi è coinvolto nel rapporto (come era stato analizzato anche da Luperini). Philip può tornare a sentirsi parte del mondo solo guardando la realtà attraverso gli occhi di Alice. La polaroid diventa una sorta di proiezione degli occhi del protagonista: come una fotografia è limitata dalla cornice e non può dunque cogliere interamente ciò che la circonda, così anche Philip è bloccato dai suoi pensieri e non si lascia provocare dal mondo esterno. Il protagonista, giunto in America, entra in una profonda crisi perché non riesce più a stabilire un legame con la realtà ed è alla disperata ricerca delle prove della sua esistenza, per questo decide tentativamente di abbandonare la scrittura e di utilizzare un nuovo strumento di espressione: la fotografia. La motivazione che lo spinge a diventare fotografo ricorda molto alcune delle dichiarazioni rilasciate da Luigi Ghirri, nelle quali egli trasmette la sua concezione dell'arte: «L'esito finale [dell'atto fotografico] non è la schedatura di un territorio, la resa oggettiva della realtà [...], ma piuttosto il desiderio di entrare in rapporto globale con il mondo esterno [...] perché fotografare il mondo sia anche un modo per comprenderlo».¹⁰³

Lo stesso pensiero è condiviso da Wenders (per questo si parla di Philip come di un *alter ego* del regista), il quale, in diverse occasioni, ammette di fotografare e di raccontare storie *in primis* per se stesso, per riuscire a capire di più di quello che vede.¹⁰⁴

Alice è invece un personaggio opposto a quello di Philip: è genuina, aperta al mondo e curiosa, tanto che il suo slancio propositivo nei confronti di quello che le capita davanti è in grado di abbattere le difese dell'uomo. È lei che sfida il suo accompagnatore a riscoprire se stesso e a fornirgli quelle prove della sua esistenza che da tempo cercava: «Hai la ragazza?... Sei contento di vedere i tuoi genitori?». Philip, tramite il rapporto con lei e grazie alle domande che la bambina gli pone, è costretto a dire “io”. Alice, inoltre,

¹⁰² F. D'Angelo, *Wim Wenders*, Milano, L'Unità / Il castoro, 1995, p. 60.

¹⁰³ L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 99.

¹⁰⁴ «Ogni foto è un tentativo di scoprire qualcosa di una persona o di un luogo, di stabilire in un qualche modo la verità di una situazione», in L. Bentivoglio, *Viaggio tra immagini, parole e città*, intervista a W. Wenders, in W. Wenders, *Einmal*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1993; trad. it. *Una volta*, Roma, Contrasto, 2015, p. 24.

lo provoca anche rispetto al suo lavoro di giornalista, permettendogli così di riconquistare l'ispirazione necessaria per raccontare storie: «Che hai da fare tu?... Stai sempre a scarabocchiare».

Un momento centrale del film, che rappresenta lo scarto tra il punto di vista di Alice, capace di cogliere la realtà nella sua interezza, e quello di Philip, bloccato dai propri costrutti mentali, è la scena nella quale a prendere in mano la polaroid è non più il protagonista, ma la bambina. Dato che, come è stato detto, la macchinetta fotografica rappresenta l'occhio limitato dell'adulto, è come se Alice si prendesse il compito di indirizzare lo sguardo dell'amico e di indicargli dove guardare per iniziare a percepirsi come parte del mondo. Alice scatta la polaroid inquadrando il volto di Philip e per spiegare il suo gesto esclama: «così vedi come sembri». Per la prima volta l'obiettivo della polaroid non cattura l'esterno, ma tenta di cogliere l'essenza del suo proprietario. Philip deve spogliarsi dei suoi preconcetti e cercare di assumere in sé la purezza di sguardo che appartiene alla bambina per poter guadagnare le prove della sua esistenza. È questo il significato che si cela dietro all'inquadratura nella quale si vede il volto del protagonista riflesso e deformato sul lucido della polaroid sopra la quale è per l'appunto impresso il volto di Philip. Due immagini, due visioni dell'uomo si incontrano e si mescolano nella speranza che si possano presto conciliare. Grazie ad Alice, Philip impara che non è possibile mentire, come dimostra la scena in cui l'uomo, conoscendo i tempi di accensione delle luci dell'*Empire state building*, finge di fare una magia sul palazzo soffiandoci sopra da lontano, venendo però subito scoperto dalla bambina.¹⁰⁵

Un'altra sequenza altrettanto affascinante che dimostra come l'incontro con Alice sia fondamentale per il protagonista, è la scena che avviene verso la conclusione del film, all'interno della cabina per le fototessere, dove i due personaggi decidono di scattare quattro foto in sequenza per divertimento e come ricordo. Mentre nel primo scatto i due compagni di avventure partono con una espressione facciale opposta (Alice è sorridente mentre Philip è serio), nell'ultima tutti e due si ritrovano a fare delle smorfie davanti all'obiettivo, ma lo fanno solo perché entrambi osservano l'altro e cercano di imitarlo, di andargli incontro, con il risultato finale che l'ultimo scatto li ritrae con un'espressione divertita. Questa sequenza, in tutta la sua semplicità, vuole far capire allo spettatore di

¹⁰⁵ Cfr. A. Vannini, *Come si fa a mettere quattro elefanti in una Volkswagen rossa. Dal mondo dei bambini al mondo degli adulti, il gioco nel cinema di Wim Wenders*, in A. Mauceri et al., *Wim Wenders. Il cinema dello sguardo*, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1995, p. 113.

come Philip sia maturato stando in rapporto con questa bambina incontrata per caso. È grazie alla sua amicizia che il giornalista, partito da una condizione di apatia e di inettitudine, riesce finalmente a tornare a sorridere.

Per quanto riguarda Celati, la tematica dell'incontro occupa una posizione di particolare rilevanza nella sua poetica, ma anche nella sua vita e nella sua carriera. Come è stato già detto, l'aver conosciuto, e quindi l'aver incontrato il fotografo Luigi Ghirri, ha permesso allo scrittore di ritrovare l'ispirazione artistica che aveva perso a seguito di un periodo di permanenza in America. Questo si intende quando si parla di incontri: non si tratta solo di elementi narrativi, ma anche di una parte di esperienza vissuta personalmente dagli autori. La consapevolezza che è grazie al confronto con un punto di vista altro che le persone possono crescere e si possono sorprendere di più di quello che c'è, sta alla base di uno dei documentari di Celati: *Strada provinciale delle anime*. «Volevo rivedere quei posti in un altro modo, insieme ad altre persone. Così ho pensato di portare in gita sul Delta del Po i miei parenti di Ferrara, assieme ad amici, e riprendere ogni fase della gita».¹⁰⁶ Celati, in questo video-racconto, ripercorre quegli stessi luoghi che precedentemente aveva attraversato in lungo e in largo con i fotografi di *Viaggio in Italia*; eppure, nonostante le destinazioni siano state da lui già visitate, lo scrittore (in questo caso regista) decide di riattraversarle, ma solo perché ha la consapevolezza che stando a contatto con altri uomini (e tra questi non a caso è invitato proprio Ghirri), con altri punti di vista, anche lui si sarebbe stupito nuovamente. In un'intervista per «La Stampa», quando gli viene domandato quale sia lo scopo che lo ha spinto a mettersi in viaggio in compagnia dei suoi amici e parenti, Celati conferma quanto appena detto:

«L'idea è quella di far incontrare persone diversissime, di farsi intervistare a vicenda e di far visita a quei posti [...]. La verità viene dallo stare tra gli uomini. Un viaggio, il nostro, per scoprire che gli altri sono nostri maestri e che il paesaggio più banale è degno di essere raccontato ed è bellissimo».¹⁰⁷

¹⁰⁶ In M. Teatini, *Il sentimento dello spazio*, intervista a G. Celati, in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 229.

