

## Indice

<b>Introduzione</b>	p.	1
<b>Lavoro, rito, sacralità</b>	p.	19
<i>Il Nord, il Moderno: Ermanno Olmi</i>	p.	24
<i>Dall' homo faber all' animal laborans: l' Edisonvolta oltre Olmi</i>	p.	40
<i>L'Italia non è un paese povero</i>	p.	44
<i>Venezia e dintorni</i>	p.	46
<i>Oltre Venezia</i>	p.	49
<i>Oltre il sacro</i>	p.	56
<b>Il paesaggio, l'anima dei luoghi, i luoghi senz'anima</b>	p.	61
<i>Florestano Vancini e l'epica del riscatto</i>	p.	64
<i>Renzo Renzi: l'elezione di un territorio</i>	p.	80
<i>Sacralità del paesaggio: Ermanno Olmi</i>	p.	84
<i>La purezza dell'infanzia: Renzo Ragazzi</i>	p.	89
<i>Franco Piavoli o il cinema della commozione</i>	p.	93
<i>L'immagine necessaria: Mario Brenta</i>	p.	98
<i>Il difficile rapporto tra uomo e natura: il fiume</i>	p.	100
<i>Il difficile rapporto tra uomo e natura: la montagna</i>	p.	113
<i>Venezia, Chioggia, la Laguna</i>	p.	116
<i>Il Polesine e il paesaggio veneto oggi</i>	p.	119
<b>La perdita d'importanza dell'uomo nei confronti dello spazio</b>	p.	121
<i>Michelangelo Antonioni: gli esordi sul Delta</i>	p.	125
<i>Il peso del nulla</i>	p.	131
<i>La vertigine del vuoto</i>	p.	136
<i>Comacchio o dell'inquietudine: un precedente</i>	p.	139
<i>Il bizzarro nel quotidiano: Giulio Questi</i>	p.	140
<i>Venezia: l'infinita rifrazione</i>	p.	142
<i>Il male naturale</i>	p.	161
<i>Pontelagoscuro: partenze e ritorni</i>	p.	165
<i>Incerti destini nel paesaggio mutato</i>	p.	169
<b>La ricerca della perduta innocenza</b>	p.	173
<b>Bibliografia</b>	p.	191
<b>Filmografia</b>	p.	223

*a Iginio Chiaratti,  
detto «Ocio», om ad Po*

## Introduzione

Il mondo dei fantasmi è quello  
che non abbiamo finito di conquistare;  
è il mondo del passato, mai quello dell'avvenire.  
Progredire avvinghiandosi al passato  
è come trascinarsi dietro una palla e una catena.  
*Henry Miller*

Bisogna preferire l'inferno reale  
al paradiso immaginario.  
*Simone Weil*

Considerato per lungo tempo una forma ancillare, un surrogato del «vero» cinema - quello di finzione - il documentario è rimasto per molti aspetti un territorio vergine, scarsamente esplorato, quantomeno ai fini di ricerche che pongano a obiettivo l'individuazione di elementi determinanti per una più esaustiva comprensione dei mutamenti avvenuti in Italia dal secondo dopoguerra agli anni del boom economico. Questo cinema «minore» (nel formato e nella durata) è sopravvissuto al superamento del neorealismo, prolungandone le istanze etiche ed estetiche fino all'inizio degli anni Sessanta, ed è stato ugualmente potente nei contenuti e nella denuncia delle misere condizioni della società di allora. Inoltre porta con sé le tracce dell'evoluzione stilistica e poetica di una generazione di registi che, negli anni a venire, avrebbe fatto scuola.

Tra il 1945 e gli anni '60 l'Italia si è trasformata. Trasformazione che ha le sue radici nella storia precedente, ma che, a differenza di altri periodi di cambiamento più o meno transitori, non ha avuto un effetto solo esteriore, d'apparenza, ma ne ha minato le basi dall'interno, nell'intimo dei singoli individui, della società in quanto insieme di persone che condividono un sistema di valori. Quel sistema di valori è cambiato, in modo irreversibile<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Dice Pierre Klossowski: "il fatto stesso che un concetto di cultura si sia formato nella società moderna è la prova della scomparsa della cultura vissuta" (P. KLOSSOWKI, *Nietzsche e il circolo*)

“Ora, *tutti* gli Italiani giovani compiono questi identici atti, hanno questo stesso linguaggio fisico, sono interscambiabili; cosa vecchia come il mondo, se si limita a una classe sociale, a una categoria: ma il fatto è che questi atti culturali e questo linguaggio somatico sono interclassisti. In una piazza piena di giovani, nessuno potrà più distinguere, dal suo corpo, un operaio da uno studente, un fascista da un antifascista”<sup>2</sup>. “La cultura italiana è cambiata nel vissuto, nell’esistenziale, nel concreto. Il cambiamento consiste nel fatto che la vecchia cultura di classe (con le sue divisioni nette: cultura della classe dominata, o popolare, cultura della classe dominante, o borghese, cultura delle élites), è stata sostituita da una nuova cultura interclassista: che si esprime attraverso il modo di essere degli italiani, attraverso la loro nuova qualità di vita”<sup>3</sup>.

Benché il fenomeno sia generalizzato, la presente indagine affronterà un’area circoscritta<sup>4</sup> principalmente al Veneto, a parte dell’Emilia Romagna, della Lombardia e del Friuli Venezia Giulia. Per la loro incoerenza, la loro duplicità, la loro «schizofrenia», questi luoghi, interessati nell’ultimo quindicennio da uno dei più vistosi fenomeni di territorializzazione e ridefinizione identitaria, si pongono come emblemi dell’ordine orrendo lucidamente anticipato, come una contemporanea Cassandra, da Pasolini, le cui intuizioni e le cui suggestioni verranno in vario modo utilizzate nell’intero corso del lavoro. Definire queste zone «Nordest» non significa soltanto

---

*vizioso*, Adelphi, Milano, 1981, p. 30). E ancora: “la scomparsa totale delle differenze nell’appagamento di bisogni, l’omogeneizzazione delle abitudini di sentire e di pensare avranno come effetto un torpore morale ed affettivo” (*Ibid.*, pp. 245-246).

<sup>2</sup> P.P. PASOLINI, 24 giugno 1974. *Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, in *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, 2001<sup>10</sup>, pp. 47-48. Proletario, sottoproletario, borghese: è una terminologia oggi caduta in disuso, ma che, avendo riferimenti a una letteratura precisa (Hegel, Marx, Pasolini, Lacan, ecc.), utilizzata per la stesura di questa tesi, e a un periodo in cui le classi non erano ancora scomparse, non può essere sostituita da circonlocuzioni o espressioni simili.

<sup>3</sup> P.P. PASOLINI, 11 luglio 1974. *Ampliamento del «bozzetto» sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in *Scritti corsari*, cit., p. 57.

<sup>4</sup> La scelta di affrontare il documentario italiano, sotto molteplici prospettive, ha già prodotto studi di grande interesse, assai completi e accurati. Mi riferisco, in particolare al pionieristico lavoro di G. BERNAGOZZI, *Il cinema corto*, La casa Usher, Firenze, 1979 e al più recente: I. PERNIOLA, *Oltre il neorealismo*, Bulzoni, Roma, 2004. Per maggiori riferimenti sull’argomento si rimanda alla bibliografia finale.

banalizzare in una pigra metonimia una considerevole complessità geografica, storica e territoriale, ma è anche contraddittorio. In una regione come il Veneto convivono infatti il Polesine e Vicenza, Porto Marghera e Asiago: realtà che, soprattutto economicamente, hanno avuto evoluzioni ben diverse, non riducibili ad appellativi che ne semplifichino specificità e autentici contenuti. A tal proposito è utile rileggere un passo di Carlo Fumian sui miti, gli stereotipi, i preconcetti.

“Gli stereotipi sono sempre legnosi e infedeli ritratti, perlopiù offensivi e denigratori, di individui e gruppi; nella forma più innocua (e talora creativa), ingredienti per barzellette o spunti di «commedie all’italiana», dove recita a soggetto un’Italia del dialetto pacifica e pacioccona, popolata di maschere più che di personaggi. (...) I miti sono differenti: mentre gli stereotipi si sedimentano naturalmente, figli della pigrizia mentale e dell’ignoranza, i miti sono frutto di una consapevole creazione. Non sono neutri, o fissi come le maschere: sono armi politiche, strumenti dinamici, certe volte tanto più efficaci quanto più sono falsi, inverosimili o addirittura storicamente ridicoli. (...) È questo un tema che gli storici - «memorizzatori di professione di quello che i loro concittadini desiderano dimenticare», li definisce lo storico inglese Eric Hobsbawn – ben conoscono, e non a caso «l’invenzione della tradizione» è diventata un punto fermo, uno slogan corrente negli studi su nazioni, nazionalismi e nazionalità. Il Nordest è il terreno di un interessantissimo processo storico, purtroppo assai pericoloso e spesso foriero di sanguinose tragedie, qual è quello della «invenzione delle identità», delle tradizioni, della elaborazione di «visioni del mondo» che diventano linguaggio comune, e quando sono linguaggio comune si trasformano a loro volta in parola d’ordine, «messaggio», «proposta politica». In una formula, negli anni Novanta nel Nordest si è cercato di inventare una nuova nazione, una nuova patria (e non è detto che sia finita)”<sup>5</sup>.

Molti prodromi del processo storico illustrato da Fumian, venuto pienamente a compimento nel corso degli anni Novanta, sia pure in modo ingenuo e confuso,

---

<sup>5</sup> C. FUMIAN, *Miti e realtà del Nordest*, in C. FUMIAN, A. VENTURA (a cura di), *Storia del Veneto*, Laterza, Bari, 2000, pp.145-148.

lo delineavano compiutamente già decine d'anni prima. A un desiderio di riscatto economico e sociale e a una forte contaminazione fra classi e ruoli – composta sul piano del costume e dei consumi, malgrado persistenti forme di discriminazione e differenziazione economico-sociale – è andato sempre più palesemente corrispondendo un collasso di saperi e memoria, con relativo corredo di oblio e mancanze, che il velo dell'apparenza, intramato dal benessere, ha capillarmente schermato.

Con questo eterogeneo insieme di trasformazioni il cinema documentario si è ripetutamente confrontato, registrandone, come un sismografo, sussulti e cristallizzazioni, attento a un paesaggio e a una società che, di volta in volta, entravano in relazione secondo differenti modalità. Parafrasando Lucrezio<sup>6</sup>, nulla somiglia a se stesso in questo mondo dove niente è stabile, se non una violenza segreta che sovverte ogni cosa. Attraverso i molteplici frammenti di realtà che ogni cineasta ha carpito e rappresentato tramite le sue opere, è possibile realizzare una sorta di puzzle, magari disomogeneo e sfumato, ma certamente stratificato, con il quale approntare una lettura trasversale di un "luogo" da sempre materia di altre discipline. Ne è stata desunta una progressiva perdita d'anima, malgrado la permanenza di sedimenti di sacralità e mitologia, rilevabili soprattutto nel lavoro di cineasti che, nella dignità dell'uomo e nella prodigalità della natura, hanno seguito a credere.

Un autore porta con sé la propria visione del mondo, indipendentemente dalla committenza, da situazioni differentemente precarie, da invaghimenti temporanei. Più o meno sinceramente persuaso dei propositi di chi produce i suoi lavori, un cineasta mostra un'aderenza non sempre totale o a-problematica a essi. Le difformità tra le finalità del committente e quel che in un'opera le eccede, talora allontanandosene significativamente, è il riscontro di una contiguità con il reale. Penso all'Olmi dei documentari Edisonvolta, o al Vancini delle opere appoggiate dalla Camera del Lavoro. Olmi, mosso da profonda

---

<sup>6</sup> T. LUCREZIO CARO, *De rerum natura*, UTET, Torino, 2005<sup>2</sup>.

fiducia nel progresso vede, nei progetti dell'Edisonvolta, una speranza per condizioni di vita migliori. L'uomo-demiurgo, artigiano amorevole e scrupoloso, crea opere resistenti al tempo, utili per il bene comune. Tutti gli uomini, in una comunanza cristiana, devono godere dei saperi e delle capacità degli altri membri della comunità. Eppure, questa sacralità del gesto, questa gratuità nel dono, di matrice prettamente spirituale, non albergava certo nelle intenzioni del committente, che semplicemente desiderava promuovere il proprio lavoro. Tutto ciò che di intimamente fiducioso, amorevole e divino si ritrova in questi documentari non è semplice condivisione di valori col proprio commissionario, ma è la cosiddetta poetica dell'autore (o anche politica dell'autore). Più o meno consapevolmente, chi si immerge nella creazione artistica (e più evidente è il talento, più evidente è la personalizzazione dell'argomento e dello stile), non rimane neutro di fronte alla materia. È come se, venuti a stabilirsi una forma e un contenuto precisi, a priori, essi, nell'arco della realizzazione, iniziassero invece a modificarsi e a sfilarsi dal progetto, senza per ciò tradirlo, ma esaltandone valenze inaspettate e originali, talvolta del tutto esterne e disomogenee. Questo *surplus* non solo è la parte più interessante, ma è anche quella più utile per capire una trasformazione tuttora *in fieri*.

Lo stesso si potrebbe dire per Florestano Vancini. Regista che non rinviene separazioni tra impegno politico e impegno artistico e che non ha mai fatto mistero della sua posizione progressista, collabora ripetutamente con la Camera del Lavoro, organizzazione locale legata al PCI. La dimostrazione che lo Stato (governato all'epoca da una maggioranza democristiana) fosse assente nelle zone più degradate del Polesine, aiutate e sostenute, invece, dalle Camere del Lavoro, assume evidentemente una valenza propagandistica.

Tuttavia, come Olmi, Vancini è portatore di una visione personalissima che esula dalle sollecitazioni della committenza. Il lavoro e la tecnica, fonti di riscatto e miglioramento, scarnificati dall'aura sacrale, sono i mezzi con cui

l'uomo può piegare la natura ai propri scopi e diventano il nucleo fondante di un rinnovamento sociale, economico e politico. Anche in questo caso, la volontà di supportare l'attività della Camera del Lavoro si esaurisce nei passaggi più didascalici, mentre l'urgenza di Vancini investe l'indagine dei rapporti tra essere umano e paesaggio, rendendo manifeste le potenzialità performative di un popolo che, attraverso la riuscita nel lavoro, può ottenere uno sviluppo insperato.

Esempio ancor più evidente di questo stridore tra committenza e poetica è l'opera di Michelangelo Antonioni. In un cortometraggio come *Sette canne, un vestito* alla "favola del rayon", fatta di fabbriche all'avanguardia, di moderni castelli dalle forme futuribili, si accompagna l'inquietudine per il repentino cambiamento del territorio, per la scomparsa delle certezze umane, per il peso di una presenza incombente ed enigmatica: quella del vuoto. Non c'è sacro, non c'è riscatto e, indubbiamente, l'abisso tra il commento edificante e fiabesco e le immagini dechirichiane e misteriose diviene ancor più vertiginoso poiché la finalità dichiarata non è altro che un cavallo di Troia per introdurre nello spettatore un rovello difficilmente dipanabile.

Nessuno di questi cineasti tratta il momento, il presente fuggevole. Il loro lavoro non si esaurisce nell'illustrazione puntuale di un determinato luogo in un preciso istante di tempo. Girano il presente spazio-temporale di una committenza che ha necessità impellenti e subitane, ma il loro sguardo lo trascende, vaga nel passato e nel futuro, attraversa lo spazio e il tempo. Un luogo diventa *il luogo*, un istante diventa *l'istante*, ed entrambi diventano emblemi, paradigmi di una riflessione più articolata e ineluttabile. "Il vero intellettuale rifugge dai dibattiti contemporanei: la realtà è sempre anacronistica"<sup>7</sup> e i documentari, così come il cinema in generale, raccolgono nel corso del tempo significati diversi rispetto a quelli originari. Il percorso successivo del regista, con le sue continuità e discontinuità, la storia nella quale

---

<sup>7</sup> J.L. BORGES, *Altre inquisizioni*, Feltrinelli, Milano, 1976<sup>3</sup>, p. 131.



egli si muove, sempre imprevedibile e frammentaria, i nuovi modi di intendere la storiografia cinematografica, concorrono a una stratificazione spesso inattesa, ma non per questo infondata.

Questioni ampie e controverse, ma difficilmente aggirabili, trattando mutamenti radicali nella compagine sociale e nella cultura da essa espressa come quelli che hanno investito il paese nel periodo in questione e in quello immediatamente successivo - la presenza o l'assenza della sacralità, la scomparsa dell'uomo, soppiantato da architetture e macchine, la perdita del mito a favore di un nuovo ordine di valori - verranno prese necessariamente in esame approfondendo, di autori e opere, i significati sottesi, spesso latenti e l'eventuale insistenza degli stessi in relazione a scelte formali ed estetiche. "Noi sappiamo che sotto l'immagine rivelata ce n'è un'altra più fedele alla realtà, e sotto quest'altra un'altra ancora, e di nuovo un'altra sotto quest'ultima. Fino alla vera immagine di quella realtà, assoluta, misteriosa, che nessuno vedrà mai"<sup>8</sup>. Attraverso un lavoro comparativo fra opere di autori più o meno conosciuti e mediante un approccio interdisciplinare che consenta di attingere a più recenti contributi di carattere sociologico, artistico, psicanalitico, filosofico, storico-economico, questa ricerca intende porre un'interrogazione e, di conseguenza, tentare un'investigazione, attorno alla sparizione cui si accennava sopra: quella dell'anima di un paesaggio e di una popolazione. Dal nuovo corso della storiografia si è appreso che non è più sufficiente impostare una riflessione su un qualsiasi argomento, come se le materie in gioco fossero compartimenti stagni. Il loro rapporto è osmotico. Il tentativo stesso di contrastare l'oblio spesso consegue una più felice riuscita attraverso un fotogramma che per mezzo di testimonianze più pertinenti: e non perché il suo valore sia maggiore, ma perché più immediato. "L'immagine della sora Pina (Anna Magnani), in *Roma città aperta* di Rossellini, (...) consentirà la trasmissione del ricordo dello spirito della Resistenza europea più di migliaia di

---

<sup>8</sup> M. ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, Marsilio, Venezia, 1994, pp. 61-62.

documenti d'archivio e certamente più di molti documenti reali visti in televisione"<sup>9</sup>.

Immagini di gravidanza e potenza evocativa anche soltanto vagamente paragonabili a quella ora riportata da Gian Piero Brunetta non si danno di per sé frequentemente in una cinematografia, sia pur nutrita di autori e contrassegnata tradizionalmente da notevole impegno; tuttavia, qualora la relazione di quest'ultima con un territorio, una popolazione e una cultura si mostri occasionale e precaria, anche immagini di caratura minore possono rivelarsi di non facile reperimento. E' il caso del rapporto fra l'Italia del Nord-Est<sup>10</sup> e la sua rappresentazione cinematografica, gli esiti della quale, sotto molti aspetti, delineano una sorta di gigantesco ossimoro. Benché presenti ragguardevoli affinità con il Mezzogiorno, questo territorio, assai scarsamente filmato, rimane infatti estraneo all'interesse della maggior parte dei documentaristi. Mentre per ciò che concerne il Sud, gli studi di Ernesto De Martino<sup>11</sup> costituiscono un sicuro e autorevole battistrada per molti autori, come dimostra la copiosità dei titoli disponibili<sup>12</sup>, il Veneto e le zone limitrofe

---

<sup>9</sup> G.P. BRUNETTA, *Gli archivi del cinema come fonte di storia*, in Fondazione Luigi Micheletti (a cura di), *La macchina e il cinema*, atti del seminario di studi tenutosi a Brescia il 19 aprile 1994, p. 17. Scrive Giovanni Comisso, citato da Alfredo Beltrame nella prefazione a G. COMISSO, *Veneto felice*, Longanesi, Milano, 1984, p. XVIII: "Se la vita degli uomini fosse abbandonata a se stessa senza essere sorretta dall'arte, risulterebbe soltanto un movimento senza nome. I fatti, cioè la vita nel suo intreccio di aspetti, passioni e azioni, non diventerebbero storia, e per storia si deve intendere: tutte le forme d'arte in quanto rendono memorabili quei fatti...".

<sup>10</sup> Per ulteriori informazioni sulle opere cinematografiche ambientate in Veneto: G. BELTRAME, P. ROMANO, *Luci sulla città. Verona e il cinema*, Marsilio, Venezia, 2002; G. BELTRAME, P. ROMANO, E. LEONI, *Luci sulla città. Padova e il cinema*, Marsilio, Venezia, 2003; G. BELTRAME, L. FANTINA, *Luci sulla città. Treviso e il cinema*, Marsilio, Venezia, 2005; G. BELTRAME, P. ROMANO, F. DE LAURENTIS, *Luci sulla città. Rovigo e il cinema*, Marsilio, Venezia, 2007; A. FACCIOLI, *Luci sulla città. Vicenza e il cinema*, Marsilio, Venezia, 2008; P. ZANOTTO, *Veneto in film. Il censimento del cinema ambientato nel territorio. 1895-2002*, Marsilio, Venezia, 2002.

<sup>11</sup> Di ERNESTO DE MARTINO si ricordano: *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano, 2002<sup>23</sup>; *Furore Simbolo Valore*, Feltrinelli, Milano, 2002<sup>2</sup>; *La terra del rimorso*, Il Saggiatore, Milano, 1996<sup>6</sup>; *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000<sup>5</sup>.

<sup>12</sup> Solo per citare alcuni tra i titoli più famosi: *Lamento funebre* (1953), M. Gandin; *Magia lucana* (1958), L. Di Gianni; *Stendali* (1958), C. Mangini; *La passione del grano (Il gioco della falce)* (1960), L. Del Frà; *La taranta* (1961-1962), G. Mingozzi; *Li mali mistieri* (1963), G. Mingozzi; *Nascita e morte nel Meridione* (1958), L. Di Gianni; *Frana in Lucania* (1959), L. Di Gianni; *Pericolo a Valsinni* (1959), L. Di Gianni; *Donne in Bagnara* (1959), L. Di Gianni; *La punidura* (1959), L. Di Gianni; *Cristo non si è fermato a Eboli* (1952), M. Gandin; *La casa delle vedove* (1960), G.V. Baldi; *Pasqua in Sicilia* (1954),

soffrono una congiuntura che, all'assenza di figure equiparabili - per perseveranza e capacità propulsiva - allo studioso sopraccitato, coniuga croniche manchevolezze imputabili al persistente quadro politico.

Scrivono Ilvo Diamanti a proposito della consistenza della Dc e della fragilità della sinistra in Veneto nel secondo dopoguerra:

“Il Veneto è sempre stato considerato dagli studiosi del sistema politico italiano come un caso specifico, a causa dei particolari rapporti di forza che si instaurano fra i principali contendenti del sistema partitico: la Dc e il Partito comunista italiano (Pci). In Veneto, infatti, a differenza che nel resto d'Italia, fra il 1946 e il 1987 il predominio della Dc non viene mai messo in discussione. (...) Dunque, lo «specifico» del Veneto, sotto il profilo politico, è tutto in questa forbice elettorale: nella netta prevalenza della Dc e nella debolezza parallela della sinistra storica, soprattutto del Pci. Inoltre, in Veneto tutte le forze moderate - a partire dai partiti laici come il Partito liberale italiano (Pli) e il Partito repubblicano italiano (Pri) - ottengono risultati migliori che non in ambito nazionale, mentre, al contrario, le forze che tradizionalmente occupano le posizioni estreme dello schieramento politico mantengono sempre un'incidenza più limitata. È il caso, oltre che del Pci, del partito che si situa all'estrema destra, il Movimento sociale italiano (Msi)”<sup>13</sup>.

Il disinteresse governativo per questi territori, dovuto alla visibilità storicamente consolidata della costante emergenza meridionale e, in parte, a una certa sperequazione nella composizione geografica della classe politica nazionale, aggrava il deficit di rappresentazione degli stessi. Tuttavia, non soltanto lo Stato non si offre quale committente<sup>14</sup> per lavori che nella quasi totalità delle altre zone, in relazione alla ricostruzione postbellica, vengono

---

V. De Seta; *Isole di fuoco* (1954), V. De Seta; *Lu tempu de li pisci spata* (1954), V. De Seta; *Contadini del mare* (1955). V. De Seta; *Sulfatarà* (1955), V. De Seta; *Pescherecci* (1957), V. De Seta; *Un giorno in Barbàgia* (1958), V. De Seta; *Pastori a Orgosolo* (1958), V. De Seta; *Il cero* (1956), G. Fina; *Il pianto delle zitelle* (1958), G. V. Baldi (remake de *Il pianto delle zitelle* (1939), G. Pozzi Bellini).

<sup>13</sup> I. DIAMANTI, *Elezioni e partiti nel secondo dopoguerra*, in C. FUMIAN, A. VENTURA (a cura di), *Storia del Veneto*, cit., pp.124-125.

<sup>14</sup> Mi riferisco in particolare ai documentari governativi voluti da Alcide De Gasperi tra il 1952 e il 1960 di cui tratta esaurientemente Maria Adelaide Frabotta in *Il governo filma l'Italia*, Bulzoni, Roma, 2002.

promossi e realizzati; ma anche autori svincolati da impegni riconducibili all'azione del governo, trovano più congeniale filmare il Mezzogiorno, per la sua vivace articolazione sociale, antropologica e, soprattutto, religiosa. I caratteri di derivazione pagana che contraddistinguono tale religiosità, differenziandola non solo da quella espressa nel Nord, ma anche da quella del resto della penisola, costituiscono uno dei principali catalizzatori dell'interesse dei cineasti. Nei rituali che si confondono con la magia e la superstizione, nella presenza di sangue, terra e carne che li connota, affiora, infatti, un sostrato mitologico del tutto assente nelle manifestazioni delle spiritualità settentrionali, benché in svariati casi, come in quello del Veneto, la religione costituisca da sempre una presenza ingombrante ed estremamente pervasiva. "Magnetizzati dai preti: dalle loro canoniche assise al centro dei paesi rurali, dove passa e si decide tutta la vita del paese; dalle loro ansie teologiche ed erotiche, di carità e di potere; dalla loro diversità e centralità, rispetto all'esistenza degli altri; dall'incombere dei seminari e dei vescovati, della vita di sacrestia e di sagrato. Un mondo di eminenze e di tonache, di consiglieri spirituali e di «Code del parroco»<sup>15</sup>. Così appare il Veneto – perché così rimane fissato nella memoria – per il sigillo fogazzariano impresso a tanta parte dei romanzi dei veneti ambientati nel Veneto"<sup>16</sup>.

Nonostante l'omologazione voluta dall'istituzione Chiesa, il Nord-Est dell'Italia presenta caratteri di religiosità sostanzialmente di facciata - peculiarità recepita e messa a frutto da Antonio Bisaglia<sup>17</sup>, astro nascente della Democrazia Cristiana veneta nel momento in cui le prime avvisaglie della cosiddetta antipolitica ne prefigurano l'incipiente declino. Il suo doroteismo, la laicizzazione del partito, la creazione di un modello di azione e organizzazione

---

<sup>15</sup> *La coda del parroco* è l'opera del 1958 dello scrittore rodigino Gian Antonio Cibotto.

<sup>16</sup> M. ISNENGLI, *I luoghi della cultura*, in S. LANARO (a cura di), *Il Veneto. Storia d'Italia. Le regioni*, Einaudi, Torino, 1984, p. 397.

<sup>17</sup> A questo proposito è interessante la breve intervista fatta ad Antonio Bisaglia alla fine del 1982 da Ilvo Diamanti e contenuta in C. FUMIAN, A. VENTURA (a cura di), *Storia del Veneto*, cit., pp. 131-132.

che cerchi di mediare gli interessi territoriali e di gruppo, piuttosto che rappresentare l'identità cattolica, porteranno in seguito a una disgregazione della base elettorale, di cui profitterà soprattutto la Lega, ma radicalizzeranno in chiave secolarizzata il legame fra religione e lavoro. Una spinta molto forte legata alla produttività e al guadagno da un lato e il consolidamento di un'etica «protestante», imperniata sul «far bene le cose» dall'altro si fonderanno nella figura bifronte di una doppia anima. *Ora et labora* potrebbe essere il motto del popolo veneto<sup>18</sup>.