¹⁰⁷ In C. Altarocca (a cura di), *Celati, corriera azzurra fra le voci del Po*, intervista a G. Celati, in «La Stampa», 13 agosto 1993.

Una considerazione molto simile è riportata anche in una nota di *Verso la foce*: «Si è disposti all'osservazione quando si ha voglia di mostrare ad altri quello che si vede. È il legame con gli altri che dà colori alle cose, le quali altrimenti appaiono smorte». ¹⁰⁸

Allo stesso modo non sarebbero nate le raccolte di racconti come *Narratori delle pianure* e *Quattro novelle sulle apparenze* se Celati non avesse incontrato lungo le sue peregrinazioni vari passanti e non avesse dato loro le giuste attenzioni e il giusto valore. Anche in questi casi il lavoro dell'artista non dipende da una individuale ispirazione, ma nasce dalla capacità di saper cogliere ciò che di imprevisto e di esterno si intromette nella sua vita.

Il ruolo del paesaggio

Gli incontri, tuttavia, non sono in grado, da soli, di far riaprire lo sguardo e di abbattere i pregiudizi di chi osserva un determinato luogo o di chi si trova nella situazione di dover raccontare di sé o della realtà circostante. Affinché ciò sia possibile è necessario sia presente un altro fattore non secondario: una parte di realtà che chiede di essere guardata. Sia per Wenders che per Celati, il paesaggio, naturale e urbano, occupa un ampio spazio nelle loro opere. Per entrambi esso non è semplicemente e solamente lo sfondo delle scene in cui le azioni narrate prendono avvio, ma è a tutti gli effetti un elemento in grado sia di dire qualcosa sul significato della storia narrata, sia di diventare un fattore decisivo per lo svolgimento dell'intreccio. Lo spazio interagisce attivamente con gli uomini che in esso si spostano, influenza le loro decisioni, i loro obiettivi e i loro tragitti. ¹⁰⁹

Il cinema wendersiano attribuisce sempre un valore centrale al paesaggio, tanto che le inquadrature dedicate alla raffigurazione dello spazio nel quale i personaggi si muovono sono sempre molto frequenti, soprattutto per quel che riguarda i film della trilogia della strada. Giampiero Frasca, analizzando la funzione che lo scenario ambientale ricopre all'interno dei *road movies*, individua tre livelli di differente

¹⁰⁸ G. Celati, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 115.

¹⁰⁹ Cfr. *Road movie. Immaginario, genesi, struttura e forma del cinema americano on the road*, Torino, Utet Libreria, 2001, p. 156.

attribuzione di senso allo spazio: il primo livello riguarda lo spazio come funzione denotativa, quindi come semplice sfondo che ospita la vicenda; il secondo è quello archetipico, cioè lo spazio di riferimento di tutta una cultura; l'ultimo è quello simbolico in cui lo spazio viene metaforizzato.¹¹⁰

Sicuramente il paesaggio presente nei film di Wenders risponde a questo terzo livello, e ciò lo si evince anche dal fatto che il regista è un grande appassionato di arte paesaggista, in particolare quella di Caspar Friedrich¹¹¹, pittore noto proprio per le emozioni che suscitano i suoi quadri nei quali sono ritratti squarci naturali (anche Wenders si dedicò a questo genere di pittura prima di occuparsi interamente di cinema). Nelle opere del regista tedesco lo spazio metropolitano e naturale viene sempre utilizzato per trasmettere allo spettatore i sentimenti provati dal protagonista, come ad esempio succede nell'incipit di *Paris, Texas*, dove ad aprire il lungometraggio è una ripresa aerea di un paesaggio desertico all'interno del quale, solo dopo diversi minuti, appare il personaggio che lo sta attraversando. Questo *focus* sul paesaggio posto a inizio film è di fondamentale importanza perché serve a mettere l'accento sulla solitudine provata da Travis, tratto caratteriale che emergerà con maggiore insistenza lungo lo svolgimento del racconto. Allo stesso modo, la scenografia del *peep-show*, che rappresenta l'interno di un'accogliente abitazione, è, per sua natura, un luogo chiuso e ristretto, che si oppone alla vastità del deserto e che quindi trasmette un'idea di familiarità e di serenità. È solo in un ambiente simile che la riconciliazione tra i personaggi può avere luogo e il protagonista può finalmente dar libero sfogo ai sentimenti fino ad allora tenuti celati.

Sergej Michajlovič Èjzenštejn a proposito della funzione narrativa del paesaggio ha scritto che «Il paesaggio è l'elemento più libero del film, il meno gravato da compiti narrativi ausiliari e particolarmente duttile per la trasmissione di umori».¹¹² Ciò risulta evidente se si considera il fatto che Wenders non sempre fa ricorso nei suoi racconti a uno scavo psicologico dei personaggi (si è visto come i protagonisti della trilogia raccontino sempre molto poco dei loro traumi e delle loro vicende personali), ma ciò accade proprio

¹¹⁰ Ivi, p. 161.

¹¹¹ «Sono stato educato alla pittura più che a qualsiasi altra cosa [...]. Per molto tempo i miei pittori sono stati quelli del XIX secolo. Soprattutto paesaggisti [...]. Oggi ammiro moltissimo un pittore tedesco. Si chiama Caspar David Friedrich», in L. Bentivoglio, *Viaggio tra immagini, parole e città*, intervista a W. Wenders, in W. Wenders, *Einmal*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1993; trad. it. *Una volta*, Roma, Contrasto, 2015, p. 21.

¹¹² S. M. Èjzenštejn, *La natura non indifferente*, Venezia, Marsilio, 1981, p. 232.

perché è attraverso il modo con cui viene ritratto lo spazio circostante, che lo spettatore può farsi un'idea, anche se vaga, di quello che il personaggio sta provando.