Malgrado la presenza estesa di fenomeni legati ad una religiosità diffusa – dalle liturgie aderenti alle dottrine del cristianesimo, a una accezione più strumentale, concernente la politica e il lavoro – non si hanno nel Veneto esempi di rappresentazione documentaristica di natura sacra. Nessun rito, nessuna manifestazione, nessuna celebrazione. Fanno eccezione solo: *Giro del mondo sull'Altopiano* (1957) di Alberto Caldana, sulla «Grande Rogazione», una cerimonia che si svolge annualmente sull'Altopiano di Asiago per impetrare la buona stagione, di cui si conosce solo il Nulla Osta ministeriale (n. 24710 del 28.6.1957), ma del quale non si ha traccia in archivi e cineteche; *700 anni*<sup>19</sup> (1963)

---

<sup>18</sup> A grandi linee, nella concezione calvinista, l'uomo ha la prova dell'esser benvenuto da Dio, grazie ai suoi successi concreti. Questi sono il segno del suo essere eletto. Giorgio Roverato, per spiegare la peculiarità di certe caratteristiche nell'evoluzione economica veneta, pone come uno dei punti cardine della sua osservazione "la «separatezza» che lo sviluppo delle manifatture protoindustriali ai tempi del dominio di terraferma della Repubblica Veneta ha creato nel territorio, determinando una cultura del *saper fare* e dell'*imparar facendo* che molti studi pongono come radice lontana degli *exploits* odierni", in G. ROVERATO, *L'industria nel Veneto: storia economica di un caso regionale*, Esedra, Padova, 1996, pp. 11-12.

<sup>19</sup> *700 anni*, che segna ufficialmente la nascita della collaborazione tra Olmi e la RAI-TV, è realizzato in occasione del VII centenario antoniano. Questo spunto serve a Olmi per mostrare il rituale ripetuto annualmente il 13 giugno della visita alla Basilica di sant'Antonio e alle spoglie del medesimo da parte dei fedeli. In quest'occasione il regista lombardo intervista i credenti sulla loro fede e sul loro legame col santo (alcune delle persone interpellate si dicono grate), ma lascia spazio anche a un discorso più ampio inerente la libertà di espressione e il coraggio nel dire la verità. Come sant'Antonio, che era santo di parola, così molte personalità laiche hanno rischiato la vita, spesso perdendola, pur di rifiutare la menzogna o il compromesso. Ecco quindi i riferimenti a Giacomo Matteotti, martire del fascismo, a civili che subiscono violenze in stati in cui la libertà di opinione non viene riconosciuta come diritto inviolabile dell'uomo e al mondo del giornalismo, in cui troppo spesso i fatti vengono edulcorati per volontà politica o editoriale.

di Ermanno Olmi, sulla figura di sant'Antonio, ripreso negli anni '80 da Toni de Gregorio con *Antonio da Padova* (1982). Analizzando il testo a cura di Mara Luzi Pacella, *Il film sull'arte di soggetto sacro*, le uniche opere ambientate in questa regione sono di carattere artistico (cortometraggi su chiese, dipinti, pittori). La spiritualità emerge tuttavia dall'opera di cineasti come Ermanno Olmi che la declinano in ambiti differenti da quelli tradizionali (*700 anni* è infatti il suo contributo più didascalico e meno sentito): nei "rituali" lavorativi, nell'anima dei luoghi. Se da un lato l'autore de *L'albero degli zoccoli* (1978) percepisce riflessi divini nell'atto della creazione umana a mezzo di attività che investono la fabbrica così come le campagne o le botteghe di artigiani, in totale corrispondenza armonica con la natura circostante, dall'altro egli non incarna che un'eccezione nella rappresentazione del sistema produttivo, portatore di valenze non sempre edificanti, sia sotto il profilo dell'impatto ambientale, sia sotto quello dei valori propri della civiltà rurale destinati, in seguito a massicci fenomeni di inurbamento e sradicamento sociale, a un inesorabile declino. La classe contadina che si è assoggettata ai dettami di quella borghese, senza avere, nell'immediato, i mezzi e la cultura necessari per filtrarli, si ritrova alienata dai propri valori fondanti. "La borghesia sta trionfando in quanto la società neocapitalista è la vera rivoluzione della borghesia. La civiltà dei consumi è la vera rivoluzione della borghesia. E non vedo altre alternative, perché anche nel mondo sovietico, in realtà, la caratteristica dell'uomo non è tanto quella di aver fatto la rivoluzione e di viverla, ma quella di essere un consumista. La rivoluzione industriale livella tutto il mondo"<sup>20</sup>.

---

Un'ideale prosecuzione del mediometraggio dedicato al santo è possibile trovarla in *Antonio da Padova* di de Gregorio. In questo caso, però, l'intenzione che muove l'opera è diversa. Non c'è la volontà di mostrare la spiritualità che si cela dietro la scelta di perseguire la verità a proprio rischio e pericolo (verità che, in quanto tale, si identifica col Verbo e che spinge, quindi, ad azioni di puro amore per la stessa), ma la prerogativa di interrogarsi sulle radici della ricerca del sacro attraverso il rito.

<sup>20</sup> Pier Paolo Pasolini intervistato da Enzo Biagi nella trasmissione «III B, facciamo l'appello», in P.P. PASOLINI, *Il cinema in forma di poesia*, a cura di Luciano De Giusti, Cinemazero, Pordenone, 1979, p. 146.

Se il prezzo pagato appare ingente è pur vero che il suo corrispettivo fissa i termini di un improcrastinabile affrancamento dalla povertà e dal degrado. Le misere condizioni di vita caratterizzanti aree depresse come il Polesine e la rassegnata prosternazione dell'umanità in esse residente, sono state puntualmente raccontate dal ferrarese Florestano Vancini, cineasta che, per sensibilità e senso di appartenenza ai luoghi, individua nel lavoro lo strumento attraverso il quale dissolvere la dimensione destinale in cui essa si consuma, guadagnandola alla dignità di un'emancipazione sentita come possibile.

Il lavoro, d'altra parte, proprio perché depositario di significati stratificati e disomogenei - sacrali, alienanti, progressivi - cumula i tratti di uno sviluppo tecnico tendenzialmente totalizzante, la cui superfetazione, che si riflette nell'esondazione della dimensione lavorativa in ogni altro ambito della vita umana, diviene con il passare del tempo più evidente<sup>21</sup>. Il compiacimento di certo cinema a committenza industriale, che non venga realizzato da registi con una poetica personale come quella olmiana - che esula in parte dalla linea imposta dalla produzione - esaurisce la dialettica immanente al lavoro in una

---

<sup>21</sup> "Uno che i soldi non li farà mai perché non è capace di farli, dunque, in questa città, un idiota. Uno che legge, dunque, in questa città, uno che perde tempo perché è difficile far soldi leggendo - forse impossibile - e se non impieghi il tempo per far soldi, vuol dire che il tempo lo stai buttando via, soprattutto in questa città, penso, dove tutti, ma proprio tutti, sono impegnati dalla mattina alla sera in questa attività di fabbricazione della propria cosiddetta fortuna. (...) Fuori ci aspetta una città di più di centomila cadaveri convinti di essere vivi. Una città di morti che camminano e si danno da fare come se fossero vivi, come del resto anch'io, probabilmente, sono morto e mi do da fare come se morto non fossi. (...) Ma ora no, pensavo, ora non mi do affatto da fare, ora dispongo del mio tempo nella sua totalità: dalla mattina alla sera posso fare quello che mi pare: anche niente, anche starmene seduto tutto il pomeriggio su una panchina al parco Querini senza fare assolutamente nulla. Che cosa inconcepibile, in questa città, in questa provincia, in questa regione, in questo nebbioso e malsano nord-est di questa ugualmente malsana, anche se non totalmente nebbiosa, nazione. Comunque impensabile in questa città, dove tutti lavorano in modo forsennato dall'alba al tramonto, molto spesso da prima dell'alba fino dopo il tramonto e addirittura la notte, il sabato, la domenica e le altre feste comandate. Il vicentino non aspetta altro che il sabato e la domenica non certo per riposarsi, ma per poter fare, il sabato o la domenica, ma molto più spesso il sabato e la domenica, ciò che non può fare gli altri giorni della settimana, e cioè dedicarsi a degli altri lavori che non siano il suo lavoro abituale, oppure per fare in maggiore tranquillità il suo lavoro abituale". V. TREVISAN, *Un mondo meraviglioso*, Einaudi, Torino, 2003, pp. 12-20.

circularità estetizzante e fine a se stessa, in cui traspaiono, a grandi linee, gli esiti del *discorso del capitalista* di Jacques Lacan<sup>22</sup>.

Parallelamente all'espansione, spesso indiscriminata, delle attività produttive, si assiste a un mutamento complessivo dell'assetto morfologico dei luoghi interessati, che riflette la sostituzione di un sistema di valori con un altro non egualmente metabolizzato. A ciò fa fronte una progressiva perdita dell'anima dei luoghi stessi, fino a quel momento congenita e immediatamente registrabile, quantomeno per quel che riguarda la letteratura veneta. Nella prefazione a *Lettere di una novizia*<sup>23</sup>, Piovene scrive:

“Rita, la mia protagonista, vive con me come un paesaggio. Non potrei non amarla, essa che sembra raccogliere in un miscuglio di sentimenti evasivi il più caro e molle paesaggio della mia vita il Veneto di terraferma, i suoi colli che spuntano nel mezzo della pianura, e vi rimangono sperduti, guardando tutto all'intorno, con prati, selve, vigne, giardini e balconi. Giungono a questi colli, che poi sono quelli di Rita, opposti richiami fantastici, dal mare e dal Settentrione, tra i quali l'anima è agitata e perplessa e non riesce a prender forma. (...)”

---

<sup>22</sup> “Lo sfruttamento capitalista frustra il proletario del suo sapere, rendendolo inutile. E ciò che gli viene restituito in una specie di sovversione è un sapere da padrone” (J. LACAN, *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi 1969-1970*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 30-31). Nella dialettica hegeliana dalla parte del servo (o proletario) resta il lavoro, da quella del padrone il godimento (dialettica ripresa anche dal marxismo). Secondo Lacan, invece, “chi lavora non ha rinunciato a godere; magari ha rinunciato al godimento assoluto, ma, nel proprio lavoro, recupera qualcosa del godimento sottoforma di un plus-godere, termine coniato a partire dalla sua omologia con il plusvalore” (J. ALEMÁN, *L'antifilosofia di Jacques Lacan*, FrancoAngeli, Milano, 2003, p. 97). Il plus-godere si manifesta però solo nell'effetto di entropia, nella perdita, prodotta a sua volta dalla ripetizione, che è fondata da un ritorno del godimento. “Ciò che rende necessaria la ripetizione è il godimento. (...) È nella misura in cui c'è ricerca di godimento in quanto ripetizione, che si produce ciò che è in gioco nella svolta freudiana – dove quel che ci interessa in quanto ripetizione, e che si iscrive in una dialettica del godimento, è esattamente ciò che va contro la vita. È a livello della ripetizione che Freud si vede in qualche modo costretto, a causa della struttura stessa del discorso, a evincere l'istinto di morte” (J. LACAN, *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi 1969-1970*, cit., p. 50). Dice ancora Lacan nel *Seminario XVII*: “Poiché il principio di piacere non è altro che il principio di minor tensione, cioè della tensione minima da mantenere affinché la vita sussista. Ciò dimostra che, in se stesso, il godimento lo oltrepassa e che ciò che il principio di piacere conserva è il limite rispetto al godimento”.

<sup>23</sup> G. PIOVENE, *Lettere di una novizia*, Bompiani, Milano, 1941.



Una delle bellezze di questa terra sono certamente le nebbie di vario ed incerto colore, tanto che il paesaggio non giunge a definirsi per intero, quasi che voglia essere tutti i paesaggi nell'infinito della sua ambiguità. La nostra persona e le cose si confondono in una sola mollezza umana, e ogni colore, ogni passaggio di luce accrescono in noi un piacere che assomiglia all'intelligenza. Potrei non amare Rita, che riassume questo paesaggio e lo conduce nel ricordo?"

Benché declinato in toni più umorali, un simile sentimento per il paesaggio, che non è sfondo, scenografia, ma persona, carne e sangue, è possibile trovarlo in Giovanni Comisso<sup>24</sup>. Si legge, nelle prime pagine di *Veneto felice*:

"Io vivo di paesaggio, riconosco in esso la fonte del mio sangue. Penetra per i miei occhi e mi incrementa di forza. (...) Nel paesaggio è il primo segno delle mani di Dio e giustifico certi esseri sensibili che nel mezzo dei paesaggi più belli attestano d'aver veduto l'apparizione della divinità. L'altro segno è l'uomo, ma l'uomo si forma e cresce in rapporto al paesaggio: è uno specchio del paesaggio.

Il paesaggio della mia infanzia è quello del Piave, nel tratto dalla stretta di Quero al Montello. Qui venni portato morente e ne fui tutelato. Risanando per esso, fu l'apparizione sublime, la grande promessa che mi legò alla vita. (...) Il grande sole mi risollevava il sangue all'epidermide che le acque calcinose ricoprivano di cipria. (...)

Non costituivano un'eccezionale bellezza l'incrocio delle valli, i dorsi spogli, i dirupi rocciosi, ma costituivano un adorato aspetto che per questo si affermava come una bellezza assoluta. Era quel paesaggio come per ognuno il volto della madre che è indiscutibilmente bello perché adorato"<sup>25</sup>.

Questa presenza non è altrettanto percepibile nei documentari oggetto della presente analisi. Se ancor oggi, a un autore come Ermanno Olmi bastano poche centinaia di metri lungo le rive del Po per evocare il Creato e la presenza in esso della persona divina, un regista come Michelangelo Antonioni inquadra invece,

---

<sup>24</sup> Per capire la complessità di Comisso, è interessante la *querelle* tra Pasolini, Parise e Piovene a proposito del poter considerare o meno l'autore trevigiano uno scrittore veneto, nel senso di appartenente a una tradizione letteraria riconoscibile.

<sup>25</sup> G. COMISSO, *Veneto felice*, cit., pp. 6-7.

fin dagli esordi, sui medesimi litorali, un'assenza la cui irreversibilità assume proporzioni egualmente universali. La rarefazione dell'anima del paesaggio, quindi, è più o meno avvertita nei lavori dei cineasti considerati a seconda delle rispettive intenzioni, sensibilità e inclinazioni, a prescindere da un suo progressivo logoramento nel corso dei decenni interessati<sup>26</sup>. Proprio per far fronte alla "contraddizione tra quel minimo di vecchio sentimento d'amore per i fatti della vita raccontata, e la sistemazione, (...) di quei fatti, in una dialettica progressiva ma senza speranza"<sup>27</sup>, autori contemporanei, come Carlo Mazzacurati, tentano un recupero dell'identità paesaggistica in chiave mitologica e letteraria. Nei tre *Ritratti*<sup>28</sup>, realizzati in collaborazione con Marco Paolini e dedicati a Mario Rigoni Stern, Andrea Zanzotto e Luigi Meneghello, il regista padovano affida alla loro memoria e al loro legame con la natura il riscatto dell'ambiente in cui vivono e che nutre la loro ispirazione, dall'afasia e dalla sua progressiva disarticolazione. Salvifico ("Qui non resta che cingersi intorno il paesaggio"<sup>29</sup>), estatico ("Vorrei che tutti potessero ascoltare il canto delle coturnici al sorgere del sole, vedere i caprioli sui pascoli in primavera, i larici arrossati dall'autunno sui cigli delle rocce, il guizzare di pesci tra le acque chiare dei torrenti e le api raccogliere il nettare dai ciliegi in fiore"<sup>30</sup>), mai inanimato, reificato, il paesaggio è sempre il depositario del senso, per questi autori, configurandosi sia come luogo fisico che come luogo interiore e sorgivo,

---

<sup>26</sup> "Nei primi anni Sessanta, a causa dell'inquinamento dell'aria e, soprattutto, in campagna, a causa dell'inquinamento dell'acqua (gli azzurri fiumi e le rogge trasparenti) sono cominciate a scomparire le lucciole. Il fenomeno è stato fulmineo e folgorante. Dopo pochi anni le lucciole non c'erano più. (...) Quel «qualcosa» che è accaduto una decina d'anni fa lo chiamerò dunque «scomparsa delle lucciole»". Questo è un brano dell'articolo del 1° febbraio del 1975, di Pier Paolo Pasolini, apparso sul «Corriere della Sera» col titolo *Il vuoto del potere in Italia*, e ora contenuto in P.P. PASOLINI, *Scritti corsari*, cit., p. 129.

<sup>27</sup> Pier Paolo Pasolini, nella prefazione a F. CAMON, *Il quinto stato*, Garzanti, Milano, 1970.

<sup>28</sup> *Ritratti. Mario Rigoni Stern* (1999); *Ritratti. Andrea Zanzotto* (2000); *Ritratti. Luigi Meneghello* (2006).

<sup>29</sup> A. ZANZOTTO, *Ormai*, in *Dietro il paesaggio*, in *Le poesie e le prose scelte*, i Meridiani, Mondadori, Milano, 1999, p. 46.

<sup>30</sup> Dalla presentazione a *Uomini, boschi e api* in M. RIGONI STERN, *Storie dall'Altipiano*, i Meridiani, Mondadori, Milano, 2003, p. XXXI.

in cui l'innocenza, che corrisponde anagraficamente all'infanzia e alla giovinezza, ancora riluce.

“L'ora della Marcella è il primo pomeriggio, la sua stagione l'estate colma, e la luce a cui appartiene è quella abbacinata che vibra sopra i sassi bianchi del torrente: giocavamo sul greto a fare le roste, io ero l'animatore dei grandi lavori d'ingegneria idraulica con cui una frotta di maestranze rifaceva la struttura del torrente.

La Marcella cantava «Màila, primo sogno d'amore», ed io per caso lavorando a spostar pietre mi trovai vicino a lei e rialzandomi la guardai negli occhi. Ah, madonna! Questi occhi erano a due spanne dai miei, e ridevano: erano grandi, damascati, assolutamente incredibili; tiravano la luce, ridendo, e la luce vi si raccoglieva come in specchi preziosi. Tiravano anche me, come oggetti magnetici nel cui campo ci si trovi a trascorrere con la sensazione di perdere vagamente l'equilibrio. (Ho rivisto poi questa lucentezza inverosimile e sentito lo stesso effetto calamitato guardando l'immagine dei pianeti più splendidi che con gli specchi del telescopio si tirano giù dal cielo nelle notti serene.)

La Marcella aveva smesso di cantare e ci guardammo. Io avevo una grossa pietra tra le mani, lei aveva una margherita e seguiva lentamente a sfogliarla. Poi si allontanò sorridendo e riprese a cantare; io misi giù la pietra al suo posto, per fare la diga”<sup>31</sup>.

Il cinema documentario nella sua specificità è lo strumento attraverso il quale interrogare questi luoghi colmando la cornice offerta dalle altre discipline in relazione alle differenti gradazioni di presenza o assenza dell'anima degli stessi, contribuendo ad arricchire uno sguardo su un'evoluzione complessa, diacronica e spesso disomogenea, quale quella del territorio del Nord-Est e del popolo che lo abita che, sotto alcuni aspetti, non ultimo quello di un assortimento di immagini proporzionatamente ricco, non appare completamente esaurito.

---

<sup>31</sup> L. MENEGHELLO, *Libera nos a Malo*, in *Opere scelte*, i Meridiani, Mondadori, Milano, 2006, pp. 51-52.



## Lavoro, rito, sacralità

Tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo.  
Non c'è niente di naturale nella natura,  
ragazzo mio, tienilo bene in mente.  
Quando la natura ti sembrerà naturale  
tutto sarà finito – e comincerà qualcos'altro.  
*Pier Paolo Pasolini*

Ho anche un altro peccato, un peccato grosso.  
Ho detto male dei preti.  
*Luigi Meneghello*

Secondo il senso comune, l'idea di sacro ha attinenza quasi esclusivamente con la religione e con la sua rappresentazione più mondana: la Chiesa. La religione è fatta di dogmi, la Chiesa di riti. Il mistero si sposa con la ripetizione: l'enigma produce incertezza, la reiterazione di liturgie non può che assicurare. Il Veneto intriso di cultura clericale, politicamente bianco, il Veneto che ha forgiato generazioni e generazioni nei patronati, che è stato raccontato dai suoi scrittori come una regione cresciuta all'ombra dei confessionali, questo Veneto, non ha mai prodotto nessun documentario di matrice religiosa, fatta eccezione per qualche breve lavoro sulla bellezza di cattedrali e affreschi a tema sacro<sup>1</sup>.

Se volgiamo gli occhi al Sud Italia troviamo, invece, un'infinità di opere di questo tipo. A filmati di rituali che mischiano la religione alla superstizione, si accompagnano cortometraggi che trattano il lavoro come fosse parte integrante di quello stesso folklore<sup>2</sup>. Al Nord tutto questo non avviene. Non per un surplus di laicità - dal momento che il Veneto stesso è preso di mira da gran

---

<sup>1</sup> 700 anni di Ermanno Olmi, *Antonio da Padova* di Toni de Gregorio e *Giro del mondo sull'Altopiano* di Alberto Caldana, sono le uniche tre eccezioni rinvenute, già trattate nell'introduzione.

<sup>2</sup> Mi riferisco in particolare ai lavori di Vittorio De Seta, di Gianfranco Mingozzi e Luigi Di Gianni.

parte della commedia all'italiana<sup>3</sup> come esempio di ossequiosa riverenza alle istituzioni clericali, maschera grottesca di quella stessa fede. Né per un eccesso di sensualità - dal momento che è proprio il Sud, anzi, a far sua l'ambiguità tra estasi erotica ed estasi religiosa<sup>4</sup>. La spiritualità, il sacro che si «compie» nelle funzioni, così esplicitamente presente nei romanzi di ambientazione veneta, nella quotidianità delle popolazioni di questi luoghi, nelle istituzioni e addirittura nella politica, sembra però mancare nel cinema documentario, malgrado la sua più spiccata vocazione realistica. Una ragione di tale disinteresse si può rinvenire in un diffuso scetticismo circa l'autenticità delle manifestazioni religiose delle popolazioni residenti. Da un lato il "sembiante" religioso, convenzionale e socialmente costruito, lontano da una spiritualità libera e liberata dall'abitudine di convenienza, viene sapientemente amministrato dalla politica a fini di continuità nel mutamento e di conservazione del potere; dall'altro la civiltà contadina, velocemente sopraffatta dall'inedita dilatazione dei consumi accoglie un nuovo modello simbolico-culturale che la depaupera di realtà e destituisce di senso<sup>5</sup>.

Il sacro si declina sempre in una ritualità accettata e reiterata dalla maggior parte degli individui che in essa di volta in volta rianimano i più

---

<sup>3</sup> Mi riferisco in particolare a *Signore e signori* (1965) di Pietro Germi e a *Il commissario Pepe* (1969) di Ettore Scola.

<sup>4</sup> Le tarantolate sono tra le figure che più si avvicinano al volto e al corpo trasfigurato dall'orgasmo di Santa Teresa d'Avila nel complesso scultoreo del Bernini.

<sup>5</sup> "Il mondo contadino, che è stato «tutto» il mondo, oggi non è che una parte, e sempre più piccola, del mondo; ma la civiltà contadina, che è stata «tutta» la civiltà, oggi si regge (con le sue certezze, le sue categorie e le sue regole cautelative, anche se divenute problematiche) assai di più sul consenso retorico dei non-più-contadini che su quello concreto degli ancora-contadini. Tra questi ultimi, oggi, si direbbe che vi sia solo *disgusto* di ogni manifestazione di quanto noi chiamiamo civiltà contadina. Cento anni o centocinquanta anni fa non fu con disgusto che noi ci staccammo dalla «terra»: fu anzi con esitazione e spesso con rincrescimento; con desideri che avremmo voluto soddisfare su di essa, con dolci ricordi, con stizze e amarezze di esiliati che non ci permisero di «rompere» veramente e ci indussero a perpetuare nelle nuove città industriali la coltivazione dei suoi miti. Ma oggi è così, in chiunque se ne stacchi oggi, e peggio in chi vi resta: disgusto, insofferenza. (...) Comunque il disgusto dei contadini verso l'essere contadini costituisce oggi un problema che entra in ogni altro problema. Dove non si è ancora manifestato si hanno segni che avvertono che si manifesterà. Dove si è già manifestato, e vi si è posto un rimedio ch'è riuscito ad arginarlo o moderarlo, si hanno segni che avvertono che tornerà a manifestarsi". E. VITTORINI, *L'uomo non è più contadino*, in *Il menabò* 10, Einaudi, Torino, 1967, pp. 15-16.

originari dispositivi di coesione sociale. Ferma restando la facciata espressa dalla liturgia cattolica, i contenuti di tale religiosità subiscono una dislocazione in ambiti egualmente essenziali alla vita della collettività, connotati da pratiche che sia sul piano della condivisione valoriale sia su quello materiale, denotato dalla ripetizione procedurale di gesti e azioni, si prestano a un'analogha funzione. "Nelle civiltà primitive e nel mondo antico una parte considerevole della coerenza tecnica dell'uomo non è impiegata nel dominio tecnico della natura (dove del resto trova di fatto applicazioni ancora limitate), ma nella creazione di forme istituzionali atte a proteggere la presenza dal rischio di non esserci nel mondo. Ora l'esigenza di questa protezione tecnica costituisce l'origine della vita religiosa come ordine mitico-spirituale. (...) Il carattere fondamentale della tecnica religiosa sta nel contrapporre a questa destorificazione irrelativa una destorificazione istituzionale del divenire, cioè una destorificazione fermata in un ordine metastorico (mito) col quale si entra in rapporto mediante un ordine mestorico di comportamenti (rito)"<sup>6</sup>.

Il parziale controllo che l'uomo esercita mediante il lavoro organizzato in un contesto arcaico, prevalentemente rurale, sul ciclo di riproduzione naturale della vita<sup>7</sup>, si estende a dismisura in un ambito sempre più fortemente caratterizzato da presenza industriale e consumo di massa. Ancora percepito come naturale, e quindi sacro, in quanto ciclo integrale di produzione e riproduzione esso, all'eterna vicenda del vivente, sostituisce quella

---

<sup>6</sup> E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, cit., p. 37.

<sup>7</sup> "Arare, seminare, veder fiorire, raccogliere e veder scomparire: questa vicenda dipendeva certo in larga misura da potenze che sfuggivano al controllo umano, e tuttavia era integrata in un ordine di lavori agricoli per i quali dipendeva anche dall'uomo. Ora proprio l'urto fra questo parziale controllo umano e le immense potenze resistenti o avverse ebbe importanza decisiva nella plasmazione dell'esperienza della morte delle civiltà antiche. In particolare soprattutto nel momento del raccolto l'uomo antico in quanto agricoltore apprese il suo destino di procuratore di morte secondo valore: e qui di nuovo riecheggiava nei campi il pianto rituale della passione vegetale, per esempio il *kalon linon* della vendemmia, secondo lo scenario raffigurato sullo scudo di Achille". *Ibid.*, p. 37, e ne *Il mito dell'eterno ritorno*, Mircea Elide dimostra come l'uomo delle civiltà tradizionali ed arcaiche lotti contro il terrore della storia attraverso la ripetizione dell'atto cosmogonico e la rigenerazione periodica del tempo.

dell'inorganico e dell'artificiale, della merce, la cui nascita e la cui morte seguono tempi di fabbricazione e consumo sempre più serrati.

“Il Potere è sempre codificatore e rituale. Ciò che ritualizza e codifica è sempre il nulla, il puro arbitrio, la sua propria anarchia. (...) Gli uomini hanno sempre avuto bisogno del mito. Nel mondo medio, contadino, i miti erano sempre rivissuti attraverso i riti. La messa è stato un rito che ha cristallizzato per millenni il credo religioso. Tutte le antiche religioni le puoi riassumere nello schema dell'eterno ritorno: il mondo è ciclico; spieghi tutte le religioni contadine con il fatto che ad un certo punto viene la morte e poi la resurrezione, morte e resurrezione, della natura, dell'erba, dei raccolti. Il fondamento della religione contadina è quello dell'eterno stagionale. Adesso questi miti sono finiti, perché l'agricoltura, la natura non ha più senso. Il ciclo stagionale, che è al fondo di tutti questi miti, non c'è più: è stato sostituito da tutti gli infiniti cicli produzione-consumo; c'è quello delle biciclette, delle automobili, dei vestiti, ci sono tanti piccoli cicli. (...) Una delle caratteristiche della scomparsa del mito, dell'antico rito contadino sostituito dall'industrializzazione, è la scomparsa dell'iniziazione: in tutte le società c'era l'iniziazione nella pubertà, che per la religione cattolica è la Comunione, la Cresima (cose che ora non contano assolutamente, non hanno più senso). In questo momento non c'è più iniziazione perché il bambino nasce già consumatore: non c'è un'iniziazione alla società del consumo”<sup>8</sup>.

Non tutti i tratti portanti del sistema di valori e della sensibilità precedente, naturale, attraverso la quale il nuovo quadro viene comunque interpretato appaiono ugualmente adatti a significarlo e a sopravvivere attivamente in esso: le propensioni in certa misura riconducibili al protestantesimo, se non addirittura al calvinismo, embrionalmente presenti nel bagaglio culturale pregresso affiorano e dispiegano i loro effetti in misura maggiore che non altre. La vocazione all'esecuzione “ben fatta” di un lavoro

---

<sup>8</sup> G. BACHMANN, *La perdita della realtà e il cinema in integrabile - Conversazione con Pier Paolo Pasolini*, in *Il cinema in forma di poesia*, cit., p. 157-158.



fortemente specializzato, l'intrapresa individuale, il guadagno che se ne ricava come segno d'elezione divina, ne costituiscono chiari esempi<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> "E quindi, quanto le buone opere sono assolutamente incapaci di servire come mezzi per conseguire l'eterna beatitudine (poiché anche l'eletto resta una creatura, e tutto ciò che fa rimane infinitamente lontano dalle esigenze di Dio), tanto sono indispensabili come *segni* dell'elezione. Sono il mezzo tecnico non già per acquistare la salvezza, ma per liberarsi dall'angoscia di non conseguire la salvezza. In questo senso accade talvolta che si affermi direttamente che sono «indispensabili per l'eterna beatitudine», o che la «*possessio salutis*» sia ad esse collegata. Ma sul piano pratico ciò significa fondamentalmente quanto segue: Dio aiuta colui che si aiuta, e dunque il calvinista (come è anche detto esplicitamente, talvolta) «*crea*» egli stesso la propria beatitudine (ma si dovrebbe dire, più correttamente: la *certezza* di essa); però, diversamente dal cattolicesimo, questa creazione *non può* consistere in un graduale immagazzinamento di singole opere meritorie, bensì in un *autocontrollo sistematico*, che in ogni momento si trova di fronte all'alternativa: «eletto o dannato?»" (M. WEBER, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Rizzoli, Milano, 1991, p. 176).

"Il mondo è destinato a questo, e solo a questo: a servire all'autoglorificazione di Dio; il cristiano eletto esiste allo scopo e solo allo scopo di accrescere la gloria di Dio nel mondo, per parte sua, eseguendo i suoi comandamenti. Ma Dio vuole l'opera sociale del cristiano, *poiché* vuole che la conformazione cristiana della vita abbia luogo secondo i propri comandamenti, e in maniera da corrispondere a quello scopo. Il lavoro sociale del calvinista nel mondo è semplicemente lavoro «in maiorem gloriam Dei». E quindi ha questo carattere anche il lavoro *professionale*, che è al servizio della vita terrena della collettività. Già in Lutero incontriamo la derivazione dall'«amore del prossimo» del lavoro professionale e della divisione del lavoro. Ma quello che in lui restava uno spunto incerto, l'abbozzo di una mera costruzione mentale, ora, nei calvinisti, diventava una parte caratteristica del loro sistema etico. Proprio perché in ultima analisi l'«amore del prossimo» può essere solo servizio per la gloria di Dio, e non servizio per la *creatura*, esso si esprime in *primo* luogo con l'adempimento dei compiti *professionali* dati dalla «*lex naturae*», e assume così un peculiare carattere oggettivo e *impersonale*: quello di un servizio reso alla configurazione razionale del cosmo sociale che ci circonda. Poiché la configurazione e l'ordine mirabilmente finalistico di questo cosmo, il quale, secondo la rivelazione della Bibbia e anche secondo la cognizione naturale, è evidentemente fatto per servire all'«*utilità*» del genere umano, permette di riconoscere come il lavoro al servizio di questo utile sociale impersonale promuova la gloria di Dio e quindi sia da lui voluto" (*Ibid.*, pp. 169-170).

## *Il Nord, il Moderno: Ermanno Olmi*

L'opera di Ermanno Olmi<sup>10</sup> compone l'apparente contraddizione di un autore che ama la natura in modo quasi panteistico (e tuttavia sempre con accezione cristiana: il creato è opera di Dio), ma al tempo stesso crede e appoggia il progresso industriale, la fabbrica. Gli operai dell'Edisonvolta (azienda per la quale lavora e che gli commissiona i documentari), sono, in fondo, dei piccoli demiurghi (così come i contadini de *L'albero degli zoccoli*), che con le loro mani ed il loro sapere danno vita a nuove possibilità di sviluppo di cui potrà beneficiare l'intera comunità. Benché questo processo porti con sé, com'è ovvio, anche un profitto economico e un vantaggio sociale ingente, anzitutto per i quadri più elevati, non è la dimensione individuale dell'intrapresa e del guadagno e nemmeno la riuscita combinazione di interessi concomitanti che stanno a cuore a Olmi, ma la comunione nell'accresciuto benessere di un miglioramento armonico e diffuso.

È sorprendente come la profonda spiritualità che invade l'opera olmiana sia assai più potente nei documentari sul lavoro o sul paesaggio, rispetto al già citato *700 anni*, di matrice prettamente religiosa. Il lavoro per Olmi non è tanto un mezzo di riscatto socio-economico (come nel cinema di Florestano Vancini), bensì lo strumento di cui l'uomo si avvale per avvicinarsi a Dio, per essere egli stesso generatore, creatore del bene condiviso. Non c'è ingenuità nella sua posizione, ma sincera adesione a un progetto di rinnovamento postbellico che trascende i pur coincidenti interessi della committenza.

---

<sup>10</sup> Nel caso di Ermanno Olmi lo studio si estenderà a tutto il Nord dell'Italia, con incursioni in Piemonte, Val Formazza (*La pattuglia del Passo San Giacomo, La diga del ghiacciaio*) e in Trentino, Val di Fumo, Val Daone (*Manon finestra 2, Tre fili fino a Milano*), per poter analizzare i documentari Edisonvolta ambientati in quei luoghi e poter ottenere una visione più completa del rapporto tra il regista bergamasco e il documentario industriale. Su questo argomento, si veda anche E. OLMI, *Gli anni della Edison*, Feltrinelli, Milano, 2008 (libro e dvd).

Impiegato nella sede milanese dell'Edisonvolta, il regista bergamasco è uno dei rari casi di autori interni all'esperienza di fabbrica che possano consapevolmente metterla a frutto, offrendone una visione che poggi sulla concretezza del vissuto. "Se la narrativa e il cinema ci hanno dato poco sulla vita interna di fabbrica, c'è anche una ragione pratica, che poi diventa una ragione teorica. Il mondo delle fabbriche è un mondo chiuso. Non si entra e non si esce facilmente. Chi può descriverlo? Quelli che stanno dentro possono darci dei documenti, ma non la loro elaborazione: a meno che non nascano degli operai o impiegati artisti, il che sembra piuttosto raro. Gli artisti che vivono fuori, come possono penetrare in una industria? I pochi che ci lavorano diventano muti, per ragioni di tempo, di opportunità, ecc. Gli altri non ne capiscono niente. Anche per questo l'industria è inespressiva; è la sua caratteristica"<sup>11</sup>.

Ad avvalorare l'intima coerenza delle posizioni olmiane sovviene la distinzione proposta da Hannah Arendt in *Vita Activa*<sup>12</sup> tra *labour* e *work*, riprodotta da Luigi Meneghello in *Libera nos a Malo*, secondo la dicotomia fra *tribolare* e *lavorare*<sup>13</sup>. Laddove il termine *labour* - lavoro - fa riferimento a

---

<sup>11</sup> O. OTTIERI, *Taccuino industriale*, in *Il menabò* 4, Einaudi, Torino, 1961, p. 21.

<sup>12</sup> H. ARENDT, *Vita Activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano, 2003<sup>10</sup>.

<sup>13</sup> "Gli aspetti del lavoro di cui ho parlato finora riguardano soprattutto ciò che Hannah Arendt nel suo bellissimo saggio sul lavoro umano chiama *labour* e distingue da *work*. È il lavoro-fatica, il *tribolare* del dialetto, che caratterizza soprattutto le civiltà contadine, e si svolge sotto il segno della necessità: sono tipicamente i lavori della campagna, i lavori domestici, i lavori servili, tutto ciò che ha a che fare col sostentamento della vita fisiologica, secondo il ritmo delle stagioni, del giorno e della notte, del nascere, del crescere, del nutrirsi. È quel lavoro che bisogna fare semplicemente perché si mangia, perché si consuma, perché si vegeta; il lavoro che bisogna rifare ogni giorno, ogni mese, ogni anno: la condanna e la schiavitù primaria dell'uomo.

Questo è il tipico *labour*, ma qualunque altra attività può diventare mero *labour* quando si sia costretti a compierla in condizioni e con ritmo analogo, e così accadeva in paese. (...) Non ricordo se ne parli la Arendt, ma la virtù che corrisponde a questo aspetto del lavoro è ovviamente la pazienza, la laboriosità, la voglia e la forza di lavorare molto. Questa virtù era riconosciuta presso di noi «È un lavoratore» è un'espressione di alta lode per mio padre, e vuol dire proprio questo: è uno che si consuma a lavorare, che non si ferma mai. Ma non è l'espressione più alta di lode che mio padre usa a proposito di lavoro. La lode massima è: «È *bravo*, è un bravo operaio», e per operaio intende non tanto l'operaio industriale, quanto chiunque faccia «opere» (che è la traduzione esatta di *work*), l'artigiano, colui che la Arendt chiama *homo faber*. Qui la virtù somma è l'abilità tecnica, la *virtus* dell'artefice.

un'attività non definitiva, *in fieri*, il termine *work* - opportunamente tradotto in italiano con *opera* - concerne un'attività i cui conseguimenti, completi e determinati, durano nel tempo.

“Dato il nostro incessante bisogno di una sempre più rapida sostituzione delle cose del mondo che ci circonda, non possiamo più permetterci di usarle, di rispettare e conservare la loro naturale durevolezza; dobbiamo consumare, oserei dire divorare, le nostre case e i mobili e le automobili come se fossero «buone cose» della natura che si guastano se non sono trascinate rapidamente nel ciclo interminabile del ricambio dell'uomo con la natura. È come se avessimo forzato i confini che proteggevano il mondo, l'artificio umano, dalla natura, dai processi biologici che vi si svolgono internamente come dai processi naturali ciclici che lo circondano, consegnando e abbandonando loro la stabilità sempre minacciata di un mondo umano.

Gli ideali dell'*homo faber*, il costruttore del mondo, che sono permanenza, stabilità e durevolezza, sono stati sacrificati all'abbondanza, l'ideale dell'*animal laborans*.

Viviamo in una società di lavoratori perché solo il lavoro, con la fecondità che gli è connaturata, sembra garantire l'abbondanza; e abbiamo trasformato l'opera in lavoro, frantumato questo nelle sue più minute particelle finché è stato soggetto al processo di divisione, in cui il comun denominatore della prestazione più elementare ottiene lo scopo di eliminare dallo sviluppo della forza-lavoro, che è parte della natura e forse è anche la più potente di tutte le forze naturali, l'ostacolo della «innaturale» e puramente mondana stabilità dell'artificio umano”<sup>14</sup>.

---

Perché, noi non eravamo una società rurale, eravamo *un paese*, con le sue arti, il suo *work* creativo, fatto di abilità e non solo di pazienza. Per questo ci sentivamo parte di un mondo: la Arendt sostiene con ammirevole lucidezza che il «mondo» solido e reale, in quanto distinto dalla caduca e illusoria «natura», si produce quando l'artigiano interpone tra noi e la natura le cose che fa: *res* da cui reale”. L. MENEGHELLO, *Libera nos a Malo*, cit., p. 122–123.

<sup>14</sup> H. ARENDT, *Vita Activa. La condizione umana*, cit., pp. 89–90. “La rivoluzione industriale ha sostituito ogni specifica competenza artigianale con il lavoro, e ne è conseguito che le cose del mondo moderno sono diventate prodotti di lavoro il cui naturale destino è di essere consumate, invece che prodotti dell'operare, che esistono per essere usati. Proprio come gli attrezzi e gli strumenti, sebbene derivati dalla sfera dell'operare, furono sempre impiegati anche nei processi di lavoro, così la divisione del lavoro, perfettamente appropriata e adeguata al processo lavorativo, è diventata una delle principali caratteristiche dei moderni processi di produzione di opere, cioè della fabbricazione e della produzione di oggetti d'uso. La divisione del lavoro più che la meccanizzazione crescente ha sostituito la rigorosa specializzazione una volta richiesta per ogni specie di opera specializzata. La competenza specifica è richiesta solo per il progetto e

Olmi mostra il sacro dove nessuno, soprattutto oggi, sarebbe in grado di coglierlo. Serve infatti un immenso amore per gli uomini, una totale devozione al disegno celeste, per scorgere Dio in qualsiasi operaio. Scevri da ideologie di lotta di classe, ripetono con ordine e sincronia i loro gesti, reiterando, con le loro opere di ingegno e fatica, l'atto cosmogonico. Non c'è spazio, in questa visione, per uno sfruttamento capitalistico che, come descrive Lacan, aliena il loro sapere specifico con un sapere differente, appunto, padronale. Gli operai e gli artigiani olmiani non si sono ancora irreversibilmente trasformati in *animal laborans*: essi sono sempre artefici, ancorati alla dimensione in cui opera l'*homo faber*. Innanzi a creazioni maestose e durevoli lo sguardo del regista ci restituisce sempre la sua meraviglia e, la cadenza quotidiana del lavoro, nel suo cinema, trascolora in rituale sacro, in liturgia. Quella del cineasta suddetto rimane tuttavia, nel panorama preso in esame, una sia pur notevole eccezione: analoghi documentari dell'Edisonvolta, sono infatti del tutto sprovvisti di qualsiasi componente spirituale. Ciò che per Olmi è un atto demiurgico intriso di trascendenza, per gli altri documentaristi dell'Edison è un atto macchinico, benché ripetuto in nome dello sviluppo e del progresso, ma pur sempre svolto

---

la fabbricazione di modelli prima che essi entrino nella produzione di massa, che dipende anche dall'uso di attrezzature e macchinari.

Gli attrezzi e gli strumenti alleviano la pena e lo sforzo e quindi cambiano i modi in cui era una volta manifesta a tutti l'urgente necessità inerente al lavoro. Non cambiano la necessità stessa; servono solo a occultarla ai nostri sensi. Qualcosa di simile si verifica con i prodotti del lavoro, che non divengono più durevoli in un regime di abbondanza. Il caso è del tutto diverso nella corrispondente trasformazione moderna dei processi dell'operare per effetto dell'introduzione della divisione del lavoro. Qui è mutata la vera natura dell'opera, e il processo di produzione, anche se in nessun modo produce oggetti di consumo, assume carattere di lavoro. Benché le macchine abbiano un ritmo di ripetizione infinitamente più rapido di quello prescritto dal ciclo dei processi naturali – e quest'accelerazione specificamente moderna è fin troppo capace di farci dimenticare il carattere ripetitivo di ogni lavoro – la ripetizione e l'interminabilità dell'operare recano l'inequivocabile contrassegno del lavoro. La cosa è ancora più evidente negli oggetti d'uso prodotti da queste tecniche lavorative. La loro grande abbondanza li trasforma in beni di consumo. L'interminabilità del processo lavorativo è garantita dalle sempre ricorrenti esigenze di consumo; l'interminabilità della produzione può essere assicurata solo se i prodotti perdono il loro carattere d'uso per acquistare sempre più quello di oggetti di consumo, o se, in altri termini, la velocità d'uso è così intensamente accelerata che la differenza oggettiva tra uso e consumo, tra la relativa curabilità degli oggetti d'uso e il rapido andirivieni dei beni di consumo, diminuisce fino a essere insignificante". *Ibid.*

da uomini-macchina che hanno fatto delle innovazioni tecnologiche le loro protesi.

*Un metro lungo cinque* (1961), con testo di Tullio Kezich, racconta la costruzione di una diga nella Valle di Lei, descrivendo la vita nel cantiere: il capo alloggi, che sembra ispirato al protagonista più maturo de *Il tempo si è fermato* (1958), è una figura piuttosto macchiettistica, che però infonde umanità al gruppo di operai che tra la primavera e l'autunno uniscono le forze per la realizzazione della diga: *res* mastodontica, grandiosa, impresa tra il mitico e il leggendario<sup>15</sup>, alla quale ognuno di loro ha apportato un contributo significativo. Il loro sapere è messo a servizio di qualcosa di più grande, di utilità comune. Non ne escono svuotati, non sono vessati e nemmeno alienati. Le loro capacità, le loro competenze - e l'immagine di riferimento è sempre l'artigiano, la cura del lavoro di bottega, la conoscenza ottenuta dall'operare - fruttificano, come essi fossero i protagonisti della parabola biblica dei talenti<sup>16</sup>. La profonda dignità dei lavoratori olmiani, la precisione e l'esattezza dei loro gesti, la bontà dei loro fini, portano con sé qualcosa di divino. Se Dio ha fatto l'uomo a sua immagine e somiglianza, l'uomo giusto non può che perpetrare l'atto della creazione a fin di bene. Infatti, al di là dell'utilità del prodotto, la natura stessa, che sarà protagonista in altri documentari di Olmi, e che qui funge non tanto da sfondo, ma da culla per gli operai, non viene mai danneggiata. C'è armonia ed equilibrio tra opera umana e natura (cioè opera divina). È come se seguissero le medesime regole, mantenessero l'identica coerenza, in un ordine perfetto. La maestosità della diga viene indirettamente messa a confronto con la grandiosità dei monti. L'operaio-demiurgo non ha

---

<sup>15</sup> "Il mito non nasconde niente e non dichiara niente; il mito deforma; non è né una menzogna né una confessione: è un'inflexione. (...) Incaricato di «far passare» un concetto intenzionale, nel linguaggio il mito incontra solo tradimenti, perché il linguaggio può solo cancellare il concetto, se lo nasconde, e smascherarlo se lo enuncia. L'elaborazione di un *secondo* sistema semiologico consentirà al mito di sottrarsi al dilemma: ridotto a svelare o a liquidare il concetto, esso si risolve a *naturalizzarlo*. Siamo di fronte al principio stesso del mito: il mito trasforma la storia in natura". R. BARTHES, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 2000<sup>11</sup>, p. 210.

<sup>16</sup> S. MATTEO, *Vangelo secondo Matteo*, in *La Bibbia*, a cura di A. Lancellotti, Paoline, Milano, 1990, v. 25, 14, pp. 1555-1556.

l'ardire di sostituirsi a Dio, la sua intenzione non pecca mai di superbia, ma è la logica conseguenza di un sistema di valori che proprio nella Bibbia - e in particolare nelle *Lettere di San Paolo* - ha il suo fondamento.

La simmetria tra uomo e natura è presente anche in *Manon finestra 2* (1956), scritta con Pier Paolo Pasolini. Anche in questo caso un gruppo di operai è alle prese con la costruzione di una diga. Anche in questo caso la sacralità affiora dai dettagli delle loro mani ruvide e forti, dei visi segnati dal tempo e dalla fatica, degli occhi che hanno sguardi di profonda convinzione per ciò che si compie. Quando fanno esplodere la roccia delle montagne, per farne calcestruzzo, i boati prodotti dalle cariche di dinamite, trovano corrispondenza nei tuoni di un violento temporale. Alla potenza, talvolta brutta, dell'uomo si rispecchia quella altrettanto vigorosa della natura. Le sequenze finali del documentario sono, in questo senso, piuttosto esplicite. L'immagine di un uomo che con un trapano sta forando la parete di una montagna, all'interno di un tunnel - finestra - scavato nella medesima, trascorre in quella di un cielo terso, damascato dai rami degli alberi carichi di gemme. Il rumore e la durezza del lavoro sono compensati dalla bellezza idilliaca del paesaggio, degli alberi, del passare delle stagioni.

Lo stupore di Olmi di fronte alle creazioni, umane e divine, è lo stupore del fanciullo di fronte alla realtà tutta. È Olmi, con la sua sensibilità, il suo sguardo, a cogliere il sacro e a infonderlo a sua volta in tutto ciò su cui posa gli occhi. La dignità che traspare dalle azioni di questa umanità intenta a lavorare è un sentimento che esula da un'abitudine al vivere, da un'istruzione plasmante menti e gesti, è un impulso atavico e radicato nella sua storia e nel suo sangue. Ed è interessante notare come questo sistema di valori si ritrovi a distanza di cinquant'anni in *Centochiodi* (2007), che racconta la fuga del protagonista, docente di teologia e figura messianica, fra gente semplice, il cui sapere non è intellettuale, ma pratico - quello del saper fare bene e con cura ogni cosa. Sono queste persone umili e non ancora contaminate i nuovi «pescatori di uomini».

Sono loro che in sintonia col fiume Po, presso il quale vivono, non possono che essere in sintonia anche con Dio. Ciò a dimostrazione della coerenza di tutta la cinematografia dell'autore bergamasco.

Il cantiere, sempre centrale nei documentari dell'Edisonvolta, è una creatura viva e pulsante. Coloro che vi lavorano hanno la stessa spontaneità e precisione di certi insetti o volatili: esseri molto piccoli che lavorando di buona lena e con impegno arrivando a realizzare opere grandiose. Non è un caso che il cinema di Olmi esprima un'affezione persistente per il mondo animale, per l'ingegno e la capacità di costruire strutture in miniatura in grado di migliorarne l'esistenza. L'animale lavora istintivamente per il proprio benessere, e per fare questo si serve di ciò che l'ambiente circostante offre. Così come fa l'uomo. In *Cantiere d'inverno* (1955) gli operai utilizzano, attraverso dighe e turbine, la forza primigenia dell'acqua trasformandola in elettricità. La natura è una presenza materna, che si piega alla volontà dell'uomo, gli dona sussistenza, e al tempo stesso, in equilibrio perfetto, ritorna padrona delle valli e delle montagne durante l'inverno, quando il cantiere si ferma e le costruzioni vengono ingentilite dalla neve. Il paesaggio fiabesco rende meno dura la lontananza da casa dei guardiani rimasti a sorvegliare il cantiere, attenua il senso di solitudine dovuto all'isolamento. La lotta tra essere umano e ambiente è stemperata dalla concordanza tra il succedersi delle stagioni e quello del ciclo lavorativo. Come la natura in primavera rinasce, così il cantiere riprende vita.

Due titoli piuttosto simili e, in fondo, da leggersi come un *continuum*, sono *La diga del ghiacciaio* (1953) e *La mia valle* (1955). In entrambi è esplicito il riferimento a una valanga che nel passato ha ucciso un gruppo di operai. In una visione del paesaggio come armoniosa dimora per gli uomini, il ricordo di un evento così drammatico potrebbe sembrare una contraddizione. In realtà è la dimostrazione di come la natura, in quanto entità divina, possa essere potenzialmente pericolosa e decidere di vita e di morte degli uomini: la tragedia diventa un monito alla superbia dell'essere umano, alle sue azioni. L'ambiente



sovrasta per potenza e grandiosità: può quindi diventare soverchiante. La cura e l'attenzione nel lavoro devono tener conto anche di questa variabile non secondaria. Come nei testi sacri, dopo la catastrofe, l'uomo inizia a ricostruire con modestia e radicata convinzione. Ne *La mia valle* l'io narrante racconta come la costruzione della diga, l'utilizzo dell'energia dell'acqua attraverso le turbine, siano stati la salvezza per un luogo che pian piano si stava spegnendo: le nuove generazioni emigravano all'estero (il fratello del protagonista si è trasferito in America), i paesi limitrofi vivevano come in letargo, smorzando la volontà di agire e reagire. La spinta vitale viene invece data proprio dalla nuova costruzione. La popolazione si sente più compatta perché tutti lavorano per la realizzazione di un'opera di proporzioni enormi e di utilità comune. Lo stesso protagonista, pur dovendo trascorrere i mesi invernali solo, lontano dai suoi affetti, per star di guardia al serbatoio, si sente motivato, perché in parte artefice di una struttura necessaria. Il medesimo sentimento è comune anche agli operai de *La diga del ghiacciaio*. Nessuno di loro, pur nelle difficoltà, si sente una presenza anonima, interscambiabile. Ognuno ha competenze specifiche, i gesti, la fatica, l'impegno sono individuali, personali, e solo sommati possono dar vita a un progetto di tali proporzioni. Non sono disumanati dal lavoro. Al contrario il lavoro dona senso alle loro esistenze.

È utile sottolineare che, trattandosi sempre di documentari realizzati su commissione dell'Edisonvolta, la rappresentazione non potrà che avere contenuti positivi, atti a incrementare il consenso attorno alle imprese descritte. Eppure nello sguardo di Olmi si riconosce una sincera assonanza con le finalità del committente e, al tempo stesso, la possibilità di iniziare a riflettere sulle tematiche precipue del suo cinema. Attraverso i documentari analizzati è riscontrabile come l'autore prenda contatti e faccia sue tematiche e idee che saranno continuamente presenti nel suo cinema, plasmando uno stile - panoramiche e dettagli, lenti e carezzevoli movimenti di macchina, fluidi cambi di scena - e mettendo a fuoco uno sguardo intimamente intriso di spiritualità

che, da subito, quasi con funzione maieutica, rende visibile il divino nel creato. Come ha dichiarato lo stesso regista: “Io vengo dal mondo documentaristico e in particolar modo dal mondo del lavoro che ho documentato: quindi è un’influenza determinante. Io mi sono formato nell’ambito del documentario, nell’ambito di una modalità operativa che è la ripresa di una realtà che sta al di fuori della tua provocazione. Non è la realtà della fiction, che è provocata da te, quindi organizzata. Perciò la ripresa di questa realtà è l’interpretazione in sintesi di questa realtà”<sup>17</sup>. Il primo lungometraggio del regista, *Il tempo si è fermato*, nasce infatti come documentario, iniziando a delineare *topoi* presenti anche in lavori successivi. “Alla fine del 1958 il giovane cineasta dell’Edisonvolta intraprende la produzione di un nuovo documentario sulle dighe: anziché la fase di costruzione, però, il nucleo tematico riguarderà la vita dei sorveglianti, durante la pausa invernale in alta montagna. (...) Olmi, tuttavia, fa convivere modalità appartenenti alla convenzione documentaristica (fotografia strettamente analogica, attori non professionisti, luoghi reali, sonoro motivato...) con una traccia narrativa scabra ma inequivocabile (la *Bildung* simultanea di due personaggi caratterizzati per opposizione) e inclina perfino a ritagliare gag destinate, in parte, a vivacizzare l’impianto drammaturgico”<sup>18</sup>.