L'idea che il paesaggio possa essere uno degli strumenti in grado di spalancare lo sguardo appare ancora di più in maniera esplicita nelle opere di Celati e soprattutto nelle dichiarazioni rilasciate da Ghirri. Per il fotografo, è proprio l'ambiente naturale che richiede, a chi lo sta attraversando e a chi lo sta osservando, di ritornare ad uno stato di «purezza della visione», perché senza che si raggiunga questa condizione, lo stupore non può essere ridestato.¹¹³ Una tale posizione e una tale attenzione permettono di «scoprire in un paesaggio, un punto dello spazio, un attimo della vita o un leggero mutamento della luce la possibilità di una nuova percezione».¹¹⁴ In *Verso la foce* il contatto con la natura è di fondamentale importanza, tanto che lo stesso titolo del diario di viaggio lo mette in luce richiamando la foce del fiume Po, meta delle peregrinazioni dell'autore. Il letto del Po, e l'acqua che in esso scorre, rappresentano per Celati il richiamo a uscire fuori di sé e a rendersi disponibile a quello che si ha davanti.¹¹⁵ Celati, sempre in *Verso la foce*, analizza più volte il legame che stringe insieme indissolubilmente lo spazio con la percezione visiva: «Le cose [...] escono dal vuoto per aver 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 raccontiamo, per avere esistenza».¹¹⁶

¹¹³ Cfr. L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 216.

¹¹⁴ Ivi, p. 217.

¹¹⁵ «Queste cose [l'acqua e gli argini del fiume] si chiamano simboli naturali, e davanti a loro io sono come tutti quanti. Qual è la nostra esperienza di questi simboli naturali? Quello che dice la parola, né più né meno: i simboli sono qualcosa che ci unisce a qualcos'altro fuori di noi, che ci getta assieme a qualcosa che giunge come un richiamo. E dunque sono esperienze in cui si va fuori di sé», E. Cipriani, *Scrivere è un viaggio nella paura, con le cose che ci chiamano...*, intervista a G. Celati in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 248.

¹¹⁶ G. Celati, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 126.

CAPITOLO III

L'esigenza di narrare

Wenders e l'arte del racconto

È naturale avere il desiderio di trasmettere e di raccontare alle altre persone ciò che si è acquisito con l'esperienza. Walter Benjamin, nel suo saggio dedicato all'arte del racconto, *Il narratore* (1936)¹¹⁷, sostiene che il fattore fondamentale associato a questa pratica sia la «saggezza», ossia l'essere una «persona di “consiglio” per chi lo ascolta»¹¹⁸. Un'altra delle caratteristiche che accomuna i due autori presi in analisi riguarda proprio il loro continuare ad interrogarsi sulla funzione del racconto e della narrazione. Sia Celati sia Wenders hanno infatti affrontato dei periodi nella loro vita in cui hanno messo in dubbio il loro essere artisti e di conseguenza anche la loro dedizione al racconto: Celati, come si è già visto, ha preso una pausa dalla scrittura di sette anni perché credeva di non aver più nulla da raccontare; Wenders addirittura ha iniziato la sua carriera artistica senza nutrire il minimo interesse per la scrittura dichiarando più volte di provare una sorta di sfiducia nei confronti delle storie, contraddicendosi in questo modo con altre sue affermazioni, contraddizioni che la studiosa Francesca Tucci ha messo in luce in un saggio in cui analizza il suo libro fotografico *Einmal* e che ora verranno riportate.

Per capire quale sia il pensiero del regista rispetto all'arte della narrazione, è fondamentale soffermarsi sulla sua carriera e su come sia avvenuto il primo contatto con il mondo del cinema. A differenza di molti altri registi, infatti, Wenders non ha desiderato fin da subito occuparsi di questa forma artistica; egli, in realtà, ha iniziato la propria carriera creativa come pittore, in particolare come paesaggista. Wenders sostiene di essere sempre stato profondamente affascinato dalle immagini, le quali, proprio per loro natura,

¹¹⁷ W. Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolaj Leskov* (1936); trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, in R. Solmi (a cura di), *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962.

¹¹⁸ Ivi, p. 250.

non richiedono alcuna interpretazione o alcun tipo di spiegazione, e di conseguenza si presentano, agli occhi di chi le osserva, in tutta la loro verità, senza dover prima passare sotto il vaglio dell'artista (o del fotografo, dato che il discorso si equivale) che le ha riprodotte: «Once I was a painter. What interested me was space; I painted cityscapes and landscapes. I became a film-maker when I realized that I wasn't getting anywhere as a painter».¹¹⁹ Continua poi in un'altra intervista a spiegare come sia passato dalla pittura alla cinematografia:

Mentre cercavo di capire come diventare un pittore ho iniziato ad andare al cinema: molto intensamente, cinque o sei film al giorno [...]. Poi ho pensato: forse, per ottenere il mio scopo, devo seguire proprio la strada del cinema. Così ho cominciato a frequentare una scuola di cinema e a scrivere film, ma continuando a considerarmi uno che, alla fine, avrebbe fatto il pittore.¹²⁰

Ciò su cui è interessante soffermarsi è la ragione per cui Wenders dichiara di aver iniziato a scrivere e a dirigere i suoi primi film continuando a considerarsi un pittore. Egli, infatti, in quei momenti in cui si è trovato nelle condizioni di dover analizzare la propria filmografia, ha sostenuto che i suoi primi film fossero molto distanti da quelli che sono stati scritti dai lungometraggi della trilogia della strada in poi. I suoi primi lavori sono invero molto lenti, statici, con poche inquadrature fisse e con una forte carenza di dialoghi e di azione tra i personaggi. Wenders giustifica questa scelta registica dicendo di aver desiderato trattare i film come se fossero per l'appunto dei quadri paesaggistici o delle fotografie.¹²¹ Il regista, nella sua iniziale fase artistica, sosteneva che immagini e storie fossero due concetti agli antipodi, in quanto, mentre le prime, come detto, catturano l'istante e quindi la verità del reale, le seconde presuppongono che qualcuno dia loro un senso e quindi che imponga su di esse una propria interpretazione, e questo, per Wenders, equivale a una violenza, a un atto presuntuoso nei confronti della realtà.¹²² Il punto

¹¹⁹ W. Wenders, *The Logic of Images. Essays and Conversations*, London, Faber and Faber, 1991, p. 51.

¹²⁰ In L. Bentivoglio, *Viaggio tra immagini, parole e città*, intervista a W. Wenders, in W. Wenders, *Einmal*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1993; trad. it. *Una volta*, Roma, Contrasto, 2015, p. 18.

¹²¹ «When I started making my first film, I wanted to make “landscape portraits” [...]. The shots were like the paintings and watercolors I'd done previously, only in a different medium», in W. Wenders, *The Logic of Images. Essays and Conversations*, London, Faber and Faber, 1991, p. 51.