Anche ne *Le grand barrage* (1961), si mette in scena una convivenza tra opposti, poiché l’“excursus fra le dighe costruite dalla Edison utilizza come connettivo le gag di una coppia di personaggi semi-comici, che si producono nel discorso diretto e ai quali è affidato anche il compito di fare da intervistatori diegetici ai lavoratori delle dighe. Il che non impedisce, tuttavia, alla presenza in contemporanea d’una impersonale voice-over e neppure il ricorso all’animazione didattica o alle cifre in sovrimpressioni”<sup>19</sup>. Nonostante la levità donata dai duetti tra la coppia di intervistatori, ne *Le gran barrage*, si sente, più

---

<sup>17</sup> R. NEPOTI, *C’era una (Edison)volta...*, in T. MASONI, A. PICCARDI, A. SIGNORELLI, P. VECCHI (a cura di), *Lontano da Roma*, La casa Usher, Firenze, 1990, p. 34.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 36.

che in altri documentari di Olmi, la presenza del committente. Infatti l'accumulo descrittivo della costruzione di mastodontiche dighe, che si ergono dalle valli come moderni monumenti in onore alla potenza e all'ingegno umano, è soprattutto una celebrazione della macchina produttiva (ed energetica) Edisonvolta. Le strutture predominano sull'uomo in questo caso, lasciando gli operai, benché interrogati direttamente, più in disparte. Il senso sacrale del lavoro è meno avvertito, a favore di una mitizzazione della Edison, nemmeno tanto innovativa: nel passato erano le piramidi a glorificare i faraoni, oggi sono i grandi complessi industriali ed elettrici ad esaltare il potere di aziende e catene finanziarie.

Più interessante, da questo punto di vista, *Costruzioni meccaniche Riva* (1956). Il documentario inizia con l'inquadratura di un dipinto in chiave mitologica della lotta degli uomini contro l'acqua e la natura. L'acqua stessa, come viene detto dalla voce off, è sinonimo di vita e da quando l'uomo ne usa la potenza è anche energia (idroelettrica). Ritorna, quindi, il tema dell'ambiente che offre all'uomo le sue risorse e dell'uomo che, sfruttandole, ricava benessere e vantaggio. Successivamente viene illustrata, con dovizia di dettagli, la fabbricazione di una turbina: dalla riproduzione in scala, per verificarne le potenzialità, alla descrizione degli strumenti di precisione utilizzati per la riproduzione, fino alle varie prove di controllo. Dagli uffici in cui vengono allestiti i modellini, si passa alle officine d'assemblaggio della turbina vera e propria. Tutte le operazioni vengono guidate dalle mani sapienti degli operai, che utilizzano la massima cura e precisione. La maestria degli uomini impegnati nelle suddette operazioni è esaltata, più che dalle parole della voce off, dalle inquadrature in dettaglio su mani, gesti e sguardi. L'espressione di soddisfazione sui loro volti è sincera, a realizzazione ultimata: è l'orgoglio per aver ottenuto un prodotto frutto dell'ingegno e della creatività umana. Le macchine, gli strumenti utilizzati non sono che mezzi creati dall'uomo, ma è solo con l'intelligenza e il sapere che possono essere usati nel modo migliore e

dar vita a imprese di tal fatta. Non senza difficoltà la turbina viene trasportata nelle valli, in prossimità di corsi d'acqua, per iniziare a trasformare la forza idraulica in energia elettrica, dimostrando come, in piena armonia, l'ambiente possa essere messo a servizio della civiltà e del progresso umano. Rispetto a *Le grand barrage*, *Costruzioni meccaniche Riva* appare più completo e maturo. Benché l'assunto di base sia lo stesso, la complessità del secondo documentario appare evidente, anche per le scelte stilistiche, meno elementari rispetto al primo, e meno consuete sotto l'aspetto visivo. Inoltre, pur essendo entrambi i documentari una celebrazione, attraverso progetti grandiosi, dell'Edisonvolta, in *Costruzioni meccaniche Riva* la presenza dell'uomo è preminente e, nonostante la scelta tutto sommato ordinaria di mostrare un museo di pale, strumenti di precisione ed elementi costitutivi di una turbina, le altre soluzioni registiche appaiono più moderne e dense di significato. È possibile un parallelo con *Louisiana Story* (1948) di Robert Flaherty. Tutta la parte dell'officina Riva, in cui vengono assemblati i pezzi della turbina, è molto simile come tipologia di inquadrature (dettagli delle macchine e delle parti da saldare), di montaggio (a campi medio-lunghi si raccordano particolari e piani ravvicinati) e di intenzione: lo sguardo affascinato del ragazzo protagonista di *Louisiana Story* di fronte alla modernità è lo stesso del cineasta lombardo di fronte alle possibilità creative dell'uomo.

Incentrati su cavi e linee elettriche di alta tensione sono invece *Tre fili fino a Milano* (1958) e *La pattuglia del Passo San Giacomo* (1954). In entrambi i documentari i toni sono lievi e meno enfatici rispetto ai due cortometraggi di cui sopra. Gli operai che si arrampicano sui tralicci, stagliando le loro figure svelte contro il cielo in *Tre fili fino a Milano*, sono gli stessi che nelle pause mangiano assieme e cantano mentre lavorano, orgogliosi della loro attività, che è sempre comunitaria e a beneficio della collettività. Così rappresentato, il gruppo di operai acquisisce tonalità vagamente disneyane, che sembrano escludere del tutto la fatica, la difficoltà e il rischio delle mansioni. Ricco di

movimenti di macchina e con un ritmo serrato nel montaggio, *Tre fili fino a Milano*, mette in scena per la prima volta gli spettatori che seguono con attenzione la realizzazione delle linee elettriche che, da una valle sperduta, grazie al lavoro entusiasta e accurato degli operai, porterà l'elettricità fino a Milano. Ecco quindi l'anziano signore che passa con un mulo e si sofferma incuriosito. E poi i pastori che vanno a pascolare le loro greggi e i bambini che con divertimento e stupore seguono ogni movimento. Negli occhi di tutti c'è meraviglia, ma anche ammirazione. Ancora una volta "imprese eccezionali" vengono realizzate da uomini semplici, che però dalla loro hanno il *sapere* del fare bene le cose.

Ne *La pattuglia del Passo San Giacomo* i toni sono i medesimi, forse ancor più scanzonati: gli uomini della pattuglia, che deve riparare un filo dell'alta tensione spezzatosi per la caduta di un albero, ricordano nei modi i nani di Biancaneve. Dovendo andare prima alla centrale per i pezzi di ricambio e poi nuovamente tra le montagne, per aggiustare il cavo, affrontano un lungo cammino tra le cime innevate. Eppure non sentono la stanchezza, perché il paesaggio circostante non può che infondere serenità e gioia. È emblematica, a tal proposito, la sequenza in cui gli operai, assetati, bevono raccogliendo pezzi di ghiaccio fra le rocce: l'ambiente provvede a tutto ciò di cui hanno bisogno. Grazie al loro impegno, le turbine iniziano a girare nuovamente e l'energia elettrica torna a vivificare, a illuminare case, strade, vetrine, anche quella che separa una scatola di cioccolatini dal bambino che ne brama il contenuto. Olmi, quindi, utilizza una comicità morbida - il mulo che sbadiglia guardando la pattuglia intenta a sostituire il cavo - dalle cadenze tenui, mai pungenti o provocatorie. L'intenzione di questi due documentari richiama la manifesta propaganda per l'introduzione dell'elettricità, che rivoluziona la vita nelle campagne, presente in *Power And The Land* (1940) di Joris Ivens. L'ambientazione e la cultura di partenza dei rispettivi autori sono assai diverse: le terre, le metodologie di coltivazione, la quotidianità dei contadini sono

profondamente differenti, eppure il sentimento che pervade queste opere è il medesimo. In *Power And The Land* non ci sono gag, né si sorride. Ma il convincimento che l'elettricità, il progresso, possano convivere senza traumi con tradizioni secolari, incrementando il benessere di chi pur desidera rimanere fedele alla propria storia e alle proprie radici, è il medesimo.

Si distaccano dai lavori fin qui analizzati *Il pensionato* (1955) e *Michelino 1 B* (1956). Nel primo il protagonista, un burbero pensionato delle officine del gas, infastidito dalla vivacità della gioventù e nostalgico del suo impiego precedente, trascorre le giornate annoiandosi e imprecando. Affacciato al balcone che sporge su un cortile interno, viene inaspettatamente interpellato da un gruppo di ragazzi di una stamperia, in difficoltà perché incapaci di sostituire e riparare uno dei macchinari del proprio esercizio. Il pensionato, mettendo a disposizione la sua esperienza e il suo sapere, non solo aiuta la comitiva, ma al tempo stesso ritrova il buonumore perché si sente di nuovo utile. Ciò che si impara "a bottega", con attenzione, dedizione e cura non può che essere *il bene*, perché permette di realizzare opere atte a incrementare il benessere comune e perché crea una memoria, un accumulo di saperi, che potranno essere trasmessi di generazione in generazione.

*Michelino 1 B*, scritto da Olmi con Goffredo Parise, ha per protagonista un ragazzino che vive sulla costa in un piccolo paese di pescatori, ama il mare e sogna di lavorare sulle barche come il suo amico Nino. Quando scopre che il padre lo ha iscritto a una scuola di avviamento professionale (della Edison) a Milano, Michelino non è contento. Deve lasciare gli amici e soprattutto il mare. Però poi, durante l'esame di ammissione, si rende conto che le prove sembrano giochi, che gli altri bambini possono essere nuovi amici, che anche lontano dalla costa può fare esperienze interessanti. Viene ammesso e, passata l'estate, al momento della partenza, sente tornare la tristezza. Eppure già dal primo giorno a Milano inizia a socializzare, impara a giocare a calcio, vede per la prima volta la neve. Scopre che anche la scuola offre molti stimoli e sente crescere in lui la

motivazione quando si trova a dover preparare una barca col fil di ferro, unendo così all'impegno scolastico la sua passione per il mare. Dopo aver ricevuto un buon voto, il ragazzo inizia a seguire le lezioni con maggior interesse. Alla vigilia delle vacanze di Natale, il suo professore lo prende in disparte e si complimenta per il miglioramento negli studi, avvenuto dopo la prova della barca in fil di ferro, dicendo: "ogni cosa che si fa con passione e con cura viene bene". Questo non è solo l'insegnamento basilare che il ragazzo deve imparare, è il senso stesso del documentario. L'insegnante conclude spiegando che il mare non è così distante da ciò che Michelino sta imparando: l'energia elettrica, con cui dovrà iniziare ad aver dimestichezza, è la stessa che alimenta i fari che servono per indirizzare la rotta delle imbarcazioni.

In questi due ultimi documentari siamo distanti dalla concezione di ritualità sacrale e creazione divina del prodotto a cui si faceva riferimento per altre opere di Olmi. *Il pensionato* e *Michelino 1 B* tematizzano invece la tradizione del sapere e la possibilità di una sua valida trasmissione generazionale. È la conoscenza stessa, in questi lavori, ad assurgere a ruolo di mito: attraverso *quel* sapere verrà prodotto qualcosa di utile all'umanità. *Quel* sapere, che si è arricchito dall'esperienza di gruppi di operai che nel corso del tempo l'hanno perfezionato, è la discriminante per poter concepire ed elaborare un'opera grandiosa. "Nel particolare suo comportamento cosciente il «primitivo», l'uomo arcaico, non conosce atto che non sia stato posto e vissuto anteriormente da un altro, *da un altro che non era un uomo*. Ciò che egli fa, è *già stato fatto*; la sua vita non è che la ripetizione ininterrotta di gesti inaugurati da altri. Questa ripetizione cosciente di gesti paradigmatici determinati tradisce una ontologia originale. Il prodotto della natura, l'oggetto fatto dall'industria dell'uomo trovano la loro *realtà*, la loro *identità* solamente nella misura della loro partecipazione a una realtà trascendente. Il gesto acquista senso; *realtà*, solamente nella misura esclusiva in cui riprende un'azione primordiale"<sup>20</sup>. In

---

<sup>20</sup> M. ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno*, Borla, Roma, 1999<sup>5</sup>, pp. 14-15.

fondo, *quel* sapere, altro non è, se non il sapere della “bottega”. Benché più recente e non commissionato dall’Edisonvolta, *Artigiani veneti* (1986), mediometraggio realizzato in collaborazione con la Giunta Regionale del Veneto e l’Assessorato all’Economia del Lavoro, si pone, per affinità tematica e poetica, nel medesimo *continuum* degli ultimi lavori analizzati. “Il beato apostolo Paolo esige dai servi di Dio che si esercitino nel lavoro manuale. Questo consegue come fine una grande ricompensa spirituale e reca anche il vantaggio di non dover dipendere da alcuno in fatto di vitto e di vesti, se appunto tali cose vengono ottenute mediante la propria attività”<sup>21</sup>. *Artigiani veneti* contiene piuttosto chiaramente gran parte dei motivi olmiani, sviluppati in modo magistrale: la tradizione mitica dei saperi, la sacralità del gesto lavorativo, la creazione come atto generatore di beneficio per la comunità e come ripetizione dell’atto primario divino.

Il documentario si apre con sequenze di artigiani e contadini al lavoro e con la natura che da subito è il terzo elemento, non semplice sfondo. La voce off utilizza le parole delle Scritture, chiedendosi come possa diventare dotto chi regge l’aratro (e lo stesso valga per gli artigiani). Tutti confidano nell’abilità delle proprie mani e ciascuno è saggio nel suo mestiere. Senza di loro nessuna città può essere costruita, abitata. Non saranno mai intellettuali o dirigenti, ma sostengono le strutture della vita sociale. La loro aspirazione è riposta nella qualità del loro lavoro. La loro forza è riposta nelle loro mani. E sono mani grandi, che paiono addirittura abnormi rispetto al resto del corpo e agli oggetti. Sono mani piene di nocche, segnate dalla fatica, ma anche piene di cura e amore per ciò a cui danno vita. Non sono semplici artigiani, ma veri e propri artisti. E il riferimento al successivo e già citato *Centochiodi*, in cui il *sapere intellettuale* diventa un ingombrante prigioniero se accettato dogmaticamente, mentre il *saper fare*, frutto dell’esperienza reiterata, appare come il legame più diretto col divino, non può che essere lampante.

---

<sup>21</sup> S. AGOSTINO, *I monaci e il lavoro*, a cura di Agostino Trapè, Città Nuova, Roma, 1984, p. 62.



Con la macchina da presa spesso fissa o con movimenti estremamente lenti, Olmi, dilatando i tempi, descrive in dettaglio i corpi e i volti degli artigiani, facendone traslucere immediatamente l'anima. Si inizia da un anziano costruttore di ocarine, che con respiro affannato e dita tremanti, continua a perpetrare un'usanza ormai scomparsa. Si continua con un costruttore di marionette, che rimpiange il tempo in cui faceva divertire i bambini; un impagliatore di sedie, un gruppo di uomini e donne che, cantando, preparano le scope di saggina: mestieri che non esistono più, che si stanno perdendo e, con loro, parte della storia di un popolo. Ognuno di essi racconta la propria vicenda e, talvolta, le parole lasciano il posto alla musica che ne accompagna i gesti densi e gonfi di spiritualità. Spesso il lavoro è comunitario, così come è la comunità dei fedeli a riunirsi nella liturgia. Il lavoro "di bottega" è un rito: ha tempi e regole ben precise, tradizione e sincero impegno, e il sentimento condiviso di agire il bene e per il bene. È sempre l'uomo il motore, anche quando viene soppiantato dalle macchine, che però sono frutto del suo ingegno, e la loro corretta applicazione deriva dalla sua attenzione. Nella descrizione per immagini dei mestieri dell'artigianato tutto diventa maestoso nel momento in cui compaiono i costruttori d'organi. La ricerca della perfezione, la bellezza della creazione che si confonde con la bellezza della natura, spingono lo spettatore alla commozione, così come la sacralità di un'opera umana (le campane), si confonde con la sacralità del tema suonato (una canzone religiosa dedicata alla Vergine).

"L'opera delle nostre mani, distinta dal lavoro del nostro corpo – *l'homo faber* che fa letteralmente «opera», distinto dall'*animal laborans* che lavora e «si mescola con» – fabbrica l'infinita varietà delle cose la cui somma totale costituisce il mondo artificiale dell'uomo. Si tratta soprattutto, ma non esclusivamente, di oggetti per l'uso; sono caratterizzati dalla durevolezza che Locke riteneva necessaria per l'istituzione della proprietà, e dal «valore» richiesto da Adam Smith per il mercato di scambio, e testimoniano della

produttività, che Marx riteneva il banco di prova della natura umana. Il loro uso appropriato non li fa scomparire ed essi danno all'artificio umano la stabilità e la solidità senza cui non potrebbe ospitare quella creatura instabile e mortale che è l'uomo. La durevolezza del mondo artificiale costruito dall'uomo non è assoluta; l'uso che ne facciamo, pur senza consumarlo, lo logora. Il processo vitale che permea l'intero nostro essere invade anche questo mondo, e anche se non usiamo le cose del mondo, alla fine decadono ugualmente, ritornano nel processo naturale universale da cui furono tratte e contro cui furono costruite"<sup>22</sup>.

*Dall'homo faber all'animal laborans: l'Edisonvolta oltre Olmi*

“Nella comunicazione, ciò che non è amore, è pubblicità”, direbbe Enrico Ghezzi ed è proprio la presenza dell'amore nello sguardo di Olmi a distinguere i suoi documentari da quelli di altri autori, operanti su mandato Edisonvolta, ma privi dell'autorialità caratterizzante i lavori del suddetto regista. Non immune da cifre apologetiche proprie del documentario industriale e che più o meno apertamente, si possono individuare nei suoi cortometraggi, la cinematografia di Olmi mantiene margini di libertà espressiva sconosciuti alla totalità dei cineasti impegnati dalla medesima committenza.

*Progresso in agricoltura* (anni '60), documentario incentrato sulla produzione del concime granulatore - “l'allegria e preziosa armata” – illustra il suo utilizzo nella fertilizzazione dei campi mediante macchinari che, dosandone e pesandone la quantità, si sostituiscono all'uomo nella fatica della mietitura e della trebbiatura. Il mondo agricolo quindi, in avanzato stato di sviluppo, non

---

<sup>22</sup> H. ARENDT, *Vita Activa. La condizione umana*, cit., p. 97.

può che salutare con gioia l'avvento di un'altra innovazione che permetterà a frutta e verdura di liberarsi dai parassiti e di crescere sana e di aspetto invitante. Non mancano le divagazioni sull'importanza di azoto, fosforo e potassio, con tanto di esplicazione attraverso l'animazione didattica più semplificata né gli entusiasmi post-futuristici sull'utilizzo delle macchine e delle ultime scoperte della scienza.

Assai simile al precedente è anche *Il sacco in playpac*<sup>23</sup>, realizzato nei primi anni '70. In questo caso il soggetto sono i sacchi di cloruro di polivinile che contengono il concime. Per introdurre la spiegazione della produzione e dell'utilizzo del sacco, il documentario si apre con un breve brano di *Voyage dans la Lune* (1902) di Méliès e successivamente con l'allunaggio dell'Apollo 11 nel 1969, ad affermare che ciò che fino a poco tempo prima sembrava fantascienza, è diventato realtà. Sempre utilizzando l'animazione didattica, si dimostra come il sacco in playpac sia più robusto, maneggevole, impermeabile rispetto a quello di carta e come possa essere riutilizzato successivamente come contenitore, ma anche come mantello per la copertura di orti, serre, ecc.

Nei due documentari appena citati è evidente, nonostante le intenzioni che tendono, almeno a parole, a esaltare le capacità umane che sono state in grado di inventare tali "portenti della tecnica", la scomparsa dell'uomo. L'uomo appare totalmente spersonalizzato, meccanizzato anch'egli nei movimenti e nelle azioni, sprofondato in un rituale completamente privo di un senso in grado di trascendere la semplice azione reiterata<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> *Il sacco in playpac* è il titolo di un documentario precedente (1961) girato da Ermanno Olmi per l'Edisonvolta, da cui quest'ultimo prende spunto, benché le urgenze e la poetica siano totalmente differenti.

<sup>24</sup> "Il lavoro, ma non l'opera, richiede per i migliori risultati un'esecuzione aritmicamente ordinata e, quando molti lavoratori sono riuniti nella stessa attività, esige una coordinazione ritmica di tutti i movimenti individuali. In questo movimento gli attrezzi perdono il loro carattere strumentale, e la chiara distinzione tra l'uomo e i suoi utensili, come quella tra l'uomo e i suoi fini, si oscura. Ciò che domina i processi di lavoro e tutti i processi dell'operare eseguiti secondo le modalità del lavoro non è né lo sforzo intenzionale dell'uomo, né il prodotto che egli può desiderare, ma il movimento del processo e il ritmo che esso impone ai lavoratori. Gli utensili da lavoro sono assorbiti in questo ritmo finché l'uomo e i suoi attrezzi si muovono nello stesso movimento ripetitivo, finché cioè nell'uso delle macchine, che di tutti gli utensili sono i

Ciò risulta ancor più evidente dalla presa in visione delle opere che descrivono la nascita vera e propria di un complesso industriale, poiché a un'assenza di spiritualità immanente al *saper fare* umano e a una relativa mutazione dell'uomo in automa, si contrappone il tentativo di mitizzare l'azienda stessa. "Il significante del mito si presenta in modo ambiguo: è senso e forma ad un tempo, pieno da un lato, vuoto dall'altro. (...) Il senso è già completo, postula un sapere, un passato, una memoria, un ordine comparativo di fatti, di idee, di decisioni. Diventando forma, il senso si allontana dalla sua contingenza; si svuota, s'impoverisce, la storia evapora, resta la lettera"<sup>25</sup>.

*Lo stabilimento petrolchimico di Marghera*, realizzato negli anni '70, fornisce una spiegazione molto precisa e dettagliata del complesso industriale della Montedison di Porto Marghera: da come si realizzano i fertilizzanti e i concimi, alle fibre sintetiche e acriliche, dalla lavorazione dei derivati del fluoro al polivinile. Con estrema chiarezza vengono elencati gli edifici, i magazzini, le banchine, le ferrovie, i pontili, i parchi stoccaggio creati per agevolare il lavoro svolto all'interno del petrolchimico. Così come vengono mostrati i procedimenti per ottenere i cianuri, l'etilene-acetilene, il cloro, la soda, ecc. Le officine sono assai più presenti degli uomini. Gli uomini sono solo corpi e figure che deambolano da un luogo all'altro. Sembrano non aver peso nel processo produttivo, non più di formule chimiche, macchinari, camini. Le inquadrature degli stabilimenti, con spazi ariosi nel mezzo, tra i muri, le colonne e le macchine, ricordano le opere di Gordon Matta-Clarck, che sezionava e praticava enormi fori in abitazione dismesse: l'idea era di mostrare l'edificio

---

più adatti alle prestazioni dell'*animal laborans*, non è più il movimento del corpo che determina il movimento dell'utensile ma il movimento della macchina che comanda i movimenti del corpo. Il punto è che nulla può essere meccanizzato più agevolmente e meno artificialmente del ritmo del processo lavorativo, che a sua volta corrisponde al ritmo ricorrente altrettanto automatico del processo vitale e del suo metabolismo con la natura. Proprio perché l'*animal laborans* non usa attrezzi e strumenti per costruire un mondo ma per agevolare le fatiche del suo proprio processo vitale, esso è vissuto letteralmente in un mondo di macchine dall'epoca della rivoluzione industriale, e l'emancipazione del lavoro sostituì quasi tutti gli attrezzi manuali con macchine che in un modo o in un altro soppiantarono la forza-lavoro umana con la potenza superiore delle forze naturali". *Ibid.*, p. 104.

<sup>25</sup> R. BARTHES, *Miti d'oggi*, cit., p. 199.

come un corpo vitale che può ammalarsi e morire. Nel caso di documentari di questo tipo l'intenzione è del tutto opposta: l'industria deve sembrare sì un corpo vivo e vivace, ma non corruttibile o morente. Eppure il rimando a *Splitting* appare immediato, per l'odierna consapevolezza di ciò che a livello ecologico e sanitario ha comportato il polo industriale di Porto Marghera. Le affermazioni della voce off riguardanti l'attenzione della Montedison per la salute degli operai e dell'ambiente accompagnate all'immagine degli uccelli migratori che volano nel cielo azzurro, sopra le acque circostanti il petrolchimico, costituiscono il più chiaro suggello della distanza intercorrente tra le intenzioni della committenza e la realtà di riferimento.

Altra opera che con eguale dovizia di particolari, affronta però la nascita della Montedison stessa, è *Itinerario industriale* (1968) di Giovanni Cecchinato, vincitore di svariati premi per il documentario industriale. In questo caso le trovate registiche sono piuttosto intelligenti e originali. Tutto inizia con una telefonata da parte del committente all'autore che, descrivendo come potrebbe essere realizzato il mediometraggio, rende partecipe lo spettatore della storia della Montedison e, al tempo stesso, delle ipotesi creative per ottenere un buon prodotto comunicativo. L'*excursus* storico inizia dalla nascita della Edison fino alla sua fusione con la Montecatini. Il passo successivo pone a soggetto industria e operai, concludendo con la descrizione dei vari cicli produttivi, dai fertilizzanti alla farmaceutica, dal tessile al petrolchimico.

Nell'ultima parte *Itinerario industriale* si serve di una retorica eccessivamente sentimentale: la voce off sostiene che Ferrara, Priolo, Venezia, nonostante le differenze e la distanza, abbiano lo stesso "respiro" - non un rumore, ma una musica che in quel momento prende il sopravvento sulle parole. Asserzioni quali "la chimica ci veste coi colori della natura" e "rallegra le nostre case", di taglio esplicitamente pubblicitario, non possono che risultare forzate, così come i cenni meridionalistici per i quali la Montedison avrebbe risollevato le sorti del

Mezzogiorno portandovi lavoro, benessere e soprattutto progresso, ne appesantiscono oltremodo l'eloquio.

### *L'Italia non è un paese povero*

Realizzato su incarico dell'Eni di Enrico Mattei, *L'Italia non è un paese povero* (1960) di Joris Ivens (riletto in chiave di denuncia, nel 2006, da Daniele Vicari col titolo *Il mio paese*) costituisce uno fra i più brillanti esemplari di documentario su commissione industriale, sia per sobrietà stilistica che per equilibrio compositivo. Scritto da Moravia, realizzato con l'aiuto di Paolo Taviani, Tinto Brass e Valentino Orsini, il lungometraggio si suddivide in tre parti: *I fuochi della Valpadana*, *L'albero di Natale*, *Appuntamento a Gela*. Ai fini di questa ricerca sono rilevanti solo i primi due.

*I fuochi della Valpadana* si apre con una serie di panoramiche sui metanodotti che punteggiano il territorio della Pianura Padana, ricco di combustibile. Alcuni operai, durante una breve intervista, pur con ambizioni modeste, dimostrano di essere soddisfatti e orgogliosi del loro lavoro. La macchina da presa ne indaga i volti: ognuno ha una storia che trasfigura le rughe, i segni della fatica, il passare del tempo. Sono visi ormai scomparsi, che segnalano un'antropologia e un'appartenenza sociale ben precisa. Gli operai lavorano di buona lena e la loro importanza è paritaria a quella delle macchine, finanche superiore, dal momento che i macchinari, oltre a essere stati creati dall'uomo, sono messi in funzione per sua mano.

In questa prima parte, anche attraverso l'animazione didattica, non manca la spiegazione di come l'Italia, da sempre considerata un paese con poche risorse, sia invece ricco di metano e di come l'Agip e l'Eni e soprattutto la figura di

Enrico Mattei, siano stati determinanti per la rinascita economica e morale del paese, dopo il 1945. È un documentario che ha come finalità quella di dar speranza, di dimostrare come l'Italia non sia slegata dal resto del mondo, ma possa essere invece competitiva. Al tempo stesso il dopo lavoro, gli impianti sportivi per chi è alle dipendenze dell'azienda, il tempo dello svago ancorato alla fabbrica, dimostra come l'operaio sia ormai totalmente assorbito dal proprio impiego, dall'ambiente che lo contiene, da conoscenti e amici che faticano con lui in una specie di corto circuito per cui il lavoro stesso si sostituisce alla vita.

*L'albero di Natale*, invece, risulta più innovativo dal punto di vista della sceneggiatura. Mentre le petroliere attraccano a Porto Marghera, i bambini di Venezia giocano tra di loro nelle calli ma Nane, il protagonista, non sogna cavalieri e castelli, bensì "l'ardita struttura dell'industria". C'è una tensione marinettiana e futurista in questo sguardo speranzoso e affascinato nei confronti del progresso e dell'industrializzazione<sup>26</sup>. Nel momento in cui a Ravenna vengono bonificate le paludi, nasce il petrolchimico e si producono gomme sintetiche e fertilizzanti, il sogno fantascientifico del bambino diventa reale e a livello più pragmaticamente venale, si va aprendo un periodo di esportazioni che arricchirà il paese.

*L'Italia non è un paese povero*, come già i documentari di Olmi per la Edisonvolta, è un prodotto di alta qualità che dimostra come le convinzioni e la sincera partecipazione del regista possano ottemperare ai progetti del committente.

---

<sup>26</sup> "Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommosa: canteremo le maree multicolori o polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte; le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta" in F.T. MARINETTI, *Manifesto del Futurismo*, in *Marinetti. Teoria e invenzione futurista*, i Meridiani, Mondadori, Milano, 1983, p. 11.

## *Venezia e dintorni*

*Venezia città moderna*, realizzato nel 1958 su commissione dell'Edisonvolta, è una delle più problematiche testimonianze dell'inveterata fede nel progresso da parte di Ermanno Olmi.

Il documentario inizia con alcune inquadrature di Venezia. L'operatore è su un vaporetto, la macchina da presa fissa. I pochi movimenti sono quindi dovuti al fatto di essere posizionati su una barca nella Laguna. Gli scorci rievocano *Venezia minore* (1942) di Pasinetti, per passare immediatamente a inquadrare i luoghi del turismo massificato, la Venezia da cartolina. I pochi movimenti di macchina, peraltro lentissimi, alludono a una staticità quasi funerea, come se la città non fosse altro che un animale morente, divorato implacabilmente da branchi di automi del tutto spersonalizzati. L'ultima inquadratura è per il campanile di San Marco, in inquietante *décadragé*<sup>27</sup>. A questo punto lo stacco e l'attacco in asse con una torretta del petrolchimico di Porto Marghera: da qui inizia un nuovo mondo. Si potrebbe disquisire per pagine su questo attacco in asse, sulla sostituzione del campanile con la torretta. In fondo cos'è un campanile se non un simbolo religioso di totemica memoria, il fallo in accezione freudiana che perde però la potenza carnale, il potere creativo che dona vita terrena, ma induce a sperare in quella eterna, godimento di puro spirito che si erge verso Dio in estasi fusionale? E cos'altro sono le torri e i camini delle industrie se non i campanili di una nuova chiesa, che fa del progresso il proprio dogma e del lavoro reiterato la liturgia? Cosa sono quei camini se non i nuovi scettri del potere, cornucopia del benessere massificato, organi seminali di un

---

<sup>27</sup> Il *décadragé* definito da Bonitzer è caratterizzato da tre aspetti: "1) il *décadragé* crea un vuoto al centro dell'immagine; 2) riaccentua la cornice come bordo dell'immagine; 3) infine non può che essere riassorbito con la sequenzialità, e nel cinema a questo effettivamente tende". J. AUMONT, *L'occhio interminabile*, Marsilio, Venezia, 1991, p. 90.



*corpus* che torna ad essere materico e a produrre, con ritmi sempre più serrati, seriali creature d'uso comune? Benché stilisticamente molto diverso e ideologicamente non commensurabile, per assonanze di contenuto, il documentario olmiano, inintenzionalmente, richiama alla memoria *Staroe i novoe* (*Il vecchio e il nuovo* o *La linea generale*, 1926-1929) di Ejzenštejn: l'immagine della scrematrice, introdotta in un villaggio russo dominato da miseria e ignoranza, simbolo della modernità e della rivoluzione in seno alla tradizione, diventa l'emblema del legame tra metafora sessuale-freudiana, progresso tecnologico, forze naturali al servizio dell'uomo, stravolgimento dell'economia e dei consumi<sup>28</sup>.

In *Venezia città moderna* ci si rende conto immediatamente di come cambi il ritmo non appena ci si sposti da Venezia a Porto Marghera. Le inquadrature sono meno classiche, le angolazioni più originali e meno sfruttate, il gusto estetico-formale più innovativo. Porto Marghera non è un'altra città, ma l'altro volto di Venezia. Gli uomini che vengono ripresi sono più caratterizzati e personalizzati in fabbrica che non mentre passeggiano per le calli veneziane: questo perché in un gruppo magmatico di turisti, le persone tendono a confondersi, mentre quando in un'azienda ognuno ha un lavoro e competenze ben precise non può che essere riconoscibile dagli altri e tra gli altri. Il complesso industriale di Porto Marghera viene presentato come l'occasione di riscatto e rinascita di un luogo misero e paludoso, l'opportunità di dare un contributo al progresso e al benessere generale, nonché di incentivare le condizioni di vita della popolazione di quei luoghi. La presenza di una chiesa dedicata "A Gesù Lavoratore" svela in fondo la componente protestante-calvinista del rapporto vigente nel Nord-Est tra religione e capitalismo. "Vi esortiamo, fratelli, a progredire maggiormente, a studiarvi di vivere tranquilli, ad attendere ai propri negozi, a lavorare con le vostre mani, come vi abbiamo

---

<sup>28</sup> "La produzione come processo trascende tutte le categorie ideali e forma un ciclo che si riconduce al desiderio in quanto principio immanente". G. DELEUZE, F. GUATTARI, *L'antiedipo*, Einaudi, Torino, 2002<sup>4</sup>, p. 7.

raccomandato, in modo che vi comportiate con onore di fronte a quelli di fuori e non abbiate bisogno di alcuno”<sup>29</sup>.

Nel momento in cui la macchina da presa entra negli uffici e nei magazzini, le strutture sembrano addirittura fantascientifiche, gli impiegati che attendono ai controlli, alle analisi, sembrano alchimisti, negromanti. La presenza del Futurismo e dell’influenza del *Manifesto* di Marinetti è indiscussa, così come i suoi durissimi attacchi a Venezia e all’aura di romantico decadentismo che la circonda<sup>30</sup>. Nel corso della spiegazione di ciò che avviene all’interno del petrolchimico si postula addirittura la salubrità dei prodotti in questione, cioè una sincera attenzione per l’ambiente e una condanna dell’inquinamento.

È evidente la totale partecipazione dell’autore alle intenzioni della committenza: il suo credo nel progresso e nella buona fede del progetto ne fanno un intransigente assertore dell’idea del lavoro come mezzo di redenzione. Redenzione che non è il riscatto economico e sociale al modo di Vancini, ritrovata dignità che si era perduta con la miseria, ma sacralità cristiana incarnata nell’umano, nei gesti dell’*homo faber*, ancora lontanissimo, nella sua concezione, dall’*animal laborans*. “Ma inoltre, e soprattutto, il lavoro è lo scopo stesso della vita che è prescritto da Dio. La massima paolina «Chi non lavora non deve mangiare» vale incondizionatamente e per ciascuno. L’avversione al lavoro è sintomo dell’assenza dello stato di grazia”<sup>31</sup>. D’altra parte è pur vero che “la fabbricazione, l’opera dell’*homo faber*, consiste nella reificazione. La solidità, intrinseca a tutte le cose, anche alle più fragili, deriva dal materiale che si è lavorato, ma anche questo materiale non è semplicemente dato, come i frutti del campo e degli alberi che possiamo cogliere o lasciare intatti, senza modificare il regno della natura”<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> S. PAOLO, *Prima lettera di San Paolo ai Tessalonicesi*, in *La Bibbia*, cit., v. 10, 12, p. 1806.

<sup>30</sup> F.T. MARINETTI, U. BOCCIONI, C. CARRÁ, L. RUSSOLO, *Contro Venezia passatista*, in F.T. MARINETTI, *Marinetti. Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 33-34, e F.T. MARINETTI, *Discorso futurista di Marinetti ai Veneziani*, in *Ibid.*, pp. 35-38.

<sup>31</sup> M. WEBER, *L’etica protestante e lo spirito del capitalismo*, cit., p. 218.

<sup>32</sup> H. ARENDT, *Vita Activa. La condizione umana*, cit., p. 99.

## *Oltre Venezia*

In linea di continuità con la retorica dell'industrializzazione e dell'inurbamento si pone anche *L'Italia allo specchio: da contadino a operaio*, cortometraggio commissionato dall'Istituto Luce ad Albano Ponti nel 1968, riguardante il nuovo cavalcavia di Mestre. L'io narrante è un operaio di mezza età che parla in dialetto - per sembrare più verosimile - e che ha abbandonato il lavoro di contadino: nella misura in cui lavorare la terra non vale più la pena l'alternativa industriale di Porto Marghera rappresenta un miglioramento delle condizioni di vita. L'operaio si domanda retoricamente come mai ci si lamenti del petrolchimico: all'aria salubre delle campagne, è preferibile un posto di lavoro sicuro, ben remunerato e moderno. Tutti gli impiegati del complesso industriale provengono dall'agricoltura o dalla pesca per cui acclimatarsi alla chiusura dei magazzini e ai ritmi macchinici della Montedison non è semplice. Tuttavia l'incentivo a ottenere un miglioramento delle proprie disponibilità economiche li sorregge nell'affrontare le iniziali difficoltà.

Nonostante l'esaltazione del petrolchimico di Porto Marghera ne *L'Italia allo specchio: da contadino a operaio* non si avverte una partecipazione reale da parte del regista, il cui lavoro è mosso da trovate registiche elementari supportate da una retorica priva di sorprese. A parità di pressione esercitata da una medesima committenza la riuscita di lavori come *Venezia città moderna* è ascrivibile alla presenza di una poetica e alla capacità di un regista, qualora ne sia portatore, di coniugarla a sollecitazioni in prima istanza extra-artistiche.

La continuità tra «natura» e «industria»<sup>33</sup> e la complementarietà più o meno sacrale delle ritualità che nei due ambiti connotano l'attività lavorativa viene messa pesantemente in discussione in un cospicuo numero di documentari che denunciano le condizioni di vita degli operai negli ambienti del polo industriale e nei "quartieri dormitorio" cresciuti intorno e in funzione di esso. Molti di questi documentari sono stati realizzati in epoche più recenti di quella strettamente considerata in questo lavoro. Ma l'esemplarità del caso del polo industriale veneziano, sia come terreno di scontro sotto il profilo ideologico – come punta avanzata dell'applicazione scientifica alla produzione - sia come emblema di trasformazioni di lungo corso che hanno investito le principali direttrici della politica industriale, le finalità dello sviluppo, i paradigmi stessi della scienza, ne ha reso ineludibile l'analisi.

Ne *L'industrializzazione e la Laguna* (1966/1967), cortometraggio reperito all'AAMOD (Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico), con sdegno viene descritto il lento decadimento di Venezia, causato dall'industria chimica. La città lagunare sta per essere trasformata in un enorme

---

<sup>33</sup> "Il concetto di industria si è venuto radicalmente modificando. Non è più quello inteso nel senso ottocentesco: l'affermazione di un potere «progressivo» (in accezione insieme politica e metafisica) dell'uomo. L'industria ottocentesca è l'espressione di una natura oggettiva e necessaria, come legalità oggettiva e «imprevedibilità» operativa. L'industria, ora, significa potenzialità operativa di dominio, costruzione, controllo; decisione e programmazione; possibilità reale di scegliere un piano di conoscenza e di azione. Il futuro non è più lo sviluppo di una nuova legalità oggettiva ma la progettazione di «fatti» come atti determinati da scelte facoltative. In questo senso l'industria è sottratta alla «fatalità» biologica, al divenire sociale e al divenire storico in senso oggettivo; ed è invece l'espressione di potenzialità operative e alternative di sviluppo reale (nella misura in cui tale sviluppo è indice di una realizzazione di scelte e decisioni assolutamente umane). Non è più soltanto un aspetto della realtà economica, ma la *totalità* determinata della realtà attuale; e investe gli aspetti della vita individuale e sociale del mondo «post-moderno». Industria intesa come scelta tecnologico-scientifica, pianificazione della produzione e del consumo, organizzazione dei mezzi di comunicazione culturale, creazione di nuovi mestieri, di nuove istituzioni, di nuovi modelli di comportamento. L'industria ha modificato la concezione della storia. La storia non è più *provvidenza*, o *fato*, o *necessità*, sequenza meccanica o finalità biologica; è possibilità di scelta, di responsabilità progettante, di alternative previste e «socialmente» organizzabili. La storia è il potere di decidere e di fare, di scegliere una direzione o un'altra del «corso naturale». In tale autodecisione storica possiamo scegliere l'alienazione al «benessere», al futuro remoto o assente, oppure la liberazione continua, controllata; la distruzione o la costruzione planetaria; la scienza per un'industria del potere o per l'abolizione dei limiti e delle condanne della necessità biologica". G. SCALIA, *Dalla natura all'industria*, in *Il menabò* 4, cit., pp. 99-100.

Grand Hotel per gente facoltosa, una piazza-civetta per compagnie turistiche, mentre i cittadini sono costretti ad andarsene per lavorare, dal momento che i mestieri, il lavoro di bottega va pian piano scomparendo, lasciando il posto alla fabbrica. Ecco quindi sorgere il ghetto-dormitorio di Mestre. Per realizzarlo è stata votata una legge speciale che, secondo gli autori del documentario, ha consentito speculazioni di vario tipo. Anche l'alluvione del 1966, dovuta dall'ormai irreversibile stravolgimento dell'ambiente circostante, ha come causa primaria l'inquinamento, la violenza perpetrata troppo a lungo sul territorio. *"Gestione del territorio! (...) Sfruttamento del territorio, abuso del territorio, sodomizzazione del territorio!"*<sup>34</sup>

Tra i principali responsabili di suddetta violazione è annoverato anche il petrolchimico di Porto Marghera, voluto inizialmente dal conte Volpi, a cui si sono aggiunti la SADE (ditta costruttrice della famigerata diga del Vajont) e, in seguito, la Breda, la Montedison e l'Eni. Poche sono state le rivolte da parte degli operai, per lo più inascoltate e senza troppe conseguenze.

*"Il mondo industriale, che pure ha sostituito per mano dell'uomo quello «naturale», è ancora un mondo che non possediamo e che ci possiede esattamente come il «naturale». Esso ha ereditato da questo il vecchio potere di determinarci fin dentro la nostra capacità di trarne dei vantaggi, e deve quindi subire una trasformazione ulteriore che lo privi appunto del potere di condizionare le nostre scelte e determinarci"*<sup>35</sup>.

Lo stile di questi cortometraggi risente dell'amatorialità dell'operazione: la macchina è spesso a mano, le inquadrature traballanti anche con m. d. p. fissa, i movimenti di macchina azzardati e poco precisi. Un pregio risiede tuttavia nella loro spontaneità e nella forza dell'indignazione, mostrando, in senso godardiano, il "controcampo" di una condizione comune a buona parte della popolazione residente nell'area presa in considerazione da questa tesi.

---

<sup>34</sup> V. TREVISAN, *I quindicimila passi*, Einaudi, Torino, 2002, p. 80.

<sup>35</sup> E. VITTORINI, *Un mondo che non possediamo e che ci possiede*, in *Il menabò* 10, cit., p. 9.

Assai più duro nei toni *Porto Marghera, gas tossici* (archivio AAMOD, 1973). In questo caso manca totalmente la voce off e anche la presenza dell'uomo è relegata solo al finale, in cui gli operai manifestano con le maschere a gas. Il cortometraggio inanella immagini inquietanti di Porto Marghera e del petrolchimico - mostro futuribile fatto di acciaio, ferro, fumo tossico - che portano alla mente alcune sequenze de *Il deserto rosso* (1964) di Michelangelo Antonioni, in cui, nonostante la precipua intenzione estetica, non manca la denuncia *laica* a una società industrializzata, detonatore di fragilità psicologiche e debolezze intime.

Di grande impatto è *Mortedison* (1973) di Giovanni Rubino, in cui, durante le manifestazioni filmate anche in *Porto Marghera, gas tossici*, gli operai che stanno per essere messi in cassa integrazione e che si ammalano di tumore all'apparato digerente a causa di inalazioni di CVM, decidono di compiere un atto di protesta clamoroso, ponendo uno di loro in tuta blu e maschera a gas, su una croce. Forse inconsapevolmente, tutta la provocazione richiama i primi film di Pasolini, in particolare *La ricotta*, episodio di *Ro.Go.Pa.G* (1963), e soprattutto una sua poesia del periodo friulano: "No gò corajo de ver sogni: / il blù e l'onto de la tuta, / o altro tal me cuòr de operajo. / Mort par quatro franchi, operajo, / il cuòr, ti te gà odià la tuta / e pers i to più veri sogni. / El jera un fiol ch'el veva sogni, / un fiol blù coma la tuta. / Vegnerà el vero Cristo, operajo, / a insegnarte a ver veri sogni"<sup>36</sup>.

Dei primi anni '70 è anche *Porto Marghera... una lotta...* (1972) di Ugo Guidobene, Paolo Rispoli, Vittorio Tommasi, realizzato in collaborazione con Fiom, Arci, Fium, Uilm. Benché si faccia largo cenno a scompensi ambientali, maree, mutamenti paesaggistici dovuti alla sconsiderata produzione di materie sintetiche, oli, carbone e petrolio, il vero soggetto del breve filmato è la minaccia

---

<sup>36</sup> "Non ho coraggio di avere sogni: / il blu e l'unto della tuta, / non altro nel mio cuore di operaio. / Morto per due soldi, operaio, / il cuore, hai odiato la tuta / e perso i tuoi più veri sogni. / Era un ragazzo che aveva sogni, / un ragazzo blu come la tuta. / Verrà il vero Cristo, operaio, / a insegnarti ad avere veri sogni" in P.P. PASOLINI, *Vegnerà el vero Cristo*, in *La meglio gioventù*, in *Tutte le opere*, vol. I, i Meridiani Mondadori, Milano, 2003, p. 117.

di licenziamenti da parte della dirigenza. “Uno che pretende di essere quello che non è: un operaio, e invece è un semplice apprendista, uno che deve imparare, e imparare è cosa ben diversa dal fare, imparare è una specie di gioco, adatto a un ragazzino apprendista; fare è una cosa da uomini e quello non è mica un uomo. (...) Ecco, capiterà così anche a noi, un giorno ci ammalaremo per una qualche cosa da niente, dovremo stare assenti qualche giorno, e quando torneremo troveremo davanti alla macchina un ragazzino, che lavora male ma al padrone costa di meno, e allora diventeremo vecchi all’improvviso, e cominceremo a morire”<sup>37</sup>.

Gli operai della Sava, in particolare, iniziano una serie di manifestazioni poiché vorrebbero entrare nell’organico dell’azienda e avere così una maggior sicurezza impiegatizia. Dopo un breve *excursus* sullo sviluppo del petrolchimico, dalla sua nascita nel 1903 a opera del conte Volpi, fino all’espansione massima del 1965, si ritorna ai cortei che denunciano con slogan e cartelloni la crescita caotica del complesso aziendale e l’esportazione dei profitti di Porto Marghera, depauperando la zona in questione. Con una fotografia molto sgranata e con le caratteristiche riconoscibili del *reportage* amatoriale, *Porto Marghera... una lotta...* si aggiunge ai precedenti documentari, ponendo un tassello in più per delineare un quadro assai complesso e controverso.

A completare, almeno parzialmente, lo spaccato di cui si va disquisendo da qualche pagina, ci sono mediometraggi assai recenti: *Porto Marghera, gli ultimi fuochi* (2004) di Manuela Pellarin, e *Porto Marghera, un inganno letale* (2002) di Paolo Bonaldi, che ha partecipato alla Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia quello stesso anno.

*Porto Marghera, gli ultimi fuochi* è un documentario realizzato attraverso una serie di interviste fatte agli operai che lamentano le condizioni di precarietà: temono di essere licenziati, chiedono sicurezza, diritti e rispetto della

---

<sup>37</sup> G. MOZZI, *Questo è il giardino*, Mondadori, Milano, 1998, pp. 55-56.

loro dignità. Anche in questo caso, come nel precedente *Porto Marghera... una lotta...*, si tende a centrare l'attenzione più sull'instabilità dell'impiego che non sui problemi di salute causati dalle inalazioni. In proposito viene citato solo il libro del 1972 di Ferruccio Brugnaro, *Il cloruro di vinile*, per poi passare a raccontare la storia della formazione di una classe operaia che normalmente veniva educata presso l'Istituto Tecnico Industriale Pacinotti, che viveva nel quartiere-dormitorio San Marco di Mestre e che, lavorando nei forni, vedeva i propri corpi abbruttirsi per la fatica e per la situazione insalubre in cui era costretta. La frase di Ciancani, tratta da *Il secolo nuovo* (1914), letta nel finale, smaschera l'equivocità delle scelte che hanno portato alla creazione di stabilimenti di questo tipo: "quando a Venezia le ciminiere contenderanno la gloria del cielo alle cupole e ai campanili, e lo stridere delle sirene interromperà i silenzi inerti della laguna, il socialismo avrà qui il più vero convincimento".

*Porto Marghera, un inganno letale* è, invece, di tutti quelli esaminati su questo argomento, il più completo e interessante.

L'intero documentario prende spunto dal libro di Gabriele Bortolazzo *L'erba ha voglia di vita*, sul petrolchimico di Porto Marghera e si amplia con interviste alla famiglia di Bortolazzo, ai suoi colleghi di lavoro, al prosindaco di Mestre Gianfranco Bettin. Attraverso le testimonianze di operai e familiari si ricostruisce la storia del complesso industriale di Marghera, tenendo ben presenti alcune date che diventano tappe fondamentali per poter poi, nel 1998, iniziare il processo storico, dopo due anni di indagini ad opera del sostituto procuratore Felice Casson, che porterà in tribunale trenta dirigenti del petrolchimico accusati, tra l'altro, di omicidio colposo plurimo aggravato dalla violazione di norme sulla prevenzione degli infortuni e di una lunga serie di reati ambientali.

Già negli anni '50 le ragazze, nelle sale da ballo, rifiutavano di danzare con gli operai del petrolchimico per l'odore forte e fastidioso della loro pelle: quando sudavano, infatti, gli operai lasciavano sugli indumenti macchie gialle. Ciò che



questi uomini (tra i quali c'era anche Bortolazzo) inalavano era il CVM (cloruro di vinile monomero), sostanza inodore e incolore, che solo più tardi si scoprirà essere la causa principale di epatopatie e carcinomi al fegato. Il frammento tratto da *L'Italia allo specchio: da contadino a operaio* inserito a questo punto del documentario non può che apparire apertamente provocatorio: il benessere per quarantamila famiglie, reclamizzato dall'Istituto Luce, assume tonalità fin quasi blasfeme.

Bortolazzo, dotato di un grande senso di rispetto per l'ambiente e amore per la natura, intraprende, in solitudine, alcune ricerche sulle condizioni di pericolo alle quali sono esposti gli operai, tentando di sensibilizzare i colleghi.

Già dal 1967-1968 ci sono i primi scioperi, in cui vengono richiesti salari dignitosi, democrazia e soprattutto sicurezza per la salute dei lavoratori. Nel 1971 si scopre che il CVM è nocivo e nel 1973 è riconosciuto come letale. La stessa Montedison finanzia un'indagine a tal proposito, mantenendo però segreti i risultati. Durante gli anni '70 ci sono diverse fughe di gas e fino agli anni '80 l'esposizione al CVM è enorme e sconsiderata. I sindacati, da parte loro, appoggiano l'azienda e, mentre Venezia si svuota e si ingrossano i quartieri-dormitorio a ridosso delle fabbriche, gli operai iniziano a vedere sui loro corpi i segni degli effetti devastanti del CVM: dai problemi di impotenza sessuale, allo stato di ebbrezza, fino a patologie dell'apparato respiratorio e digerente, che spesso degenerano in forme tumorali. D'altra parte gli operai non hanno la benché minima protezione poiché non utilizzano le maschere a gas, che sono d'intralcio al loro lavoro. Viene addirittura creata l'Opera Fantozzi, una sottoscrizione, una quota mensile, per pagarsi il funerale e non essere di peso alla famiglia. Inoltre, poiché il CVM procura gli stessi effetti dell'alcol, sovente gli operai vengono considerati alcolisti e la vera causa del loro stato di salute non è presa in considerazione.

Sul versante ambientale, la grande quantità di fosforo presente nell'acqua in seguito al versamento in mare dei fanghi da lavorazione industriale, fa strage

della fauna e della flora marina e favorisce la proliferazione di alghe che infestano il litorale.

Anche la chiesa “A Gesù Lavoratore”, in questa prospettiva, appare grottesca. La scritta sul frontone: “Nel lavoro la gioia e la forza ascensionale del mondo e il segno del progresso nella fatica”, diviene persino ingiuriosa, per gli operai che hanno perso la vita a causa di inalazioni di CVM.

Lo spunto di Bortolazzo viene raccolto e articolato nella requisitoria attraverso la quale il giudice Felice Casson accusa di strage trenta dirigenti del petrolchimico. La maggioranza delle famiglie accetta la proposta transattiva avanzata dalla Montedison, ma una parte di esse non accontentandosi di una giustizia solo materiale, chiede ragione anche sul piano simbolico. Il processo diventa quindi il modo per risarcire almeno la memoria dei defunti. Il 2 novembre 2001 la sentenza assolve tutti gli imputati, con sgomento e ira da parte dei familiari che hanno visto i loro cari prima licenziati o messi in cassa integrazione e poi morire di cancro<sup>38</sup>.

### *Oltre il sacro*

Nell'attraversamento dello sguardo e delle opere di autori molto differenti fra loro, in una progressione che registra mutamenti epocali di ordine culturale, sociale, paesaggistico, si è andato componendo inevitabilmente un puzzle, un mosaico i cui tasselli, in modo più o meno diretto, hanno fissato i momenti salienti di una storia che, nelle trasformazioni del sacro, del rito e del mito, nonché, nella loro graduale dislocazione, trova il suo cardine. Intaccando

---

<sup>38</sup> Con sentenza della Corte d'Appello di Venezia 15 dicembre 2004, la decisione di primo grado è stata però riformata, accogliendo in buona sostanza le tesi accusatorie di Casson.

gli strati più profondi del sistema simbolico che reggeva l'ordine sociale nell'epoca precedente il boom economico dei primi anni Sessanta, il comparto in cui più chiaramente gli effetti dello stesso si sono fatti sentire, è stato quello legato alla sfera religiosa<sup>39</sup>, le cui valenze olistiche, al dilatarsi dei comparti legati alla produzione e al consumo, si sono dimostrate le più adatte a indagarlo. Protagonisti dei documentari presi in esame sono stati gli uomini e il loro lavoro, secondo una parabola antropologica che ha come poli le figure dell'*homo faber* da un lato e quella dell'*animal laborans* dall'altro, e trova coerente rispecchiamento nell'arco evolutivo fronteggiato dal paesaggio: originariamente investito da una sacralità naturale e depositaria del senso, esso assume infatti i contorni di un ambiente in cui la centralità dell'uomo e l'evenienza di un suo rapporto armonico con lo stesso, va gradualmente sfibrandosi.