¹²² «Le storie sono sempre manipolazione pura. È per questo che le immagini sono [...] più cariche di verità. Una storia [...] tende alla menzogna», in P. W. Jansen (a cura di), *La verità delle immagini*, intervista a W. Wenders, in C. Simonigh *et al.*, *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1992; trad. it. *Wim Wenders. L'atto di vedere*, Milano, Meltemi, 2002, p.72.

centrale è dunque il rapporto con la verità, lo stesso di cui si è parlato precedentemente riguardo al tema dell'apertura dello sguardo. «Sono diventato un narratore contro la mia volontà» afferma Wenders «e credo che dai miei primi film emerga questa sfiducia nelle storie. Mi pareva che [esse] introducessero immediatamente un elemento di bugia, come un'assenza di verità, mentre invece la singola immagine possiede in sé tutta la verità necessaria».¹²³

Sono diverse le opere wendersiane che contraddicono questa affermazione e che la studiosa Francesca Tucci ha messo in luce¹²⁴: si pensi, ad esempio, al film *Alice in den Städten*, dove Philip tenta esattamente di catturare la verità del mondo tramite delle immagini, ossia delle fotografie, ma si ritrova perennemente insoddisfatto, perché permane sempre uno scarto tra la sua percezione soggettiva e quella oggettiva (il protagonista dirà, rispetto a quello che scatta, «mai uguale a quello che si vede»). L'altra opera in cui è evidente una differenza di approccio alle rappresentazioni visive è proprio la raccolta fotografica *Einmal*, nella cui introduzione compaiono quelle stesse affermazioni riportate precedentemente. In *Einmal*, infatti, Wenders fa precedere alcuni suoi scatti a delle spiegazioni, lunghe qualche riga di testo, nelle quali il regista tenta di contestualizzare le immagini, imponendovi, però, in questo modo, una sua interpretazione.

Una svolta decisiva avviene dopo *Der Stand der Dinge* (Lo stato delle cose, 1982)¹²⁵, un film che doveva dimostrare l'impossibilità del narrare storie e che invece apre la via alla realizzazione di *Paris, Texas*, il primo film in cui Wenders si è reso conto di non essere un pittore, ma un narratore.¹²⁶ Da quel momento il regista inizia a scommettere sui personaggi e sulla sceneggiatura, riconquistando quella fiducia nelle storie che credeva di non possedere. È come se a un certo punto della sua carriera, Wenders si accorgesse che l'unico modo per ricercare la verità all'interno di quel processo di mercificazione delle immagini che la società dei consumi sta mettendo in atto, corrisponda con l'attribuzione di una storia a quelle stesse immagini: «Sono arrivato alla

¹²³ In L. Bentivoglio, *Viaggio tra immagini, parole e città*, intervista a W. Wenders, in W. Wenders, *Einmal*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1993; trad. it. *Una volta*, Roma, Contrasto, 2015, p. 18.

¹²⁴ Cfr. F. Tucci, "Io scrivo ciò che vedo": "Einmal" di Wim Wenders tra "immagini autocelebrative" e "priorità del racconto", in «CoSMo: Comparative Studies in Modernism», 13, 2018.

¹²⁵ W. Wenders (dir.), *Der Stand der Dinge* (Lo stato delle cose), GER 1982.

¹²⁶ Cfr. L. Bentivoglio, *Viaggio tra immagini, parole e città*, intervista a W. Wenders, in W. Wenders, *Einmal*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1993; trad. it. *Una volta*, Roma, Contrasto, 2015, p. 19.

conclusione che le mie immagini hanno un'unica possibilità per non essere travolte da questo immenso flusso visivo [...]: devono narrare una storia».¹²⁷ Questo è il messaggio che Wenders tenta di veicolare attraverso il finale di *Bis ans Ende der Welt*, poiché il personaggio di Claire si salva dall'intossicazione e dalla dipendenza da immagini solo attraverso la scrittura, leggendo il romanzo del suo ex marito che racconta le loro vicende. «Tutto l'ultimo Wenders sembra voler dire proprio questo, in fondo, che di fronte al diluvio di immagini, la parola, la letteratura, rappresentano ancora una possibilità di salvezza».¹²⁸

Eppure, nonostante possa sembrare che il regista sia riuscito a trovare un equilibrio tra le due istanze, in realtà, questo conflitto tra la verità e l'imposizione di un significato, continua a essere per Wenders motivo di riflessione. Egli stesso, in *The Logic of Images. Essays and Conversations* (1991)¹²⁹, analizza la sua filmografia e divide in due categorie i suoi lavori, escludendo da queste, però, *Der scharlachrote Buchstabe* (*La lettera scarlatta*, 1973)¹³⁰, film che egli ha sempre considerato un errore: nel primo gruppo rientrano tutti i lungometraggi in bianco e nero, ad esclusione di *Lightning Over Water-Nick's Movie* (*Lampi sull'acqua*, 1980)¹³¹: si tratta di film che non appartengono ad alcuna tradizione letteraria precedente, film che possiedono, si potrebbe dire, una sceneggiatura originale; il secondo gruppo è composto invece da opere a colori le cui storie si basano su romanzi già esistenti. Ne consegue, dunque, che i film del primo gruppo non partono da un vero e proprio *script*, ma semplicemente da uno spunto iniziale (per questa ragione Wenders girava le sequenze delle sue prime opere in ordine cronologico); il resto della storia si costruiva seguendo gli attori e il loro sentire, credendo, in questo modo, di lasciare che fosse la realtà a parlare di se stessa. Quelli del secondo gruppo, invece, seguivano rigorosamente una sceneggiatura che, in molti casi, non era nemmeno scritta da Wenders, ma da uno sceneggiatore o scrittore (con il quale Wenders comunque collaborava continuamente), come ad esempio Peter Handke e Sam Shepard.

¹²⁷ W. Wenders, *The Urban Landscape*, in C. Simonigh et al., *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1992; trad. it. *Wim Wenders. L'atto di vedere*, Milano, Meltemi, 2002, p. 130.

¹²⁸ L. Antoccia, *Il viaggio nel cinema di Wim Wenders*, Bari, Dedalo, 1994, p. 113.

¹²⁹ W. Wenders, *The Logic of Images. Essays and Conversations*, London, Faber and Faber, 1991.

¹³⁰ W. Wenders (dir.), *Der scharlachrote Buchstabe* (*La lettera scarlatta*), GER 1973.

¹³¹ W. Wenders (dir.), *Lightning Over Water-Nick's Movie* (*Lampi sull'acqua*), GER 1980.