Un autore come Ermanno Olmi che, a soggetti quali l'operaio e l'artigiano, riconosce ancora la capacità di essere artefici del loro destino in ottemperanza a un disegno di matrice celeste, che pur ne trascende l'operato, individua in un mai sanato deficit comunicativo fra la base sociale della nazione – da cui egli trae i protagonisti di larga parte del suo cinema – e i gruppi dirigenti sia politico-economici che intellettuali, una delle ragioni più gravi dell'esito contraddittorio messo a capo dall'evoluzione culturale umana e paesaggistica che ha coinvolto l'Italia e segnatamente i territori presi in esame in questa analisi. "Esiste uno spazio vuoto di cultura, che provoca il silenzio totale tra la classe dirigente e la base, silenzio totale che non è soltanto immobilità, ma significa ormai inizio di ostilità, perché non c'è peggior cosa che il vuoto, che il silenzio per creare contrasti, incomprensione, con tutti i problemi e le situazioni complesse che ne derivano. Se da una parte sentiamo la base che spinge per capire, per partecipare, per inserirsi in determinate realtà, in

---

<sup>39</sup> "Se, dunque, bisogna trovare comunque un'affinità interna di determinate espressioni dello spirito del vecchio protestantesimo con la civiltà capitalistica moderna, bene o male dobbiamo cercare di rintracciarla non già nel «gusto della vita» più o meno materialistico o almeno antiascetico che pretende di attribuirgli, bensì nei suoi tratti puramente religiosi". M. WEBER, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, cit., p. 69.

determinate problematiche, dall'altra abbiamo la classe dirigente che, a disagio, dà delle risposte, e qualche volta addirittura non le dà: occorre, quindi, che nel mondo del lavoro si instauri un discorso culturale. L'impegno deve essere, soprattutto, della classe dirigente, impegno di ristabilire la possibilità di un colloquio. La classe dirigente non si limita a quella industriale, ma è anche quella culturale e politica"<sup>40</sup>.

La fiducia riposta da Olmi in una comunicazione interclassista pone le sue basi sulla convinzione che le parti in dialogo stiano in un *continuum* di intenti e comune sentire: tanto la classe dirigente risulta illuminata e "progressista", quanto la base è partecipe, forte del proprio sapere manuale, in una visione non antagonista. In ambedue i soggetti si scorgono tratti caratteristici dell'*homo faber*: l'interesse di entrambi è nella realizzazione comune di un'opera completa, compatta e durevole nel tempo. Inoltre, le rispettive vocazioni, riassumono un insieme di saperi garantito da un'aura sacrale che nel rituale del lavoro rinnova la sua liturgia. Dall'intervento sopra menzionato si evince tuttavia come la fiducia del regista lombardo nell'esistenza di una dimensione specificamente deputata alla decisione collettiva e quindi all'effettiva possibilità di un dialogo paritario fra soggetti diversi sia stata, almeno in parte, tradita. Nei documentari esaminati non di matrice olmiana più che a un dialogo tra parti si è, in effetti, assistito ora a uno scontro, ora alla pura e semplice sparizione dei soggetti in predicato, nel quadro di un progressivo depauperamento dei saperi tradizionali<sup>41</sup> e di un restringimento della sfera

---

<sup>40</sup> E. OLMI, *Dal film «privato» al film per l'uomo*, in AA.VV., *Cinema industriale e società italiana*, Franco Angeli, Milano, 1972, p. 8.

<sup>41</sup> "Eppure l'apprendista si rende conto di non desiderare affatto di passare operaio: nella piccola esperienza che ha fatto sostituendo l'operaio malato si è convinto che il lavoro degli operai è ripetitivo, stupido e faticoso; si ricorda che, quelle sere, tornava a casa senza nessuna voglia di fare niente, quasi senza voglia di mangiare, con la schiena così irrigidita (dalla tensione più che dalla fatica) che stendersi a letto era diventato addirittura doloroso; la velocità con la quale il ragazzo nuovo è diventato uno degli operai, indistinguibile dagli altri, fa impressione all'apprendista e gli fa pensare che ci sia qualcosa di misterioso, di invisibile, nel mestiere di operaio, che riduce la portata del cervello e mantiene la persona all'interno di un preciso e piccolo numero di azioni agibili e di pensieri pensabili; veramente l'apprendista si rende conto che al ragazzo nuovo è stato sottratto il periodo dell'apprendistato, cioè il periodo

della decisione collettiva, ossia dello spazio politico. Il lavoro seriale, erogato in cambio di un benessere la cui genericità non lascia spazio a prospettive che eccedano la dimensione del consumo, e che, di conseguenza, riduce ulteriormente lo spessore di lavoratori già impoveriti di un sapere specifico, contrassegna un quadro caratterizzato dal collasso nel privato dello spazio stesso cui Olmi allude nell'intervento sopraccitato<sup>42</sup>.

---

durante il quale si dovrebbe sollecitare la persona con esercizi, prove e suggerimenti, per vedere cosa ne viene fuori e che cosa se ne può fare; mentre a me, pensa l'apprendista, è stato sottratto quello che viene dopo l'apprendistato, la realizzazione di qualcuna di queste potenzialità. (...) Gli diventa estremamente difficile lavorare: ogni cosa che fa gli pare conclusa in sé, limitata, spogliata di qualunque senso o logica che lui possa utilizzare per la sua propria vita; nessuna delle cose che fa lo aiuta a vivere, anzi tutte gli sembrano sottrazioni di tempo e di fatica (fisica, mentale) alla sua vita; si ritrova all'improvviso a difendere la sua vita pur senza sapere bene cosa sia, e mentre lavora gli sembra ogni tanto addirittura di barcollare per il disorientamento: nella sua testa ci sono dei pensieri che seguono il lavoro che fa, dei pensieri che lo respingono, dei pensieri che si allontanano da tutto per esplorare, con enormi incertezze, il senso e la natura della sua vita, di tutte le vite, del gesto che lui stesso ha appena fatto con la mano destra". G. MOZZI, *Questo è il giardino*, cit., pp. 73-75.

<sup>42</sup> "Un centinaio d'anni dopo Marx comprendiamo l'errore di questo ragionamento; il tempo libero dell'*animal laborans* non è mai speso altrimenti che nel consumo, e più tempo gli rimane, più rapaci e insaziabili sono i suoi appetiti. Che questi appetiti divengano più raffinati – così che il consumo non è più limitato alle cose necessarie, ma si estende soprattutto a quelle superflue – non muta il carattere di questa società, ma nasconde il grave pericolo che nessun oggetto del mondo sia protetto dal consumo e dall'annullamento attraverso il consumo. La verità piuttosto sconsolante è che il trionfo ottenuto dal mondo moderno sulla necessità è dovuto all'emancipazione del lavoro, cioè al fatto che l'*animal laborans* è stato messo nella condizione di occupare la sfera pubblica; e tuttavia, per tutto il tempo che l'*animal laborans* ne rimane in possesso, non può esistere una vera sfera pubblica, ma solo attività private esibite apertamente. Il risultato è quella che è eufemisticamente chiamata cultura di massa, e il disagio radicato e profondo che la caratterizza è una insoddisfazione universale, dovuta da un lato all'equilibrio turbato di lavoro e consumo e, dall'altro, alla persistente richiesta dell'*animal laborans* di ottenere una soddisfazione che può essere raggiunta solo quando i processi vitali dell'esaurimento e della rigenerazione della pena e del sollievo della pena, si incontrano in un perfetto equilibrio. La richiesta universale di felicità e infelicità largamente diffusa nella nostra società (le due facce della stessa medaglia) sono i segni più convincenti che viviamo in una società dominata dal lavoro, ma che non ha abbastanza lavoro per esserne appagata. Infatti solo l'*animal laborans*, e non l'artigiano né l'uomo d'azione, ha sempre chiesto di essere «felice» o pensato che gli uomini mortali possano essere felici. Uno dei più evidenti segni di pericolo, che mostra come siamo in procinto di tradurre in realtà l'ideale dell'*animal laborans*, è la misura in cui la nostra intera economia è divenuta un'economia di spreco, in cui le cose devono essere divorate ed eliminate con la stessa rapidità con cui sono state prodotte, ammesso che il processo stesso non giunga a una fine improvvisa e catastrofica. Ma se l'ideale fosse già una realtà, e noi non fossimo che membri di una società del consumo, non vivremmo più nemmeno in un mondo, ma saremmo semplicemente guidati da un processo in cui le cose appaiono e scompaiono in cicli sempre ricorrenti, appaiono e svaniscono senza mai durare abbastanza per fornire uno sfondo al processo vitale". H. ARENDT, *Vita Activa. La condizione umana*, cit., pp. 94-95.

L'eccezione olmiana, sacrale, sarà declinata in chiave secolarizzata da Florestano Vancini: nella visione del regista ferrarese l'uomo, attraverso la fatica e la reiterazione di gesti e azioni, riscatta la propria condizione degradata, riacquistando la dignità. Fuori dal suo sguardo, che coglie l'*epos* di una lotta impari tra uomini e forze molto più grandi di loro, i medesimi soggetti dei suoi documentari, diventano accessori di ingranaggi che sostituiscono un ambiente artificiale al mondo, secondo quella che Max Frisch chiamerebbe, con un linguaggio singolarmente speculare a quello di Ermanno Olmi, una "anti-creazione"<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> "La tecnica come trucco per sistemare il mondo così che non dobbiamo viverlo concretamente. Mania del tecnico di rendere utilizzabile la creazione perché non la sopporta come partner, non sa che farsene; tecnica come trucco di togliere di mezzo il mondo in quanto opposizione, per esempio rendendolo più smilzo con la velocità, così che non dobbiamo viverlo. (...) La mancanza di mondo nel tecnico. (...) Il mio errore: che noi tecnici cerchiamo di vivere senza la morte. Letteralmente: tu non consideri la vita come un organismo, ma come una semplice addizione, perché non hai rapporto col tempo, perché non hai un rapporto con la morte. La vita è un organismo nel tempo. (...) La vita non è materia, non può essere dominata dalla tecnica. (...) Non possiamo eliminare la vecchiaia continuando ad aggiungere, sposando i nostri figli". M. FRISCH, *Homo Faber*, Feltrinelli, Milano, 1987<sup>5</sup>, pp. 146-147.

## Il paesaggio, l'anima dei luoghi, i luoghi senz'anima

È il rapporto con l'assenza che definisce l'immagine,  
la cui principale funzione è di *rappresentare*, ovvero  
rimandare a qualcosa che è lontano, altrove.

*Maurice Blanchot*

La trasfigurazione del paesaggio, avvenuta in modo sempre più sostanziale e clamoroso, a partire dal secondo dopoguerra, non è che la rappresentazione di un processo di mutamento assai più ampio, il cui motore principale risiede nel desiderio di riscatto delle classi meno abbienti. Gente che respira la miseria, ne sente l'odore, ne vede i segni sul corpo e la mente. Il grado di analfabetismo è altissimo: la totale assenza di cultura, di capacità di filtrare e soppesare i pro e i contro dei cambiamenti a cui stanno per essere sottoposti, porta il proletariato e il sottoproletariato rurale ad accettare qualsiasi nuova condizione li faccia uscire dal loro stato di degrado. Zone ben precise dell'Italia, vessate da stenti e privazioni, non sono mai state prese seriamente in considerazione dagli organi governativi, se non come luoghi di disgrazie da ripulire alla meno peggio, magari attraverso bonifiche, popolate per lo più da persone simili a bestie: sporche, promiscue, deboli nei corpi (spesso malati) e nelle menti (la presenza di patologie mentali, in gran parte dovute alle condizioni di vita disumane, non sono da sottovalutare). Il Polesine, per esempio, ottiene visibilità nazionale e attenzione da parte del governo, senza peraltro beneficiarne, solo a causa dell'alluvione del 14 novembre del 1951, entrando in una sorta di geografia psicologica dell'Italia, che prima d'allora, di queste terre, in larga parte, non aveva nozione.

“Di fronte alle trasformazioni che si prospettavano, sicuramente diverso da quello delle classi colte borghesi è stato, ad esempio, l'atteggiamento dei ceti operai e contadini, così come quello delle classi piccolo-borghesi, per le quali tutti i

mutamenti avvenuti negli ultimi decenni hanno rappresentato un'ascesa, per quanto relativa, verso una condizione diversa, socialmente qualificata in modo nuovo rispetto a quella di ex contadini o rurali, dal cui mondo, dove la legge della continuità era funzionale alla cultura, si sono staccati per sfuggire alla degradazione indotta dalla mutata realtà economica e sociale del paese. Più tardi, solo più tardi, sono venute per molti degli sradicati le prese di coscienza, ispirate dai partiti della sinistra e dal senso stesso delle rivendicazioni sindacali, che quel cambiamento di condizione aveva risolto solo in parte – e solo per una parte di essi – la sottesa ispirazione a non essere più inclusi nelle masse subalterne. (...) Ma ancor oggi, sia pure in modo relativo al grado di ascesa sociale e culturale, è difficile trovare nei ceti appena emersi, non culturalmente approdati a una certa sponda, un senso critico sulle brutture dell'Italia d'oggi. Il possesso di una casa o di un'automobile è stato un'aspirazione troppo forte per non soverchiare ogni giudizio sullo squallore e il vuoto dei nuovi paesaggi, resi dall'altra parte sopportabili dall'abitudine alle miserie vocianti e alle casbe brulicanti d'umanità della città mediterranea”<sup>1</sup>.

Non stupisce come il desiderio di uscire da questo indegno stato di povertà, fosse più forte di qualsiasi valutazione di tipo ambientale e artistico. Le generazioni che si affacciavano su un'Italia distrutta dal conflitto mondiale, con alle spalle una storia di miseria legata alla terra, alla fatica, alla fame, non potevano che vedere come un miraggio qualsiasi condizione migliore della propria. La tradizione, le radici familiari dovevano essere dimenticate, recise: l'orgoglio non stava nella propria origine, ma nell'agognato punto di arrivo. Posizione inconsapevolmente nietzscheiana per la quale la felicità sta nel poter dimenticare e ogni agire presuppone l'oblio. Da una volontà, quella dei padri, di riscattare, attraverso il lavoro, la degradata situazione d'indigenza e di recuperare, epicamente, la propria dignità, all'appagamento consumistico delle progenie che, ottenuto il necessario, tentano di aderire, almeno

---

<sup>1</sup> E. TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, Longanesi, Milano, 1979, pp. 7-8.



apparentemente, ai diktat di un sistema di valori nuovo e massificato<sup>2</sup>. Il sembiante è ormai la sua stessa sostanza. Nel corso del tempo più i beni hanno a che fare con la rappresentazione e l'esteriorità, più diventano utili per dimostrare la nuova condizione raggiunta. È l'inutile che fa la differenza. Nel vuoto lasciato da tradizioni precedenti e non riempito da nuovi principi, accolti solo superficialmente<sup>3</sup>, è la parvenza stessa della «cosa» a diventare «la cosa». L'essenza dell'essere è nell'apparire. La diffusione e la profondità di un fenomeno composito che, nel volgere di due o tre generazioni, investe un intero territorio trasformandone l'antropologia e, in larga parte, gli stessi connotati morfologici non sembra del tutto spiegabile senza un riferimento alla specificità

---

<sup>2</sup> "Queste forme di recupero, di riconquista di vecchi oggetti territoriali, rappresentano un fenomeno abbastanza caratteristico e si connettono al formarsi di classi sociali nuove e che tendono a superarsi in velocità nel loro processo di identificazione. Basti vedere l'interesse oggi portato, ad esempio, alle vecchie case contadine. La casa rurale, come sanno bene i geografi, era funzionale al lavoro agricolo e alla modesta condizione dei contadini, fossero mezzadri, affittuari, salariati. Oggi è stata largamente abbandonata dai contadini nella loro corsa a una nuova identificazione, ma piace alla classe borghese, che cinquant'anni fa la dispregiava e che oggi la ricerca (specie quella dell'ex mezzadro) perché – dice – è genuina, è vera, non accorgendosi del bisticcio, cioè della inautenticità del rapporto – puramente consumistico, qualificativo d'una moda – che lo lega a quella casa. Esempio di riconversione del gusto, di attribuzione di funzioni nuove, degradate rispetto a quelle per cui era sorta (in Toscana e nel Veneto, ovunque c'è l'agriturismo, questa riconversione è tradita da cortili troppo puliti, privi di fango e di sterco, dall'ombrellone, dall'automobile sotto il portico, ecc.).

Così per la casa come per il paesaggio rurale nel suo insieme. Un tempo delle campagne coltivate non si sentiva dire che erano belle, se non nel significato di «buone», che rendevano. Con ciò non vuol dire che il contadino non desse giudizi anche estetici al paesaggio da lui costruito. Ma sicuramente il suo giudizio estetico era ben diverso da quello che ora ha portato le classi borghesi, poco avvezze alle fatiche dei campi, a scoprire la bellezza del paesaggio agrario, a carpirne il suo rigore funzionale, che rimanda a rapporti tra fatti naturali e fatti sociali, al di là di quella che può essere la sua pittoricità, già a suo tempo scoperta dalla pittura italiana e straniera, soprattutto per quanto si riferisce a quel «bel paesaggio all'italiana» di cui parla il Sereni e che era il prodotto della penetrazione di un gusto urbano nelle campagne, di mutui rapporti tra le due «culture» rurale e urbana. Oggi, alla funzione valorizzatrice della pittura e di altre forme d'arte tradizionali è subentrata in modo determinante quella della fotografia, che col suo linguaggio immediato, la sua capacità di esprimere il gioco grafico e spaziale, di cogliere (come nel caso della foto aerea) la combinazione dei vari elementi, delle superfici coltivate, della vegetazione, degli edifici, ha fortemente contribuito a rivelare in modo nuovo il paesaggio agrario, anche nella prospettiva in cui esso è stato visto dai geografi, che nella combinazione degli elementi paesistici hanno dato giustificazioni legate a fatti insieme naturali e sociali. Ma questa «riscoperta» di tipo culturale del paesaggio agrario è anche il risultato del mutato rapporto tra città e campagna, o di una certa «inversione delle parti», cioè come rigetto della città dopo l'esperato e infelice processo di inurbamento più recente". *Ibid.*, pp. 19-20.

<sup>3</sup> "Dove c'è povertà e incultura la sconsecrazione è più facile, specie se intesa come rinnovazione, rinnovazione come speranza". *Ibid.*, p. 57.

delle condizioni in cui esso origina. Il risultato della massificazione dei consumi ha avuto conseguenze tanto più efficaci, quanto più violento è stato il suo impatto su genti relativamente impreparate ad accogliere la nuova compagine simbolica. Ma la traumaticità dello stesso risulta difficilmente comprensibile qualora non si abbia nozione della disperata autenticità del desiderio di riscatto di coloro i quali l'hanno effettivamente agito. La rimozione o quanto meno un malcelato desiderio d'oblio, investe infatti, nelle generazioni che ne hanno beneficiato, proprio la tragica veridicità della dimensione del riscatto, in quanto schietta testimonianza della contingenza in cui i padri versavano.

### *Florestano Vancini e l'epica del riscatto*

Perchè nello stesso tempo in cui quelle persone,  
i potenti, hanno distrutto e mandato in rovina e  
più o meno estinto il paesaggio e le città,  
hanno distrutto anche l'anima di questo popolo,  
il suo carattere.  
*Thomas Bernhard*

Florestano Vancini come pochi altri, ha saputo cogliere con la macchina da presa la disperazione muta delle genti del Po e il loro profondo desiderio di cambiamento, radicato nella sia pur elementare consapevolezza di una anti-egualitaria e colpevole posizione dello Stato - del tutto assente - nei loro confronti, così come nelle urgenze della lotta per la sopravvivenza e la dignità umana. Il regista ferrarese, con grande partecipazione e sincerità, ha immortalato i luoghi della sua infanzia e della sua giovinezza e, con esemplare passione civile, ha raccolto testimonianze fondamentali per capire il corso della Storia, anche politica, di questo Paese. I contadini e i pescatori delle sue

pellicole mostrano con verità talora spietata le ragioni di un cambiamento tanto radicale nelle abitudini, nelle tradizioni, nelle credenze.

Emblematico, a questo proposito, *Delta Padano* (1951). Forte della lezione zavattiniana, Vancini pedina gli abitanti della lingua di terra compresa tra Goro, Gorino, Scardovari (paesi fluviali in provincia di Ferrara e Rovigo), con discrezione e rispetto. La macchina da presa non è mai invasiva benché la volontà sia di denuncia e, quindi, dietro all'immagine si ricerchi la verità. Stilisticamente il regista si serve di carrellate molto «pulite», la m. d. p. è spesso fissa, le inquadrature sono semplici, quasi elementari. Per i raccordi, le dissolvenze fanno da contrappunto a un collante sonoro fatto di musiche, assai diverse tra loro, e di voci - il pianto della bambina all'inizio, per esempio. Come spesso accade nei documentari di quel periodo, si impiega la voce off per spiegare le sequenze, per rendere più drammatica un'immagine (giocando su un tono di voce più accorato), più vibrante una protesta. La modernità di *Delta Padano* è invece nell'aver mescolato volontariamente realtà e finzione: le persone che vengono seguite dalla macchina da presa sono state "addestrate" dal regista a essere loro stesse. Interpretano ciò che sono. Sono, appunto, persone, non personaggi. E al tempo stesso non vengono ripresi inaspettatamente, cogliendo la sorpresa del momento. Sono preparati, seguono le indicazioni del regista, per fare, però, ciò che fanno tutti i giorni. Questo dimostra che la distinzione tra cinema documentario e cinema di finzione è, in fondo, convenzionale e arbitraria, e che, proprio per questa sua ambiguità intrinseca, il cinema è lo strumento migliore per indagare una realtà vera in quanto recitata<sup>4</sup>.

Questo strumento diventa "il mezzo con cui potrò esprimere e vivere il mio impegno nella società, per cambiarla"<sup>5</sup>, dichiara Vancini in un'intervista di

---

<sup>4</sup> Su questo argomento oltre a citare, come spesso accade, Pirandello e Shakespeare, sarebbe bene anche prendere visione degli scritti di Erwin Goffman, in particolare E. GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il mulino, Bologna, 2003<sup>13</sup>.

<sup>5</sup> F. VANCINI, *Delta Padano*, AAMOD, Roma, 1999, p. 96.

qualche anno fa. Un'opera come *Delta Padano* nasce quindi "nel contesto politico, sociale e culturale di quel periodo, nell'ambiente in cui vivevamo ed eravamo attivi e impegnati, che annullava la distinzione tra l'impegno politico e quello professionale"<sup>6</sup>. Il cinema è dunque un atto politico, si interessa alla comunità, la racconta, cerca di rendere visibili le carenze e al tempo stesso di unire una popolazione nella lotta. Ciò è confermato dal supporto offerto a Vancini dalla Camera del lavoro di Ferrara, organo locale legato al Pci che, in un contesto storico caratterizzato da una netta maggioranza democristiana, ne commissiona la maggior parte dei documentari.

In una terra in cui 300.000 italiani vivono ai margini delle zone fertili, fra analfabetismo, precarietà, malattie (tubercolosi e tifo), dove i bambini muoiono spesso prima dei cinque anni, dove si cerca un po' di calore e riparo nelle capanne, dove il terreno non viene utilizzato perché o coperto dall'acqua o male irrigato, in questi luoghi è facile essere presi dallo sconforto, incapaci di agire e di reagire. L'inazione è in un certo senso coatta. Quel che muove l'autore è non solo la volontà di mostrare queste realtà spesso dimenticate, rendendo visibile la desolazione, gli spazi vuoti e funerei (che però non hanno il carico di inquietudine antonioniano, ma lo spirito di un atto d'accusa), ma anche indicare una lieve speranza nel lavoro. Il lavoro per Vancini non ha a che fare col sacro, come per Olmi. Non c'è nulla di trascendente: il lavoro è strumento che affranca dalla fame, dal degrado, dall'umiliazione. In questo è figlio dell'illuminismo: *égalité, liberté, fraternité*. Uguaglianza di risorse e di possibilità, libertà e liberazione dal giogo della povertà e fratellanza con gli altri uomini soggetti alla medesima condizione. La gente, infatti, vede nelle sofferenze di ognuno le proprie (come risulta evidente dagli sguardi di uomini e donne quando vedono portar via la bambina malata). La matrice è palesemente marxista, così come in gran parte delle sue opere, eppure non c'è l'influenza, se non in piccole sfumature e solo a livello stilistico, del cinema di propaganda sovietico -

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 89.

evidentissimo e assai presente invece ne *La missione Timiriazev*, di Gillo Pontecorvo, girato all'indomani dell'alluvione del Po.

Vancini è estremamente classico nella messa in scena, la sua presenza si pone umilmente in disparte, per concentrare l'attenzione sui soggetti ripresi. Soggetti che formano una moltitudine, che non sono riconoscibili, che allargano drammaticamente le fila di un destino sempre più funesto. Non utilizza primi piani, dettagli o particolari. I loro visi sono simili, così come le loro esistenze, le loro condizioni, i loro giorni. Eppure da questo magma di povertà e disperazione emerge l'uomo nella sua tragica lotta con la natura. Natura che è materna, ma è anche matrigna. Il Po offre a queste popolazioni le sue acque: se bonificate e coltivate le terre possono produrre il grano e quindi il pane. Eppure lo stesso fiume è anche causa di morte. Le alluvioni che allagano i campi, fanno perire il bestiame, spazzano via case e dimore, vengono sempre da chi ha donato vita. Per questo il grande fiume è sentito dagli abitanti di queste zone come una presenza divina, che incute rispetto, amore e terrore contemporaneamente, come un padrone amorevole e terribile al tempo stesso. "In Italia le acque dell'Ultima Ora trovano migliaia di famiglie alluvionate da millenni, che hanno una vecchia pratica nel piangere sui diluvi: e al pianto sanno mescolare falsa pietà, alle lacrime vere lacrime servili, alla muta miseria miserabili consolazioni... in quelle ore sensuali, scrostate città... in quel loro sole che risorge sempre a illuminare le desolazioni festose... eternamente riemerse da qualche Carnevale o da qualche Distruzione"<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> P.P. PASOLINI, *La rabbia*, in *Tutto il cinema*, vol. I, i Meridiani Mondadori, Milano, 2001, p. 363. "Adesso la vita può riprendere le sue antiche strade – si possono scatenare le cronache del male e del bene.

Il male della vita è libero. Esso può rovesciarsi dal cielo, secondo le vecchie abitudini dei millenni, nel sonno dei continenti.

Può infuriarsi, il cielo, contro i paesi innocenti le acque della vita si sono liberate.

Il male della vita è libero.

In Inghilterra, le famigliole serene, sono stanate dalle loro tane puritane, e i loro possedimenti invasi dalle acque del Demonio.

Il male della vita è libero.

In Francia, la grande borghesia subisce l'onta del cielo scatenato: dal Delfinato al Dipartimento di Parigi, le Acque del Feudalesimo sembreranno smentire la Ragione, nei grigi dell'alluvione

La potenza distruttrice dell'acqua sarà una costante di autori anche molto diversi tra loro: da *Uomini contro il Po* del 1952 di Fabio Pittorru, in cui la potenza violentissima dell'acqua è messa in evidenza dai gorgi che si formano presso i piloni del ponte ferroviario di Pontelagoscuro; a *Non tutto il male* del 1953 di Giovanni Cavicchioli e Michelangelo Giuliani, in cui, in modo assai polemico, viene narrata la storia di un uomo che prima dell'alluvione vive in condizioni di grande miseria e dopo, avendo speculato sulla tragedia, si pasce ricco e benestante.

Sul tema dell'alluvione rivestono particolare interesse due opere di Vancini del 1950: *Uomini della pianura* e *Alluvione*<sup>8</sup>.

Nel novembre del 1949 il Reno rompe nuovamente gli argini (è la quinta volta in un secolo). Il regista ferrarese vuole mostrare la desolazione delle genti residenti fra la Romea e Porto Garibaldi. Mentre *Uomini della pianura* è ambientato in particolare a Gallo Poggio Renatico e Ferrara, *Alluvione* si sposta soprattutto a Santa Maria Maddalena e Occhiobello. L'urgenza di Vancini è ancora una volta la denuncia. La disoccupazione, la precarietà, la povertà insostenibile (l'acqua pagata 15 lire al secchio), la totale assenza dello Stato e delle istituzioni, oltre che del mondo dell'informazione, dimentico delle terre polesane. L'unica agenzia a farsi carico della situazione è la Camera Confederale del Lavoro di Ferrara, committente principale della Este Film (composta, oltre che da Florestano Vancini, da Adolfo Baruffi, Onorio Dolcetti, Vittorio Passerini).

---

Il male della vita è libero.

In Germania, ecco le Acque dei Semiti, che fanno della cronaca di centinaia di simmetrici villaggi infangati un'illustrazione di grigie favole militari.

Il male della vita è libero.

In Australia le acque dei Millenni trovano dozzine di famiglie nuove che fanno per la prima volta esperienza del diluvio come di un difficile sport.

Il male della vita è libero". *Ibid.*, pp. 362-363.

<sup>8</sup> Ne esiste anche una versione, a opera della Cineteca di Bologna, priva della supervisione di Florestano Vancini, in cui attraverso il montaggio (forse un po' arbitrario) dei due lavori se ne ottiene uno solo. È pur vero, però, che intere sequenze, identiche, compaiono in entrambi i cortometraggi.

Lo stile richiama Roberto Rossellini e il neorealismo, ma anche il Luchino Visconti de *La terra trema* (1948), così come, ma solo formalmente e soltanto in alcuni frammenti, Vsevolod I. Pudovkin (*La madre*, 1927, *La fine di San Pietroburgo*, 1928) e Aleksandr P. Dovženko (*La terra*, 1930).

I movimenti di macchina sono sempre molto fluidi e puliti, di una semplicità estrema. Il fine del lavoro, infatti, non è estetico, ma etico. Non sono necessari virtuosismi, che distoglierebbero l'attenzione dello spettatore dal vero soggetto: la dignità umana. Nonostante le difficoltà, queste persone, che muoiono nel fango come gli animali, che condividono con loro il medesimo destino, hanno però la forza di ricostruire, di lottare per ottenere condizioni di vita migliori. Gli aiuti non arrivano tanto dallo Stato, dalle istituzioni, quanto dai paesi vicini, da contadini e pescatori, che condividono la medesima povertà, così come le speranze in un cambiamento radicale. Anche la Camera del Lavoro contribuisce in modo ingente ai soccorsi.

Il cinema di Vancini è sempre antropocentrico, è sempre l'uomo la misura universale e, al tempo stesso, la fiducia nelle sue risorse aggiunge al monito della denuncia la speranza del riscatto. Tutta la sua opera è leggibile come atto sociale, non come atto propagandistico.

Cosa che invece non accade con un altro documentario sull'alluvione (quella del 1951, sempre in Polesine): *La missione Timiriazev* (1952) di Gillo Pontecorvo, commissionato dalla Cgil. Quando il Po rompe gli argini a Occhiobello, le popolazioni delle terre inondate affondano nuovamente nella miseria, nella devastazione. Gli aiuti questa volta arrivano dalla Russia, "la Grande Madre" e, partiti da Odessa, in una sorta di marcia trionfale arrivano in Italia, concludendo il viaggio nel porto di Genova, accolti sia da Togliatti che da De Gasperi. I poveri aiutano i poveri, il sogno del bene comune e comunitario, l'utopia comunista, diventa una realtà concreta, messa in pratica da "compagni" di un altro luogo ma animati dalle medesime intenzioni sociali e politiche. Stilisticamente *La missione Timiriazev* è molto bello. Il riferimento

principale è Ejzenštejn e *La corazzata Potëmkin*: primi piani, dettagli e particolari, montaggio frenetico e frammentario, grande impatto visivo, imponenza di un popolo unito che proprio in questo legame fondante trova la sua forza.

Alla denuncia per le condizioni precarie si sostituisce un vero e proprio inno a un paese che si considera la punta più avanzata della civiltà e che viene presentato, in anni di forte propaganda filo-americana, come un'alternativa altrettanto autorevole. A pari disponibilità di mezzi, la retorica incentrata sugli aiuti necessari alla ricostruzione, provenienti dall'“amico americano”, secondo il piano Marshall, viene contrastata dall'enfasi, non meno retorica, posta sulla fraterna spontaneità e sull'immediata generosità di un popolo che, votato all'internazionalismo, si presenta come l'umanità stessa.

Nel 1955 Vancini realizza cinque documentari ambientati nelle zone comprese fra Pontelagoscuro e la foce del Po. Tutti e cinque con il commento di Giovanni Comisso e con la fotografia di Mario Bernardo: *Dove il Po scende*, in cui viene mostrata l'irruenza del fiume, la sua potenza, contrapposta agli scarni villaggi, con poche case sparse, in cui le persone vivono isolate; *Traghetti alla foce* torna invece sul tema dell'isolamento dei paesi e dei propri abitanti che per comunicare devono utilizzare i traghetti; *Palude operosa* ha come soggetto le famiglie del Delta che d'inverno si adattano a vivere in capanne nelle paludi più estreme per lavorare al taglio dei canneti, le cui canne, intessute a traliccio, serviranno per l'allevamento dei bachi da seta o spalmati di calce per formare i soffitti delle stanze; *Variazioni a Comacchio* racconta, piuttosto, come uomini e donne tentino di sopravvivere in una zona difficile, circondata dalle acque, con pochissime possibilità di lavoro.

Il più interessante dei cinque è, a mio parere, *Una capanna sulla sabbia*. Vicino a un faro, forse nei pressi di Pila, alla foce del fiume Po, dei ragazzi hanno costruito una capanna. Il figlio più piccolo del pescatore e la ragazzina del faro giocano col cane, mentre il ragazzo più grande aiuta il padre nella pesca e ad aggiustare le reti. Per gli adulti quella è la vita reale dell'oggi, sentenzia la voce



off, ed è la vita sognata del domani per i più giovani. Il fratello più grande, però, inizia già a insegnare all'altro a essere responsabile e quindi a lasciare il gioco per imparare a lavorare. La loro purezza, quindi, il loro essere bambini, deve scontrarsi con il bisogno, lo spirito di sopravvivenza e quindi con la necessità di occupare il proprio tempo con attività che producano non tanto divertimento, quanto sussistenza.

La complicata realtà delle valli del Delta è affrontata anche nel soggetto per un lungometraggio mai realizzato, *Palude*, scritto nel 1951 con Fabio Pittorru e pubblicato a Ferrara nel 1953 in «Voci del Delta». Da queste pagine furono però tratti due cortometraggi, *Uomini della palude* (1953) e *Tre canne un soldo* (1953), che furono a loro volta ispiratori del soggetto e dell'ambientazione de *La donna del fiume* (1954) di Mario Soldati.

In *Tre canne un soldo* i protagonisti sono uomini, donne e bambini che con gruppi di barche vanno tra i canneti e gli scanni a tagliare con la roncola, durante l'estate, il fiocco delle canne, utile, poi, per le scope di saggina. Mangiano in barca, lavano i piatti nel fiume, si accampano nei casoni di valle. Nel ritmo della loro giornata c'è ancora qualcosa di indissolubilmente legato alla terra, alle maree, alle stagioni, alla natura. È un lavoro poco redditizio: sullo spiazzo della fattoria i mazzi di fiocchi vengono messi ad asciugare mentre il padrone è sulla pesa; se le quantità raccolte son piccole paga in contanti (come fa con una bambina), se son più consistenti segna il denaro dovuto su un libretto ed effettua il pagamento alla fine del lavoro. Benché le somme ricevute siano sempre esigue, anche questi introiti aiutano le famiglie a sopravvivere.

Quando però il "lavoro onesto" non basta, si passa alla pesca abusiva. È ciò che accade in *Uomini della palude*, che narra l'ambiguo rapporto tra i pescatori di frodo e le guardie vallive. La medesima tematica è ripresa tale e quale in *Paludi* (1960) di Aglaucio Casadio. Anche in questo caso l'ambiente è povero e degradato. Siamo a Comacchio, ad appena trenta chilometri da Ravenna, città che di lì a poco sarebbe diventata un centro industriale. Le case e i muri

tendono a sbriciolarsi per via del salmastro, le opportunità d'impiego sono precarie. La bonifica è iniziata da poco e il sostentamento è ottenuto con la vendita del pesce. Fatto salvo uno sparuto gruppo di possessori di licenza, la stragrande maggioranza dei pescatori è formata da bracconieri. Gli abusivi attendono nella nebbia e pescano di nascosto, ma spesso vengono inseguiti e fermati dai guardiani. Sorprendente è il loro rapporto, in un certo senso solidale. Solidarietà che deriva dalla povertà comune, dalla reciproca comprensione: i guardiani devono svolgere il loro lavoro per poter mangiare, i pescatori di frodo devono compiere atti illegali per avere un minimo di sussistenza. Infatti la sera, all'osteria, entrambi si siedono allo stesso tavolo.

Vancini dimostra ancora una volta una profonda fiducia nella *pietas* umana. Siamo in un contesto preconsumistico, in cui è il *necessario* e non il *superfluo* ad essere motore dell'azione. È necessaria l'acqua, è necessario il cibo, è necessaria la bonifica, che renda le terre insane finalmente salubri e fertili. Il lavoro, in questo caso, benché non abbia l'aura sacrale rivestita nel cinema di Ermanno Olmi, rimane ancora *opera*, così come l'uomo continua ad essere *homo faber*. Il passaggio all'*animal laborans* però non tarderà ad arrivare. Il desiderio di riscatto, che accompagna l'urgenza di sfuggire alla morte, sarà la molla che spingerà la popolazione a perseguire la "parvenza" dello spirito borghese, identificandosi con essa. "L'emancipazione dal lavoro, secondo le stesse parole di Marx, è emancipazione dalla necessità, che significherebbe, in definitiva, emancipazione dal consumo, dal metabolismo con la natura che è la condizione effettiva della vita umana. Tuttavia gli sviluppi dell'ultimo decennio e specialmente le possibilità aperte dall'ulteriore incremento dell'automazione, consentono di domandarsi se l'utopia di ieri non diventerà la realtà di domani, così che, alla fine, solo lo sforzo del consumo, sarà l'ultimo elemento rimasto di quella fatica e di quella pena connaturate al ciclo biologico al cui motore è legata la vita umana"<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> H. ARENDT, *Vita Activa. La condizione umana*, cit., p. 93.

Nel 1958 Florestano Vancini gira *Via Romea*. Il cortometraggio si apre con un'ampia panoramica sul Delta. Da sempre, in queste zone, l'uomo lotta duramente contro la natura. Immediatamente viene inserito un breve *excursus* sulla storia dei luoghi visitati dalla macchina da presa, da Venezia a Ravenna, passando per piccoli paesi rivieraschi: Taglio di Po, Porto Viro, Mesola con il Castello, Pomposa. Larghi terreni spopolati a causa della malaria. La Romea potrebbe quindi diventare per queste genti un'importante via di comunicazione e un mezzo per superare la stasi e il degrado. Iniziano così gli scavi in prossimità di Spina, antico porto etrusco, anch'esso sommerso dalla palude. Nascono i Lidi Ferraresi. I litorali e le pinete si mescolano agli edifici in cemento armato dove alloggiano i bagnanti, oggi ecomostri, all'epoca motivo di rinnovamento<sup>10</sup>.

*Via Romea* è composto quasi esclusivamente da lunghe panoramiche orizzontali. Lo stile, fluido e pulito, richiama apertamente il cinema classico, in particolare quello di John Ford.

“Due sono i film che mi hanno veramente segnato e che ho amato sempre e che ho rivisto altre infinite volte. Molto diversi l'uno dall'altro, mi sono anche chiesto, dopo, il perché di questi due. Uno è (...) *Ombre rosse* (1939) di John Ford”<sup>11</sup>.

La bonifica, le terre rubate alla palude, non sono lontane dall'archetipo della frontiera. Se Ford ha fatto del western un vero e proprio mito di fondazione della civiltà americana, con le dovute proporzioni e distanze, Vancini attinge da questa mitologia che racconta e celebra “la battaglia per la libertà e l'uguaglianza, (...) l'epica lotta contro la natura selvaggia, (...) la difesa dei

---

<sup>10</sup> “Le trasformazioni, o più esattamente le mutazioni del paesaggio, vanno cioè correlate alle trasformazioni della vita politica, economica e sociale del paese, delle quali esse sono lo specchio fedele, immediato e vistoso, sia pure nei limiti in cui le modificazioni territoriali e paesistiche – che hanno un loro «moto», una loro scala di tempo – riescono a stare al passo dei mutamenti storici”. E. TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, cit., p. 5.

<sup>11</sup> A. ACHILLI, G. CASADIO (a cura di), *Le stagioni di una vita. Il cinema di Florestano Vancini*, Atti del convegno tenutosi a Ravenna il 9 e il 10 novembre 2001, Edizioni Del Girasole, Ravenna, 2002, p. 19 (L'altro, *La grande illusione*, 1937, di Jean Renoir).

deboli, delle donne o dei contadini, la dura fatica per la civilizzazione del paese”<sup>12</sup>, per esprimere la sua idea di mondo.

“Come in ogni narrazione di tipo avventuroso, lo schema base è costituito anche nel Western classico dall’eterna lotta tra le forze del bene, destinate a trionfare, e le forze del male destinate a essere sconfitte e spesso anche a soccombere. Questo eterno contrasto si svolge in una società di tipo prettamente patriarcale, il cui mito primo è appunto quello del Padre. Costui rappresenta sia la forza che trionferà sulle potenze della natura, sia la civiltà, i principi, le leggi che il figlio deve sempre seguire, pena un gravissimo castigo. Il primo padre del Western come mitologia della società americana è il pioniere, cioè l’uomo in cammino verso nuove terre, trasformato dal caso di volta in volta in colono, cacciatore o cercatore d’oro. È il personaggio mitico celebrato dalla poesia di Walt Whitman, la cui vita diventa scuola di coraggio e di abnegazione perché per arrivare a conquistarsi un pezzo di terra il pioniere deve superare innumerevoli ostacoli e difficoltà. Una volta entrato in possesso della terra, dopo averla dissodata e lavorata, il pioniere cessa di essere nomade e si trasforma in contadino o in allevatore”<sup>13</sup>.

Con grande intelligenza e originalità Vancini attinge più che al cinema sovietico, costante riferimento, assieme al neorealismo, per i registi impegnati in “atti d’accusa”, al western di Ford, autore considerato reazionario, che in realtà girava film progressisti. Western che porta in sé la doppia matrice, messianica e prometeica. La terra promessa, il deserto da attraversare, la speranza in un futuro e in una condizione migliore da un lato, lo sforzo di strappare la terra alla natura selvatica e aspra, il tentativo, grazie all’ingegno e alla fatica, di avere la meglio sul paesaggio stesso, che ingloba e separa, dall’altro. È soprattutto

---

<sup>12</sup> S. BERNARDI, *L'avventura del cinematografo*, Marsilio, Venezia, 2007, p. 174.

<sup>13</sup> R. CAMPARI, *Western. Problemi di tipologia narrativa*, La Nuova Italia, Firenze, 1970 pp. 147–148. Sull’argomento si veda anche R. CAMPARI, *I modelli narrativi*, La Nuova Italia, Firenze, 1974.

questa seconda via quella che più facilmente si scorge nel documentario in questione<sup>14</sup>.

Prometeo, così come Ulisse, agisce contro la volontà degli dei, ruba il fuoco agli dei per donarlo agli uomini. Gli uomini del Delta rubano la terra alla natura, o meglio alla Natura, divinità panteistica, che potrebbe punirli per questo. Prometeo verrà incatenato sul Caucaso da Zeus, dove un'aquila si ciberà in eterno del suo fegato. Gli abitanti delle pianure paludose saranno soggetti ad alluvioni e cataclismi legati al fiume Po, presenza ctonia e terribile, che dona la vita e la morte. Eppure, così come Prometeo, liberato da Eracle, verrà ammesso all'Olimpo, gli uomini del Delta riscatteranno la loro condizione di povertà grazie al lavoro, arginando il fiume e le sue minacce. A ogni modo, l'orizzonte di queste genti è ancora il limite imposto dalla natura. Nel *Prometeo incatenato* Eschilo fa dire allo stesso Prometeo "La tecnica è di gran lunga più debole della necessità".

"Si allude qui alla necessità che regola la natura e la scansione del suo ciclo che ogni progetto umano può infrangere e di fronte alla quale ogni espediente tecnico incontra il suo limite. La natura resta norma e su questa norma gli uomini edificano le loro leggi e le loro morali.

Eppure in questo edificare lavorava nascosta una tendenza appena percettibile, ma decisiva. L'uomo, cioè, si adattava alla legge della natura, che continuava a dichiarare immutabile, modificando continuamente l'assetto della natura per adattarla a sé. Questo processo mai dichiarato, ma sempre praticato, ha portato l'uomo così lontano dalle sue origini da rendere desueto quel patrimonio di

---

<sup>14</sup> "Quel centro stabile, chiamato Sé da Jung, così come da molte discipline religiose e tradizioni filosofiche, compare anche nella definizione che Emerson dà dell'eroe. L'eroe, dice Emerson, è colui che è centrato in modo inamovibile. Emerson dà voce alla lunga tradizione fiorita nel protestantesimo e mantenuta devotamente dalle più disparate forme di psicoterapia: la fede nell'eroico individualismo, l'uomo – e anche la donna – solo, centrato su una scintilla divina dentro il petto, che guida e magari anche salva. Il giusto, l'eroe, vive sempre centrato, in modo inamovibile, su questa scintilla". J. HILLMAN, *Politica della bellezza*, Moretti & Vitali, Bergamo, 1999, p. 19.

abitudini in cui era cresciuto e in cui si era pensato quando la natura era il suo limite e, in questo limite, l'uomo ravvisava l'impianto delle sue certezze.

Oggi non è più così: la natura non è più orizzonte. Cielo e terra non fanno più da perimetro, perché le cose situate nel cielo e sulla terra si sono fatte cedevoli sotto gli strumenti della scienza e della tecnica che, a questo punto, sono di gran lunga più forti della necessità. Il sigillo che ancora Prometeo poneva alle possibilità della tecnica è ormai infranto. Il rapporto si è capovolto, non c'è più alcuna «necessità» a porre limiti ai programmi dell'umanità progettante<sup>15</sup>.

La popolazione del Delta, gli uomini e le donne di Vancini, che iniziano ad applicare la tecnica per strappare le terre alla natura, sono nel *continuum* della frase di Prometeo. Per loro vale ancora la massima di Anassimandro: "È secondo necessità che dove gli esseri hanno origine, ivi hanno anche la loro distruzione, poiché pagano l'un l'altro la pena e l'espiazione dell'ingiustizia secondo l'ordine del tempo"<sup>16</sup>.

Dio, la natura, la regola non sono ancora "morti". Tant'è che il Po, divinità a tutti gli effetti, è subito ancora come presenza che incute timore. Eppure proprio in queste immagini, nella spinta al riscatto di queste persone c'è il germe di un vero e proprio crepuscolo degli idoli, della morte di Dio, della vittoria della tecnica sulla necessità. "Come si potrebbe costringere la natura ad abbandonare i suoi segreti se non contrastandola vittoriosamente, ossia mediante ciò che è innaturale?"<sup>17</sup> si chiede Nietzsche ne *La nascita della tragedia* (1872).

*Via Romea* porta con sé, forse inconsapevolmente nelle intenzioni del regista, i segni di ciò che sarà "il reale" per le nuove generazioni. Generazioni per le quali è l'assenza di Dio, e non la sua presenza, a rassicurare l'uomo - parafrasando l'Holderlin de *La Vocazione del Poeta*.

Nel cinema di Vancini un ancoraggio alla precedente cultura, che può addirittura assurgere a mito, non è del tutto scomparso. Se il punto di svolta

---

<sup>15</sup> U. GALIMBERTI, *Psiche e teche*, Feltrinelli, Milano, 1999, pp. 51-52.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 61.

avviene proprio con *Via Romea*, che più di altri rende esplicito il passaggio al nuovo mondo, dominato dalla tecnica, benché ancora non ne faccia parte<sup>18</sup>, in un'opera come *Solleone* (1954, quindi precedente di quattro anni), l'orizzonte mitico e il suo simulacro tengono pienamente il campo.

“Qui è l'estate, / una sera dopo l'altra si aprono / le finestre per dare aria alle stanze, / allora riflettono gli specchi una campagna / che il cucù intermittente di lontano, / chi sa dove, immalinconisce. / Un altro carro di fieno si presenta / traballante, esce portandosi un ragazzo / perso nel raggio obliquo del tramonto / fra trofei verdi che già dolcemente / si piegano avvizziti. (Addio, addio, / uscito dallo specchio dove vai? / Oh, vicino, si ode il tuo / parlottare indistinto, ma lontano / come se le nostre spoglie ormai / giacessero presso quelle che sono / chiuse nel muro sbiadito). / Ora parla invisibile con uomini / che scaricano il carro nel fienile / e finito il lavoro lo isseranno / a quel rosone di

---

<sup>18</sup> Tecnica agita ed esperita, che non può che andare a colpire il linguaggio stesso, da sempre costruttore di metafore, perciò di senso. Nella prospettiva nichilista e nietzscheiana da cui siamo partiti, assistiamo all'assassinio di Dio che nella tradizione metafisica e cristiana è Logos. Nietzsche nella sua analisi sulla genesi della parola e del concetto distrugge l'illusione di un mondo ideale dei significati eterni, poiché il discorso è un indicare. Il mondo vero si oppone al mondo apparente perché ci si dimentica che la verità è una metafora e un'interpretazione, quindi, la verità non è logica – né linguistica – ma semantica: il discorso ha senso soltanto per e attraverso un vivente che dà al reale un significato in una certa prospettiva e, nella pratica, mette alla prova la pertinenza delle proprie metafore.

Se a questo si applica la supremazia del linguaggio tecnico su quello umanistico, ecco che l'intuizione nietzscheiana appare più prossima. Il punto massimo di evidenza verrà raggiunto però con quello che per Pasolini è l'aberrazione stessa del linguaggio tecnico: lo slogan.

“Il linguaggio dell'azienda è un linguaggio per definizione puramente comunicativo: i «luoghi» dove si produce sono i luoghi dove la scienza viene «applicata», sono cioè i luoghi del pragmatismo puro. I tecnici parlano tra loro in un gergo specialistico, sì, ma in funzione strettamente, rigidamente comunicativa. Il canone linguistico che vige *dentro* la fabbrica, poi, tende ad espandersi anche fuori: è chiaro che coloro che producono vogliono avere con coloro che consumano un rapporto d'affari assolutamente chiaro.

C'è un solo caso di espressività – ma di espressività aberrante – nel linguaggio puramente comunicativo dell'industria: è il caso dello slogan. Lo slogan infatti deve essere espressivo, per impressionare e convincere. Ma la sua espressività è mostruosa perché diviene immediatamente stereotipata, e si fissa in una rigidità che è proprio il contrario dell'espressività, che è eternamente cangiante, si offre a un'interpretazione infinita.

La finta espressività dello slogan è così la punta massima della nuova lingua tecnica che sostituisce la lingua umanistica. Essa è il simbolo della vita linguistica del futuro, cioè di un mondo inespressivo, senza particolarismi e diversità di culture, perfettamente omologato e acculturato. Di un mondo che a noi, ultimi depositari di una visione molteplice, magmatica, religiosa e razionale della vita, appare come un mondo di morte”. P.P. PASOLINI, *Il folle slogan dei jeans Jesus*, in *Scritti corsari*, cit., p. 12.

mattoni tiepidi / che guarda verso la città distesa / in una vertigine di pianura aperta / nella sera"<sup>19</sup>.

Per la prima volta Vancini affronta direttamente il mito. Non si respira il "sacro", non c'è il Dio cristiano, il creatore del cosmo, ma la prepotente imponenza della natura, colta nel momento di quiete e splendore, presenza idilliaca in cui si muovono i contadini per la mietitura del grano. Il regista con maestria intensifica lo spirito di contemplazione dello spettatore poiché utilizza due accorgimenti. Innanzi tutto mette in scena un rituale<sup>20</sup> (lavoro nei campi, mietitura del grano, preparazione di covoni di paglia) che si ripete ogni anno identico<sup>21</sup>. Inoltre, tale rituale avviene sotto lo sguardo stupito e divertito dei bambini, che approfittano della festa annuale per giocare, fare il bagno in un fossato vicino e introiettare nei loro passatempi estivi la tradizione lavorativa degli adulti. "Il mito è insomma una norma, lo schema di un fatto avvenuto una volta per tutte, e trae il suo valore da questa unicità assoluta che lo solleva fuori del tempo e lo consacra rivelazione. Per questo esso avviene sempre alle origini, come nell'infanzia: è fuori del tempo"<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> A. BERTOLUCCI, *Lettera da casa*, in *La capanna indiana*, in *Opere*, i Meridiani, Mondadori, Milano, 1997, p. 107. Poesia che in calce contiene una sorta di dedica ad un altro emiliano: "Inviando dei versi a Giorgio Bassani".

<sup>20</sup> "Nella misura in cui un atto (o un oggetto) acquista una determinata *realtà* per mezzo della ripetizione di gesti paradigmatici e solamente per questo, vi è l'abolizione implicita del tempo profano, della durata, della «storia» e colui che riproduce il gesto esemplare si trova così trasportato nell'epoca mitica, in cui avvenne la rivelazione di quel gesto esemplare". M. ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno*, cit., p. 43.

<sup>21</sup> "La creazione del mondo si riproduce quindi ogni anno. Questa eterna ripetizione dell'atto cosmogonico, che trasforma ogni anno nuovo in inaugurazione di un'era, permette il ritorno dei morti alla vita e mantiene la speranza dei credenti nella risurrezione della carne. (...) Ma il dramma della vegetazione si integra nel simbolismo della rigenerazione periodica della natura e dell'uomo. L'agricoltura è solamente uno dei piani sui quali si applica il simbolismo della rigenerazione periodica, e se la «versione agricola» di questo simbolismo ha avuto un'immensa diffusione – grazie al suo carattere popolare ed empirico – non si può assolutamente considerarla come il principio e l'intento del complesso simbolismo della rigenerazione periodica. Questo simbolismo trova i propri fondamenti nella mistica lunare; si può dunque ritrovarlo, dal punto di vista etnografico, già nelle società preagricole. Il primordiale e l'essenziale è l'idea di rigenerazione, cioè di ripetizione della creazione". *Ibid.*, pp. 67–69.

<sup>22</sup> C. PAVESE, *Del mito, del simbolo e d'altro*, in *Feria d'agosto*, Mondadori, Milano, 1971<sup>8</sup>, p. 188.



In seconda istanza, la presenza esplicita di riferimenti pittorici, tende ancor più a spingere le immagini, le azioni, il rito, in una dimensione extratemporale: nell'arte. Con lunghe panoramiche, illuminate da una luce calda, umida, giallastra, Vancini si ispira a Fattori, Signorini, ai macchiaioli in genere. Non solo il soggetto, ma i colori riproposti allo sguardo rinviano immediatamente alle loro opere, trasformando il grano, la falce, il covone di fieno, il carro, in simulacri che emanano il loro potere simbolico in un rimando costante alla tradizione, alla mitologia, al fondamento della cultura contadina. "L'oggetto appare come un ricettacolo di una *forza esterna* che lo differenzia dal suo ambiente e gli conferisce *senso* e *valore*. Questa forza può risiedere nella sostanza dell'oggetto o nella sua forma: una roccia si *rivela* sacra perché la sua stessa esistenza è una ierofania: incomprimibile, invulnerabile *essa* è ciò che l'uomo non è; essa resiste al tempo, la sua realtà si riveste di perennità"<sup>23</sup>.