La differenza più grande è dichiarata dallo stesso regista: «With group A-films, I never knew how they would finish; I knew the endings of B-films before I started».¹³²

Ciò che cambia è dunque la predisposizione nei confronti dell'invenzione e della finzione, o, per usare due termini wendersiani, l'«apertura» e la «disciplina», due modi di porsi opposti, per i quali Wenders non riesce a prendere una decisione, tant'è che, nella sua produzione cinematografica, i film in bianco e nero e quelli a colori si alternano in continuazione (si pensi ad esempio a *Falsche Bewegung* che precede *Alice in den Städten* e che a sua volta è seguito da *Im Lauf der Zeit*). Questo struggente dilemma il regista lo esprime perfettamente in questa sua dichiarazione:

The fact that [...] there has been a constant pendulum swing between A- and B-films shows that each film is a reaction to its predecessor, which is exactly my dilemma [...]. I totally reject stories, because for me they only bring out lies, nothing but lies, and the biggest lie is that they show coherence where there is none. Then again, our need for these lies is so consuming that it's completely pointless to fight them and to put together a sequence of images without a story - without the lie of a story. Stories are impossible, but it's impossible to live without them. That's the mess I'm in.¹³³

«Nella vita c'è bisogno di storie, di racconti, di mitologie

Per Celati questo dilemma non si presenta; anzi, si potrebbe quasi dire che l'autore italiano sia perfettamente consapevole di quanto la scrittura e la narrazione siano delle pratiche artistiche fondamentali nella vita dell'uomo, tuttavia non mancano, anche nel suo caso, dei momenti nei quali egli si trova a voler fare delle riflessioni sul tema, sollevando anche dei punti di criticità. Come si è già visto, infatti, per sette anni Celati abbandona la scrittura e vive un momento di stasi creativa. Questo periodo di crisi, però, lo porta a trasferirsi nel 1979 in America, a Los Angeles, dove entra in contatto con gli alunni del sociologo Harvey Sacks, studioso delle regole implicite nelle conversazioni e nei racconti quotidiani. Grazie a questa scoperta accademica, una volta tornato a Bologna, Celati continua i suoi studi sulle narrazioni orali, in particolare basandosi sulle ricerche di Labov riguardanti le modalità con le quali venivano raccontate le storie nel ghetto afroamericano

¹³² W. Wenders, *The Logic of Images. Essays and Conversations*, London, Faber and Faber, 1991, p. 55.

¹³³ Ivi, pp. 55-59.

di Chicago. Da questo periodo di pausa dalla scrittura e grazie anche allo studio etologico ed extraletterario di cui appena detto, nascono le più importanti opere dell'autore, *Narratori delle pianure* (1985), *Quattro novelle sulle apparenze* (1897) e *Verso la foce* (1989). Si tratta di lavori che risentono di quanto scoperto da Celati riguardo ai racconti quotidiani orali («le letture [...] di Sacks, Polanyi, Labov, assieme ad alcuni testi di Goffman, sono il retroterra mentale di quello che ho scritto dopo»)¹³⁴, infatti in essi Celati riporta proprio le conversazioni e le storie che egli ha avuto modo di ascoltare nei vari bar dei paesi che ha attraversato nel suo viaggio attraverso la Pianura Padana.

Celati parte dalla consapevolezza che l'arte narrativa sia qualcosa di irrinunciabile nella vita dell'uomo: «Nella vita c'è bisogno di storie, di racconti, di mitologie», ma questo perché essi «sono l'impalcatura della comunicazione umana»¹³⁵; tuttavia anche Celati, come Wenders (Celati cita esplicitamente alcuni pensieri di Wenders in un'intervista¹³⁶), sostiene che questa capacità e questo bisogno stiano venendo meno in questo preciso momento storico, e a sostegno della sua tesi cita il saggio di Benjamin precedentemente preso in analisi. Anche secondo il critico tedesco, infatti, nell'epoca moderna, la figura del narratore è entrata in crisi, sostituita da quella del romanziere¹³⁷, e Celati afferma che questo processo di declino ha avuto inizio nel momento in cui gli uomini hanno iniziato a pretendere di dare una spiegazione a quello che stavano raccontando; essi non sono più in grado, o sono in difficoltà, a «sviluppare bene il punto enigmatico attorno a cui ogni storia ruota [...], il mistero di ogni accadere degli eventi»¹³⁸. Dunque, la mancanza dell'uomo moderno risiederebbe nella sua mancata disponibilità ad accettare un punto di mistero in ogni racconto.

¹³⁴ Cfr. M. Belpoliti, A. Cortellessa, *Letteratura come accumulo di roba sparsa*, intervista a G. Celati, in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 450-451.

¹³⁵ In C. Ventimiglia, *L'incertezza dello sguardo*, intervista a G. Celati, in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 88.

¹³⁶ «Quando Wim Wenders allude al fatto che non si può più fare cinema [...] pone una questione di fondo che vale anche per il racconto scritto [...]. Saremo sempre più macchine, sempre più automatici e artificiali», in C. Ventimiglia, *L'incertezza dello sguardo*, intervista a G. Celati, in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 89.

¹³⁷ «Il primo segno di un processo che porterà al declino della narrazione è la nascita del romanzo alle soglie dell'età moderna [...]. Il romanzo si distingue da tutte le altre forme di letteratura in prosa - fiaba, leggenda, e anche dalla novella - per il fatto che non esce da una tradizione orale e non ritorna a confluire in essa» in W. Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolaj Leskov* (1936); trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, in R. Solmi (a cura di), *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, p. 251.

¹³⁸ G. Celati, *L'angelo del racconto*, in «Il Manifesto», 30 ottobre 1988, pp. 7-8.

Eppure per l'autore italiano raccontare e raccontarsi agli altri rimane un'esigenza insopprimibile; per questa ragione, Celati decide di scrivere *Narratori delle pianure*, per provare che l'uomo è un «animale fantasticante, sempre in stati di incantamento per effetto del sentito dire, sempre pronto a menare la lingua per raccontarsi favole e paranze. Questi sono i legami più stretti tra gli uomini, le loro fantasticazioni».¹³⁹ Questa raccolta di novelle popolari nasce proprio dall'esigenza di voler dimostrare quello che sosteneva lo stesso Benjamin, ossia che l'arte della narrazione nasce da quel processo di trasmissione di storie e di favole che avviene di bocca in bocca, processo che si verifica fin dall'inizio dei tempi («L'esperienza che passa di bocca in bocca è la fonte a cui hanno attinto tutti i narratori»)¹⁴⁰. Va inoltre precisato che Celati nutre una profonda stima nei confronti delle storie anche perché l'amico Luigi Ghirri, che, come si è visto, ha avuto una grande influenza sullo scrittore, sosteneva che dietro ad ogni fotografia si celasse un racconto. Egli credeva dunque che il compito del fotografo fosse quello di rivelare a chi guarda la trama celata dietro ad ogni immagine (lo studioso Ferdinando Amigoni sostiene che «Ghirri ha sempre pensato e operato come un narratore»)¹⁴¹. Egli, infatti, mentre raccoglieva vari scatti, aveva sempre in mente un libro all'interno del quale porre i suoi lavori, tanto da affermare: «Concordo pienamente sul fatto che le foto assumano senso dal loro essere dentro un "sistema", all'interno di un montaggio o discorso narrativo».¹⁴²

La stima nutrita da Celati nei confronti della pratica narrativa è riscontrabile anche analizzando le numerose opere da lui realizzate: come infatti ha analizzato la studiosa Francesca Gatta, lo stile di scrittura adottato da Celati nelle novelle di *Narratori delle pianure* punta a riprodurre per iscritto una dimensione orale, più precisamente del parlato settentrionale, vista l'ambientazione delle storie sottolineata anche dalla cartina geografica della Pianura Padana che apre la raccolta. Questa dimensione orale è resa tramite delle precise scelte linguistiche, come ad esempio l'utilizzo del passato prossimo

¹³⁹ M Belpoliti, A. Cortellessa, *Letteratura come accumulo di roba sparsa*, intervista a G. Celati, in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 451-452.

¹⁴⁰ W. Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolaj Leskov* (1936); trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, in R. Solmi (a cura di), *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, p. 248.

¹⁴¹ F. Amigoni, *Guardando la prosa del mondo: Luigi Ghirri e Gianni Celati*, in «Intersezioni», 1, 2008, p. 106.

¹⁴² Qui cit. dal saggio di Amigoni, *ibidem*.

e delle espressioni deittiche¹⁴³, che sottolineano, per l'appunto, il forte legame con l'oralità, come indica anche la dedica di Celati posta a inizio libro: «A quelli che mi hanno raccontato storie, molte delle quali sono qui trascritte».

Della dimensione orale risentono anche i primi romanzi di Celati, la cui scrittura, per il tono, la sintassi delle frasi, l'alternanza di diversi tempi verbali, l'utilizzo di discorsi diretti e indiretti, ricorda molto la sfera del parlato. Celati stesso conferma questa tesi, aggiungendo di aver adottato questo particolare stile per andare «in giro a leggerli [i racconti] ad alta voce a gruppi di amici»; continua poi: «la meta era di fare il pagliaccio, leggendoli, di intrattenere qualcuno. Chi riesce a leggerli ad alta voce li capisce meglio»¹⁴⁴. Si conferma dunque l'idea che l'uomo senta il bisogno di raccontare per mettersi in relazione con l'altro, per conoscere e farsi conoscere.

Su questo concetto si basa *Lunario del paradiso*, definito da alcuni critici¹⁴⁵ un romanzo di formazione, ma che in realtà presenta numerosi tratti surrealistici ed espressionistici, elementi che sembrano proiettare la vicenda narrata in una dimensione fantastica o addirittura onirica. Il motivo di questa particolare mescolanza di stili sarebbe da attribuire al fatto che, come osservato da Gabriele Gimmelli, il protagonista Giovanni, che racconta in prima persona le sue vicende, dichiara di star scrivendo a macchina le sue avventure a distanza di tempo rispetto a quando i fatti narrati sono realmente accaduti. Questo comporta, di conseguenza, degli inevitabili buchi di memoria o dei salti temporali nella trama della storia. Ciò accade anche perché tutto il romanzo ruota intorno al concetto di narrazione, tanto che, molto spesso, all'inizio e alla fine dei capitoli, Giovanni si rivolge direttamente ai lettori per commentare quello che ha appena descritto, o per esprimere le sue difficoltà nel ricordare le vicende passate e di conseguenza anche la difficoltà nel trasmettere ai lettori quanto esperito. Il romanzo, quindi, in più momenti diventa metaletterario. Dunque, per comprendere fino in fondo *Lunario del paradiso*, è

¹⁴³ Cfr. F. Gatta, *Ombre e fantasmi nel remoto della "bassa". Deissi e passato prossimo nei "Narratori delle pianure" di Gianni Celati*, in F. Gatti, R. Tesi (a cura di), *Lingua d'autore. Letture linguistiche di prosatori contemporanei*, Roma, Carocci, 2000, pp. 121-135.

¹⁴⁴ In J. Benito, *Intervista per la pubblicazione basca di "Parlamenti buffi"*, intervista a G. Celati in «Riga», 28, 2008, p. 52.

¹⁴⁵ Cfr. C. Piersanti, *Formazione verso che cosa? / Celati. Il Lunario e lo smarrimento del Paradiso*, 08/08/2018, in «Doppiozero», www.doppiozero.com, [consultato il 06/06/2023]; oppure cfr. F. Marcoaldi, *Le virgole di Celati*, in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 180-185.

necessario analizzare questo bisogno di raccontare la propria storia che costituisce l'essenza fondamentale del personaggio.

«Dopo però ci racconti le tue avventure così godiamo anche noi»:¹⁴⁶ È con questo auspicio che inizia il viaggio del ragazzo protagonista del romanzo. Giovanni può raggiungere la Germania solo grazie al sostegno economico di alcuni suoi amici, i quali, a loro volta, premono perché egli parta, solamente perché nutrono la curiosità di sapere a quali avventure il loro compagno andrà incontro. Ne consegue, quindi, che l'avventura di Giovanni può cominciare solo se il presupposto che ne sta alla base è che ciò che egli affronterà non rimarrà sepolto nella sua memoria ma verrà condiviso con gli altri. È proprio grazie a questa esperienza che Giovanni, grazie anche all'insistenza dei suoi amici, scopre, durante e grazie al suo viaggio, di essere uno scrittore e un narratore; scopre, insomma, la sua vocazione. Se è dunque vero che il viaggio non porta a nessun cambiamento della sua condizione (il protagonista non matura e la relazione che aveva desiderato stringere con Antje non si realizza), quello che in realtà determina è proprio la scoperta, da parte di Giovanni, del proprio posto nel mondo, del proprio ruolo all'interno della società. Giovanni acquisisce questa consapevolezza gradualmente lungo la sua avventura in Germania, finché non arriva ad una piena presa di coscienza alla fine del suo lungo viaggio. Il ritorno, di cui si è parlato precedentemente, può diventare possibile solo perché a casa, in Italia, c'è qualcuno che aspetta Giovanni e che brama di leggere e di sentire raccontate tutte le stravaganti vicende che il giovane ha affrontato nella lontana terra tedesca («Torniamo alle cose che devo raccontarvi [...]. Chi mi aspetta laggiù? C'è ancora qualcuno che segue la mia storia, o si sono addormentati tutti quanti?»)¹⁴⁷.

A questo proposito è centrale il capitolo XXVIII, perché sembra esprimere una dichiarazione di poetica: in queste pagine Giovanni racconta di aver fatto un sogno nel quale gli sono apparsi tutti i suoi amici, sia quelli che sono morti durante la sua permanenza in Germania, sia quelli ancora vivi, i quali ricordano all'amico di non aver ancora mantenuto la promessa di tornare da loro per raccontare la sua avventura. Questi fantasmi hanno dunque il compito di riportare sulla giusta via il protagonista, di ricordargli il motivo per cui tutto il suo viaggio ha avuto inizio:

¹⁴⁶ G. Celati, *Lunario del paradiso* (1978), Milano, Feltrinelli, 1996, p. 18.

¹⁴⁷ G. Celati, *Lunario del paradiso* (1978), Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 190-191.

«Uno di loro [...] sentivo che diceva sottovoce, senza farsi sentire troppo: avevi promesso! Ma poi non ce le hai mica raccontate le tue avventure in Germania, eh? [...] Nel sogno provavo dispiacere per questo [...]. Non avevo fatto la cosa che avevo promesso ai miei compagni! [...] Allora dicevo: è passato tanto tempo, non so se mi ricordo più quelle avventure tedesche; ma se ve le racconto adesso va bene? E vedevo che loro erano contenti [...]. Così il giorno dopo, senza perder tempo, ho cominciato a battere sulla macchina da scrivere, anche se non ricordavo più quei fatti del passato remoto. Ma loro hanno cominciato a venire fuori a poco a poco da soli [...]. Ah care anime, questa volta non manco la promessa, devo raccontarle bene le mie avventure, anche se dovessi scriverle tremila volte!»¹⁴⁸

Questa sembrerebbe essere la premessa dell'intero romanzo, il punto d'inizio del racconto e il momento in cui Giovanni inizia ad intuire il senso del suo vagabondaggio. Ci vorrà però ancora diverso tempo prima che il ragazzo ne prenda piena coscienza. Come è stato già detto, il momento decisivo sarà proprio quello del ritorno in patria, quando sul treno Giovanni sentirà il bisogno di scrivere del suo periodo passato in Germania, per poterlo capire meglio e per mantenere la promessa fatta agli amici italiani. Il romanzo si conclude proprio stabilendo un legame tra le strane vicende accadute a Giovanni e il libro che ne racchiude il ricordo. Il narratore in questa occasione si rivolge direttamente ai lettori e a tutte quelle persone che hanno la pretesa di giudicare la vita del protagonista, invitandoli a leggere il *Lunario* senza pregiudizi:

Sento una vocina che vorrebbe fare il vaglio critico delle mie avventure, spiegare le trame, tutti i miei errori; dice che non ho mai preso coscienza, che ho passato la vita a raccontare sbaforie [...]. È ora di piantarla con questi che vengono a romperti le balle coi giudizi, la sicumera critica. Ma chi si credono d'essere? [...] Dateci un taglio con la vostra solfa boriosa! Tutto succede come succede, e il resto non conta un fico; la vita è una cosa che succede, non si sa cosa sia, è uno stato della mente.¹⁴⁹

Celati dimostra quindi di avere una consapevolezza diversa, rispetto a Wenders, nei confronti dell'arte della narrazione, consapevolezza che traspare anche attraverso il profilo dei suoi personaggi. Se si confronta Giovanni con i protagonisti dei film wendersiani, come ad esempio Philip o Wilhelm, si noteranno delle importanti differenze che rispecchiano i differenti pensieri dei due autori: i personaggi del regista tedesco dimostrano di non essere in grado di raccontare agli altri quello che vedono, o di

¹⁴⁸ Ivi, pp. 138-139.

¹⁴⁹ G. Celati, *Lunario del paradiso* (1978), Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 219-220.

comunicare quello che sono, nonostante inizialmente credano che quello sia il loro compito (Philip esprimendosi attraverso la fotografia, Wilhelm tramite la scrittura). Il protagonista di *Lunario del paradiso*, invece, come si è visto, scopre sempre di più di essere destinato a quello: Giovanni lascia l'Italia nei panni di uno studente universitario senza grandi progetti per il futuro e ci ritorna avendo scoperto di voler fare lo scrittore. Una tale differenza nei profili dei personaggi, non fa altro che rispecchiare una differenza di consapevolezza da parte dei loro rispettivi autori: mentre Celati è certo che l'arte di cui si serve sia adatta a esprimere se stesso e le storie di cui si fa portavoce, Wenders, invece, ammette di dover ancora trovare la maniera più consona per raccontare e rappresentare la realtà in tutta la sua veridicità. Se però nei due autori si può riscontrare questa differenza, ciò che è importante sottolineare, a conclusione di questo confronto tra lo scrittore e il regista, è che per entrambi il punto di partenza e il punto di arrivo rimane sempre la volontà di raffigurare la totalità del reale.

Bibliografia

- AMIGONI, Ferdinando, 2008, *Guardando la prosa del mondo: Luigi Ghirri e Gianni Celati*, in «Intersezioni», 1, pp. 80-110.
- ANTOCCIA, Luca, 1994, *Il viaggio nel cinema di Wim Wenders*, Bari, Dedalo.
- BACHTIN, Michail Michajlovič, 1975, *Voprosy literatury i estetiki*, Izdatel' stvo «Chudožestvennaja literatura»; trad. it. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.
- BARTHES, Roland, 1980, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil; trad. it., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.
- BELPOLITI, Marco, Cortellessa, Andrea, 2022, *Letteratura come accumulo di roba sparsa*, in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, pp. 439-458.
- BENITO, Jon, 2008, *Intervista per la pubblicazione basca di "Parlamenti buffi"*, in «Riga», 28, pp. 50-54.
- BENJAMIN, Walter, 1936, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolaj Leskov Angelus*; trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Solmi, Renato (a cura di), *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962.
- BENTIVOGLIO, Leonetta, 2015, *Viaggio tra immagini, parole e città*, in W. Wenders, *Einmal*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1993; trad. it. *Una volta*, Roma, Contrasto, pp. 10-47.
- BOGANI, Giovanni, 1995, *Nel corso del tempo*, in A. Mauceri et al., *Wim Wenders. Il cinema dello sguardo*, Firenze, Loggia de' Lanzi, pp. 143-148.
- BONORA, Anna Maria, 2022, *Narratore delle pianure*, in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, pp. 219-228.
- CALVINO, Italo, 1993 (1971), *Gli amori difficili*, Milano, Mondadori.
- CELATI, Gianni, 1985, *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli.
- CELATI, Gianni, 1989, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli.
- CELATI, Gianni, 1996 (1978), *Lunario del paradiso*, Milano, Feltrinelli.
- CELATI, Gianni (a cura di), 2007, *Alice disambientata*, Firenze, Casa editrice Le lettere.
- CELATI, Gianni, 2008, *Quando ho visto "Nel corso del tempo"*, in «Riga», n.28, pp. 122-125.
- CELATI, Gianni, 2008, *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo*, in «Riga», n.28, pp. 126-135.

- CESARI, Severino, 2022, *Il transito mite delle parole. Narrare è artigianato e cerimoniale*, in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, pp. 169-179.
- CIPRIANI, Elio, 2022, *Scrivere è un viaggio nella paura, con le cose che ci chiamano...*, in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, pp. 246-249.
- CURATI, Mario, *Luigi Ghirri, fotografo dell'originale andato perduto*, in L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*, Macerata, Quodlibet, pp. 291-294.
- D'ANGELO, Filippo, 1985, *Sam Shepard, ribelle con una causa*, Ferrara, Com. di Reggio Emilia.
- D'ANGELO, Filippo, 1995, *Wim Wenders*, Milano, L'Unità / Il castoro.
- DELMONTE, Andrea, 2021, *Collezionista di attimi*, in L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*, Macerata, Quodlibet, pp. 319-322.
- FRASCA, Giampiero, 2001, *Road movie. Immaginario, genesi, struttura e forma del cinema americano on the road*, Torino, Utet Libreria.
- GATTA, Francesca, 2000, *Ombre e fantasmi nel remoto della "bassa". Deissi e passato prossimo nei "Narratori delle pianure" di Gianni Celati*, in F. Gatti, R. Tesi (a cura di), *Lingua d'autore. Letterature linguistiche di prosatori contemporanei*, Roma, Carocci, pp.121-135.
- GHIRRI, Luigi, 2021, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*, Macerata, Quodlibet.
- GUT, Taja, 2002, *La percezione di un movimento*, in C. Simonigh et al., *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1992; trad. it. *Wim Wenders. L'atto di vedere*, Milano, Meltemi, pp. 49-67.
- HILL, Sarah Patricia, 2022, *Documentari imprevedibili come i sogni*, in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, pp. 358-368.
- HILL, Sarah Patricia, 2022, *"Un lavoro dedicato ai luoghi e ai momenti": Gianni Celati sul lavoro con Luigi Ghirri*, in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, pp. 262-273.
- IACOLI, Giulio, 2012, *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*, Macerata, Quodlibet.
- JANSEN, Peter W. (a cura di), *La verità delle immagini*, in C. Simonigh et al., *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1992; trad. it. *Wim Wenders. L'atto di vedere*, Milano, Meltemi, pp. 69-96.
- LUPERINI, Romano, 2007, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma, Laterza.

- MARENCO, Franco, 2022, *Non fatti, ma parole!* In M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, pp. 213-218.
- MARFÈ, Luigi, 2018, *Geografie dello sguardo. Ghirri, Berger, Celati*, in «CoSMo: Comparative Studies in Modernism», n.13, pp. 91-103.
- MONETI, Maria, 1995, *Viaggio in utopia e utopia del viaggio: alla ricerca dell'identità perduta*, in A. Mauceri et al., *Wim Wenders. Il cinema dello sguardo*, Firenze, Loggia de' Lanzi, pp. 55-71.
- NUVOLATI, Giampaolo, 2013, *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, Firenze University Press.
- PROPP, Vladimir Jakovlevič, 1977, *Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma, New Compton.
- SPAGNOLETTI, Giovanni, Izzi, Alessandro, 2007, *(E)motionpictures: il cinema di Wim Wenders*, in Francia di Celle, Stefano (a cura di), *Wim Wenders*, Milano, il Castoro, pp. 178-213.
- SPUNTA Marina, Benci, Jacopo, 2017, *Luigi Ghirri and the photography of place. Interdisciplinary perspectives*, Oxford, Peter Lang.
- SPUNTA, Marina, 2022, *La realtà e la storia sono dei miti*, in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, pp. 382-400.
- TEATINI, Manuela, 2022, *Il sentimento dello spazio*, in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, pp. 229-234.
- TUCCI, Francesca, 2018, *“Io scrivo ciò che vedo”*: “Einmal” di Wim Wenders tra “immagini autocelebrative” e “priorità del racconto”, in «CoSMo: Comparative Studies in Modernism», 13, pp. 373-388.
- VANNINI, Andrea, 1995, *Come si fa a mettere quattro elefanti in una Volkswagen rossa. Dal mondo dei bambini al mondo degli adulti, il gioco nel cinema di Wim Wenders*, in A. Mauceri et al., *Wim Wenders. Il cinema dello sguardo*, Firenze, Loggia de' Lanzi, pp. 113-119.
- VENTIMIGLIA, Concetta, 2022, *L'incertezza dello sguardo*, in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, pp. 88-92.
- VITELLI, Astro, 2022, *Corpi nello spazio*, in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, pp. 118-122.
- WENDERS, Wim, 1983, *Im Lauf der Zeit (Nel corso del tempo)*, in T. Verità (a cura di), *L'idea di partenza. Scritti di cinema e musica*, Firenze, Liberoscambio, pp. 145-151.

WENDERS, Wim, 1991, *The Logic of Images. Essays and Conversations*, London, Faber and Faber.

WENDERS, Wim, 1993, *Einmal*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren; trad. it. *Una volta*, Roma, Contrasto, 2015.

WENDERS, Wim, 2002, *Alta definizione*, in C. Simonigh *et al.*, *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1992; trad. it. *Wim Wenders. L'atto di vedere*, Milano, Meltemi, pp. 103-108.

WENDERS, Wim, 2002, *Appunti di viaggio su moda e città*, in C. Simonigh *et al.*, *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1992; trad. it. *Wim Wenders. L'atto di vedere*, Milano, Meltemi, pp. 111-123.

WENDERS, Wim, 2002, *The Act of Seeing*, in C. Simonigh *et al.*, *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1992; trad. it. *Wim Wenders. L'atto di vedere*, Milano, Meltemi, pp. 39-45.

WENDERS, Wim, 2002, *The Urban Landscape*, in C. Simonigh *et al.*, *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1992; trad. it. *Wim Wenders. L'atto di vedere*, Milano, Meltemi, pp. 125-137.

WEST, Rebecca J., 2000, *Gianni Celati: The Craft of Everyday Storytelling*, Toronto, University of Toronto Press.

Filmografia

CELATI, Gianni (dir.), *Strada provinciale delle anime*, ITA 1991.

CELATI, Gianni (dir.), *Il mondo di Luigi Ghirri*, ITA 1998.

WENDERS, Wim (dir.), *Alice in den Städten* (Alice nelle città), GER 1973.

WENDERS, Wim (dir.), *Falsche Bewegung* (Falso movimento), GER 1975.

WENDERS, Wim (dir.), *Im Lauf der Zeit* (Nel corso del tempo), GER 1976.

WENDERS, Wim (dir.), *Paris, Texas*, GER 1984.

WENDERS, Wim (dir.), *Der Himmel über Berlin* (Il cielo sopra Berlino), GER 1987.

WENDERS, Wim (dir.), *Bis ans Ende der Welt* (Fino alla fine del mondo), GER 1991.

Sitografia

GIMELLI, Gabriele, 03/05/2018, Domani a Bergamo un convegno su Gianni Celati/«Kicked off Somewhere»: sul Lunario, l'interpolazione e il gag, in “Doppiozero”, www.doppiozero.com.

PIERSANTI, Claudio, 08/08/2018, Formazione verso che cosa? / Celati. Il Lunario e lo smarrimento del Paradiso, in “Doppiozero”, www.doppiozero.com.