In Olmi e in Vancini, benché in modo assai diverso, si conserva una dimensione non prettamente materialistica della natura e del lavoro. Nel cinema di Ermanno Olmi colui che lavora è un demiurgo, crea nel mondo, riproducendo l'atto di creazione originario compiuto da Dio, benché consapevole della propria finitezza e scevro della superbia di sentirsi pari al Creatore. Nelle opere di Florestano Vancini, invece, chi si spende nel lavoro lo fa principalmente per riscattarsi dalla miseria e dalla povertà, per negoziare la sua parte con l'ambiente, non per adattarsi, ma per costruire il suo spazio.

Anche i protagonisti di *Teatro minimo* (1957) e de *Gli ultimi cantastorie* (1958) tentano di affrancarsi, non tanto, in questo caso, da una vita di stenti, ma da un'esistenza che ha perso il legame con la poesia e l'arte. *Teatro minimo*, scritto da Giorgio Bassani, con la fotografia di Carlo Di Palma, è un ritratto affettuoso di una compagnia di teatro amatoriale, i cui componenti durante il giorno si mantengono lavorando, chi come imbianchino, chi come commessa, chi come venditore di piazza. Eppure, benché stanchi dalla giornata, in

---

<sup>23</sup> M. ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno*, cit., p. 14.

condizioni di estrema scomodità (dormono in automobile, per strada, i viaggi sono molto lunghi), non rinunciano ad andare in scena. Ciò non solo per poter evadere, per trovare un diversivo, ma perché spinti dalla necessità di mantenere viva in loro una parte che esuli dal lavoro meccanico e quotidiano per la sopravvivenza e li renda partecipi di una realtà culturale e intellettuale da cui per molto tempo si son sentiti esclusi.

Con *Gli ultimi cantastorie* invece, con l'aiuto di Renzo Renzi alla sceneggiatura e nuovamente di Di Palma alla fotografia, Vancini segue le vicende di un cantastorie che durante la mattina si sposta nelle piazze del Delta a raccontare le meraviglie di un futuro possibile, mentre nel pomeriggio scrive storie e filastrocche con l'aiuto della famiglia. In questo caso non è un passatempo, ma il lavoro che gli permette di mantenere se stesso e i suoi cari. In una società, però, in cui la tradizione orale sta scomparendo a favore di quella visiva (la tv di stato era stata introdotta da pochissimo, ma il cinema già da lungo tempo esercitava le sue seduzioni), questi aedi popolari perdono il loro pubblico e diventano consapevoli che il loro tempo è ormai passato.

### *Renzo Renzi: l'elezione di un territorio*

Un autore come Renzo Renzi è assai prossimo, per sensibilità, a Florestano Vancini. Anch'egli interessato al Delta del Po, ne ripropone i drammi e i tentativi di riscatto delle popolazioni. Di particolare forza è *Cantiere*, documentario incompleto e di difficile datazione. Il tentativo da parte dell'uomo di soggiogare la natura al proprio interesse e al proprio benessere viene descritto attraverso l'estetica precipua del cinema russo. Così come *L'arsenale* - ambientato in un'officina del gas di Bologna e andato perduto -

portava i segni dell'impatto che Ejzenštejn aveva avuto sul pubblico europeo, *Cantiere* è facilmente associabile a *Staroe i novoe*, non per i riferimenti, nemmeno tanto impliciti, alla fertilità della terra associata alla virilità della macchina, quanto per il vero e proprio inno al potenziale dell'uomo: ingegno, trasmissione del sapere, coraggio nel fronteggiare l'ambiente impervio, uso delle competenze metabolizzate. Abolendo i movimenti di macchina, la m. d. p., immobile, inclinata verso l'alto, riempie le proprie inquadrature di impalcature, mastodontiche costruzioni, giganteschi macchinari, gru, rotaie. La coerenza con tale fissità si ritrova nel soggetto: non uomini ma macchine inermi. Potrebbe vagamente ricordare il Ruttman di *Acciaio* (1933), se non fosse che quest'ultimo dispiegava una grande mobilità d'azione di uomini, strumenti e di impianto registico. Nonostante la predominanza della fissità sul movimento, della macchina sull'uomo, non siamo ancora giunti all'annullamento dell'umano a favore dell'automa. La visione di Renzi non è pessimista, non c'è traccia di alienazione: è invece l'esaltazione della tecnica (frutto dell'intelligenza della persona) sull'incostanza selvatica della natura. È un'opera di speranza, la possibilità di creare condizioni di vita migliori.

Renzi aveva anche più volte trattato un progetto, mai realizzato, dal titolo *La città alla fabbrica* (o *La fabbrica assediata*), in cui si incrociavano le storie di quattro operai. Lo stile avrebbe dovuto essere, nelle intenzioni, epico-tragico. Renzo Renzi voleva raccontare la fabbrica come un luogo in cui gli accadimenti del singolo operaio, anche il più misero, potessero acquisire un respiro di portata paradigmatica per la società in via di sviluppo. L'umile famiglia di Comacchio, che subisce differenti sventure, quasi fosse segnata dal destino (nonno che muore nella fabbrica di sua proprietà, figlio in carcere, figlia che si prostituisce, secondo conflitto mondiale sullo sfondo, crisi economica), lotta fino all'esaurimento delle proprie forze pur di contrastare il fato avverso. Tale dedizione le assicura l'appoggio degli operai che accettano di lavorare gratuitamente pur di portare a termine la costruzione del trattore, simbolo del

progresso. Fatto salvo il finale, contrassegnato da apertura e speranza, l'intreccio potrebbe ricordare vagamente *I Malavoglia*. Ma se in Verga il destino e la provvidenza sono lette in chiave mitologica e quindi totalmente tragica, nel progetto di Renzi la volontà dell'uomo è tale da poter contrastare il futuro già prestabilito. La fabbrica, quindi, come occasione di riscatto nei confronti della sorte ostile e soprattutto come opportunità di riproporre una visione antropocentrica, frantumata dal caos novecentesco.

Di tutt'altra matrice è *Quando il Po è dolce*, assai più simile a *Delta Padano* e al neorealismo che ai formalisti sovietici. Realizzato nel 1952 dalla Columbus (Enzo Biagi, Renzo Renzi, Luigi Pizzi, Renato Zambonelli), è un documentario che, con grande partecipazione e sincerità, mostra le condizioni di vita disperate alla foce del Po. Soggetto a censura per il ritratto poco edificante di zone in balia della povertà, il cortometraggio inizia con un breve *excursus* sulla storia di questa terra d'acqua e palude. Tra Chioggia e Comacchio le popolazioni hanno subito per quattrocento anni la miseria. Quando alla fine dell'800 inizia la bonifica del Delta, ai braccianti locali si aggiungono emigranti di tutta Italia. Ritenuta un'operazione poco economica, la bonifica viene interrotta, fino alla scoperta di alcuni giacimenti di metano, prelevato, però, non dagli abitanti del luogo, che ancora una volta rimangono senza lavoro, ma da esterni. Alle numerose panoramiche, che altro non filmano se non il degrado, si contrappongono le interviste di Sergio Zavoli - che a sua volta utilizzerà buona parte del girato per un documentario di montaggio, dal titolo *Goro* - agli abitanti di Scanno Boa, Pila, Scardovari, Goro, Gorino, Mesola. Ne escono ritratti di grande umanità e *pietas* per genti che vivono al limite della civiltà. Abitano nei casoni di valle. Sono braccianti e pescatori, per lo più disoccupati. Spesso passano le loro giornate a letto, per ripararsi dal freddo, perché sono malati o semplicemente perché non hanno nulla da fare. Le donne vanno a rubare la legna per il fuoco o a prendere l'acqua al fiume, quando non c'è l'alta marea, cioè quando l'acqua del Po è dolce. I bambini vanno a caccia di rane, gli uomini

pescano di frodo, la notte, e spesso vengono rincorsi dai guardiani. Le tematiche e le argomentazioni sono le medesime di Vancini, così come la speranza in un miglioramento: la bonifica, la costruzione della via Romea, l'intenso sguardo di un uomo che con dignità pensa al futuro. Eppure, nel lavoro di Renzi, la presenza della morte è più persistente. L'insistenza sulla malattia (lo straccio bianco sul tetto per chiamare il medico, simile a un atto di resa), sulle patologie mentali, dovute, secondo il dottore locale a una dieta troppo ricca di pesce e soprattutto alla promiscuità incestuosa, sulle tragiche morti dei bambini, non fanno che rendere la già drammatica situazione ancor più funesta. È la rassegnazione alla rovina e alla morte che colpisce di più: il feretro portato sulla barca, il funerale celebrato sul fiume, i cimiteri pieni di donne che parlano con i defunti. Non è solo la denuncia per le condizioni inumane e per lo Stato assente, il cuore di *Quando il Po è dolce*, punto di svolta anche rispetto a Vancini, ma il monito che investe le stesse genti di quei luoghi: la loro inazione è insalubre e suicida. La loro mentalità deve cambiare. Senza una reazione, nulla può migliorare. Benché essi siano vittime (dei cataclismi, dello Stato indifferente, delle esigue possibilità di riscatto), Renzi mette a nudo, però, nel carattere di queste genti, un nucleo irriducibile di accidia e disillusione. Ciò che rimprovera loro è l'assenza di spirito di iniziativa indispensabile al superamento dello stallo. Intimamente persuaso del legame tra influenza dell'ambiente circostante (anche fisico), scelte e comportamenti individuali, il regista trova innanzitutto nella volontà personale il motore, la spinta verso una nuova vita.

Di altre tematiche i suoi progetti a lungo elaborati, ma mai realizzati. Oltre a discutere frequentemente con Zavattini attorno a un film ambientato sul Delta del Po, stende la bozza di un documentario in cui le aree della foce vengono descritte come luoghi di solitudine e tristezza, oltre che di miseria, la cui malinconia è sporadicamente interrotta solo dai periodi di sagra paesana, dal mercato, dalle feste religiose.

Di maggior interesse sono invece i progetti per *Il cinema, una regione, Il paesaggio padano nel cinema* e *I registi e le loro città*, tutti e tre ispirati ad un capitolo intitolato *Una terra di cineasti*, scritto dallo stesso Renzi e contenuto nel volume *L'Emilia Romagna*<sup>24</sup>, a cura di Franca Cantelli e Giuseppe Guglielmi. La riflessione sul gran numero di registi a cui l'Emilia Romagna ha dato i natali, vanta la doppia paternità di Roberto Longhi e Francesco Arcangeli. Per Longhi nelle terre della pianura padana si dipana un *fil rouge* – da lui definito “civiltà pittorica lombarda” - che allaccia la pittura trecentesca di Vitale da Bologna a quella di Giorgio Morandi e che, per una forma di fertilità popolare unita agli influssi della fiaba nordica, si contrappone a quella sviluppatasi in Toscana. Arcangeli coltiva invece il mito di una *padanità* (senza alcuna accezione politica) pragmatica e materiale, venuta precisandosi attraverso il rapporto, incentrato sulla natalità e il dinamismo, della cultura contadina con la fertilità della natura. L'intervento di Renzi propone una versione originale del discorso gramsciano sul rapporto fra cultura popolare e cultura alta, conferendo maggior completezza e profondità a uno sguardo sui territori presi in esame e sui registi considerati, che portano con sé la radice culturale doppia e imprescindibile di queste terre nella loro visione del mondo e dell'arte.

### *Sacralità del paesaggio: Ermanno Olmi*

La Pianura Padana e il Po sono anche i protagonisti di *Lungo il fiume* (1992) di Ermanno Olmi. Insistendo su tematiche che sarebbero state riprese, a distanza di anni, anche in *Centochiodi* (2007), l'autore si pone ancora una volta dalla parte del creato piuttosto che da quella dell'opera d'ingegno o di cultura.

---

<sup>24</sup> F. CANTELLI, G. GUGLIELMI (a cura di), *L'Emilia Romagna*, Teti, Milano, 1974.

Il mediometraggio inizia su una motonave che sta navigando il Po. A una comitiva di bambini una maestra sta enunciando i pericoli dell'inquinamento, paragonabile al suicidio. È assai più grave uccidere una specie animale o la vegetazione che non distruggere una cattedrale, eppure ciò che si dà per scontato e che non ha richiesto sforzo umano, che non è quindi un monumento alla tecnica, non viene tenuto in considerazione.

Puntellando le immagini con versetti della Bibbia e accompagnandole con brani di Haendel, il regista fa di *Lungo il fiume* un'apologia del potere salvifico della bellezza della natura. La sua magnificenza è talmente accecante e immensa, come quella di Dio, che difficilmente se ne sostiene la visione. La si contempla pensando al verso di *Isaia*: "Si rivelerà la gloria del Signore ed ogni uomo la vedrà"<sup>25</sup>.

La voce narrante, con ferma pacatezza, lancia un monito che trova il suo corrispettivo nelle immagini del paesaggio incontaminato, mosso dall'incedere delle stagioni, che si alternano a quelle di fabbriche, inquinamento, sfregio di tanta bellezza.

Gli uomini sono ciechi, benché il regno della creazione sia sparso per tutta la terra non lo vedono. Continuando a citare la Bibbia, la voce fuori campo sentenza: "Il regno è dentro di voi e fuori di voi. Quando conoscerete voi stessi allora saprete qual è la vostra vera fonte di vita. Colui che conosce tutto ma ignora se stesso, ignora tutto".

Il susseguirsi delle stagioni, l'autunno con le nebbie, il letargo degli animali, la primavera con le gemme sugli alberi pronte a schiudersi, gli uccelli e le farfalle che si stagliano nel cielo terso, i piumini dei pioppeti che come una nevicata estiva coprono il terreno di una tenera coltre, sono parallele ai volti dei vecchi segnati dal tempo, come i ceppi degli alberi, e a quelli delicati e immacolati dei bambini. "Chi vive solo nel possesso delle cose sarà egli stesso una cosa. Bisogna tornare a rinascere. L'amore spira dove vuole. Chi rinasce nell'amore,

---

<sup>25</sup> ISAIA, *I libri profetici*, in *La Bibbia*, cit., v. 40, 5, p. 1180.

crede nell'amore", prosegue la voce off. Così come i camini delle centrali e delle industrie vengono messi a paragone con i tronchi dei pioppeti, i veloci motoscafi vengono contrapposti alla lentezza delle barche dei pescatori. Barche che di notte, illuminate, ricordano il Rex di *Amarcord* di Federico Fellini (1973, motivo anch'esso ripreso in *Centochiodi*). Il caos e il traffico in opposizione alla pace. È anche un ammonimento alla superbia dell'uomo, che la natura potrebbe annullare da un momento all'altro.

Nonostante questo, però, Olmi non perde mai la fiducia nell'essere umano: "Poiché, se per un uomo venne la morte, per un uomo c'è anche la resurrezione dei morti"<sup>26</sup>.

La natura di *Lungo il fiume* è paradigmatica poiché rappresenta il Corpo di Cristo. Il Figlio di Dio si è dato completamente nel mondo, così come il Creatore ci ha donato l'immensa bellezza della natura. Cristo è stato martirizzato e crocifisso, la natura viene inquinata e lentamente uccisa. Gesù è risorto, la natura per poter fare lo stesso e il popolo che la abita con lei, non può che essere rispettata e preservata in quanto portatrice di sacro. Errare è umano, perseverare diabolico.

Un identico amore per il creato è riscontrabile, benché con toni diversi, in *Ritorno al paese* (1967). In questo breve documentario, il cui protagonista è Mario Rigoni Stern<sup>27</sup>, la natura diventa il luogo della memoria, dell'infanzia, in cui lo sguardo è sempre puro e stupefatto di fronte al cosmo. In questo caso il sacro e il mito si fondono. La contemplazione estatica per il paesaggio si lega al tempo mitologico di quando si è bambini. Questo perché i due autori non possono che portare all'interno dell'opera le loro due diverse accezioni: cristiana quella del regista, epica quella dello scrittore.

---

<sup>26</sup> S. PAOLO, *Prima lettera ai Corinzi*, in *La Bibbia*, cit., v. 15, 21, p. 1761.

<sup>27</sup> Ermanno Olmi e Mario Rigoni Stern, oltre ad essere legati da una lunga amicizia, hanno lavorato assieme anche a *I recuperanti* (1970) e alla sceneggiatura, mai concretizzata in un film, da *Il sergente nella neve*, diventata un libro a cura di Gian Piero Brunetta: E. OLMI, M. RIGONI STERN, *Il sergente nella neve. La sceneggiatura*, Einaudi, Torino, 2008.



“Sono lontani i giorni del Nord–Est e mi sono costruito la casa dove incomincia il bosco. Vado d’ottobre con i miei ricordi per i boschi e i monti. Nell’ampia valle c’è un luogo dove crescono le betulle: l’autunno sparge sulla terra il pianto d’ambra delle loro foglie”<sup>28</sup>.

La fusione con la natura è totale per un autore come Rigoni Stern, che recandosi in città di tanto in tanto, per lavoro, si ritrova a osservare il volo di un uccello, un animale, lo sguardo “umano” di alcune persone, che lo riportano con la mente ad Asiago, suo luogo natio. Questo perché, come più volte chiarito all’interno del cortometraggio, il luogo in cui si è nati e cresciuti lo si porta dentro per sempre, introiettandolo, come un ricordo sorgivo, senza tempo, oltre il tempo, quindi eterno. “Là, tout n’est qu’ordre et beauté, / luxe, calme et volupté”<sup>29</sup> (Laggiù tutto è ordine, bellezza, / calma, lusso e voluttà). Il viaggio di ritorno dalla città al paese, prima ancora che un viaggio materiale è un viaggio mentale, in cui i ricordi si stagliano nella sua mente vividi e intensi. Nell’*altrove* ricerca di continuo i dettagli che lo riportino all’origine, così come l’amante abbandonato cerca in ogni donna una reminescenza di quella amata e perduta, o addirittura il fondamento stesso di quella primigenia. Il percorso di ritorno non coincide quindi col viaggio di ritorno, ma inizia immediatamente, col distacco dall’oggetto d’amore, in questo caso il suo paese. Ripercorrendo la strada che lo porterà a casa, Rigoni Stern si ritrova a parlare con i bambini, a salutare i passanti, a giocare con i cani, frammenti di un luogo a lungo anelato.

“Leggeri ormai sono i sogni, / da tutti amato / con essi io sto nel mio paese, / mi sento goloso di zucchero; al di là della piazza e della salvia rossa / si ripara la pioggia / si sciolgono i rumori / ed il ridevole cordoglio / per cui temesti con tanta fantasia / questo errore del giorno / e il suo nero d’innocuo serpente. / Del mio ritorno scintillano i vetri / ed i pomi di casa mia, / le colline sono per prime / al traguardo madido dei cieli, / tutta l’acqua d’oro è nel secchio / tutta la sabbia nel cortile / e fanno rime con le colline. / Di porta in porta si grida all’amore /

---

<sup>28</sup> M. RIGONI STERN, *La prigionia*, in *Storie dall’Altipiano*, cit., p. 945.

<sup>29</sup> C. BAUDELAIRE, *Invito al viaggio*, in *I fiori del male*, Garzanti, Milano, 1981<sup>4</sup>, p. 100.

nella dolce devastazione / e il sole limpido sta chino / su un'altra pagina del vento"<sup>30</sup>.

Il paesaggio, quindi, sia per Olmi che per Rigoni Stern, benché composto di materie, corpi, odori, nonostante cada inesorabilmente sotto i nostri sensi, anche quando è fonte di sopravvivenza e lavoro per gli uomini, è sempre trasceso: la fisica si trasforma in metafisica, sacralità e mitologia trasfigurano i luoghi.

“Il paesaggio è oggetto della metafisica, non della fisica; dobbiamo ricordare questa osservazione se non vogliamo indurre confusione tra territorio, di natura fisica, come luogo della territorialità, cioè degli scambi tra natura e lavoro umano (*Handarbeit*) e il paesaggio, di natura metafisica, come luogo degli scambi condizionati dal pensiero (*Geistesarbeit*)”<sup>31</sup>.

Il rapporto tra territorio e paesaggio, nell'accezione esplicitata ora da Raffestin, è anche al centro di numerosi documentari che si occupano in parte dell'ambiente come luogo di costruzione e bonifica, in parte di zone che fungono da scenario a situazioni di miseria e tentativi di riscatto. Ciò che si pone come differenziale è la partecipazione della natura come “presenza” o come semplice sfondo, l'importanza e il peso conferitole all'interno dell'opera, la capacità di renderla scenario o personaggio. Inversamente proporzionale alla sua importanza sarà quella della tecnica<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> A. ZANZOTTO, *Nel mio paese*, in *Dietro il paesaggio*, in *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 77.

<sup>31</sup> C. RAFFESTIN, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio*, Alinea, Firenze, 2005, p. 57.

<sup>32</sup> “Quando la tecnica moderna si afferma, resa possibile dal razionalismo cartesiano, si inaugura un'epoca in cui diventano presto obsolete le parole e la realtà di «natura» e «sacro»: esse non designeranno più dimensioni dell'essere differenziate e conoscibili *juxta propria principia*, bensì sopravvivenze sempre più deboli, tracce archeologiche di mondi tramontati. È quanto accade alla natura, che perde la sua proteiforme ricchezza di manifestazioni, la bellezza inesauribile all'interno della mortificazione delle schematizzazioni matematico-scientifiche: la sua «anima» non entra più in risonanza con lo spirito e la sensibilità dell'uomo, ed è tutt'al più commemorata nell'arte di paesaggio. All'ammutolimento della natura corrisponde l'arretramento progressivo del divino: come dirà Nietzsche, Dio è un'ipotesi «estrema» all'interno di una messa in forma razionalistica del mondo. Dio non *serve*: la *ratio* umana è più che sufficiente ad emancipare compiutamente la storia del crepuscolo delle credenze e delle fedi, della minorità nei confronti di una trascendenza avvertita come limite intollerabile e smentita dal prometeismo faustiano. Ma se Dio non serve, e la natura è ormai destinata al suo

## *La purezza dell'infanzia: Renzo Ragazzi*

Ambientati alla foce del Po, ma caratterizzati da uno stile molto differente da quello dei lavori fin qui analizzati, due documentari di Renzo Ragazzi: *Chiamata a scirocco* (1963) e *I mustri* (1960).

*Chiamata a scirocco* è un cortometraggio muto, privo di musiche e dai colori caldi, sceneggiato da Pittorru e Felisatti. I visi dei pescatori che lavorano di buona lena, sono volti ormai scomparsi, sui quali è possibile leggere la fame e la sofferenza. Portano sulla loro barca un medico e lo conducono in uno scanno. I movimenti di macchina sono molto lenti, seguono l'andamento della barca tra canneti e degrado. Mentre il dottore entra in una catapecchia per curare un vecchio, i bambini, fuori dall'abitazione, giocano mimando medici e malati, fino a inscenare un funerale. La drammaticità della scena è aumentata dalla presenza dei bambini che, con inconsapevolezza, vivono a fianco della morte. Il loro è un modo per esorcizzarne la presenza, per schermare le paure e allontanarla dalle loro esistenze.

“Ma ogni piacere umano trova dentro di sé il suo contrario e la sua distruzione. Proprio dalla mia compiacenza nacque il pensiero più torbido, quello che dovevo morire. Lo incontrai nell'infanzia, sebbene ancora un po' freddo; s'accese con me d'anno in anno; si scaldò, divenne tormento. Vi ho detto che quella delizia

---

abbassamento strumentale, deposito inerte di materia ed energia, c'è qualcosa che dimostra di servire in modo straordinariamente efficace, avviluppando l'uomo nell'illusione della sua raggiunta autosufficienza: la tecnica moderna. (...) La tecnica presuppone una natura morta e meccanica, inerte e plasmabile in ordine alle sue esigenze di funzionamento, che sono matematiche, e dunque astratte, quantitative, ripetibili. In una parola inanimate, ossia non qualitative, non viventi e non intelligenti, a disposizione del dominio che l'uomo, inteso come *res cogitans*, può esercitare su di essa, usandola con violenza. In base alle sue procedure, la tecnica ha modificato il tempo in un'infinita ripetibilità, che lo rende calcolabile fino all'infinitesimo, dilapidandolo in un'ansia sterile di controllo; e del pari, negandone le specificità singolari, ha reso tutti i luoghi un unico anodino spazio sul quale cala l'inflessibile astrazione della razionalità funzionale”. L. BONESIO, *Oltre il paesaggio*, Arianna, Bologna, 2002, pp. 30-33.

escludeva ogni rinuncia; ma proprio per questo accendeva il presentimento di una rinuncia forzata ed arbitraria, la stessa che mi aveva tolto i miei nonni ed i servi. «E come?» dicevo a me stesso. «Quello che io provo chi potrebbe ancora provarlo? Potrebbe essere trasmesso ad altra persona, proprio così, col suono della mia carne; questa mia musica costante? C'è forse nessuno che senta un piacere di vivere così degno d'essere eterno?» Rispondevo di no; ma il piacere della natura a poco a poco si guastava. Gustavo una delizia che, quando toccava il sommo, generava l'orrore, e non il pensiero ma il senso fisico della sua fine. (...) Passavo allora in rassegna nella mia fantasia i ricordi coi quali ero riuscito a comporre il sapore della mia vita; il suono delle campane dei colli, la luce della mattina in campagna, il borbottio di una stufa; quelli che mi sfuggivano erano come riassunti in una dolcezza varia e modulata che mi saliva dal cuore. «Ciascuno di questi ricordi» pensavo «non porta dentro qualche cosa d'eterno? Ma s'io muoio, dove vivranno? Per questo, non posso morire.» Non difendevo i miei piaceri futuri, ma il diritto di quelli passati a vivere eterni. Riflettendo che invece sarebbero stati distrutti, ed io con essi, e la mia fantasia, mi sentivo agghiacciare di fronte a tanta ingiustizia, a un così orribile sopruso<sup>33</sup>. «Io sono un uomo che non si rassegna a morire»<sup>34</sup>.

Qualcosa di molto simile accade anche con *I mustri*. Corto in cui compaiono quasi esclusivamente bambini, *I mustri* è uno dei più delicati e poetici ritratti dell'infanzia del cinema documentario. Subito la mente corre a *Bambini in città* (1946) di Luigi Comencini e a *Les Mistons* (1957) di François Truffaut. Eppure le differenze sono molteplici. I bambini di *Ragazzi* sono totalmente a loro agio tra i canneti, le sacche, la spiaggia. Al contrario, quelli di Comencini, appaiono come alieni che tentano di trasformare la città in un enorme parco giochi, poiché le città non sono pensate per loro, non hanno spazi aperti, fessure in cui immettere l'anarchia infantile. E gli stessi "birbanti" di Truffaut in fondo hanno caratteristiche che si discostano dai "mustri". Osservano la giovane Bernadette, fanciulla in fiore, che vedono passare in bicicletta per andare a trovare il fidanzato, che morirà al fronte. Il passaggio all'età adulta, avverrà proprio

---

<sup>33</sup> G. PIOVENE, *La Gazzetta Nera*, Mondadori, Milano, 1953, pp. 57-58.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 83.

attraverso i primi turbamenti per la ragazza e per la tragica morte del ragazzo. Questo tipo di presa di coscienza è del tutto assente ne *I mustri*. I bambini mimano la vita degli adulti, la recitano senza capirla e l'assorbono con scarsa consapevolezza. La loro purezza sta infatti nel non utilizzare nessun tipo di malizia e di considerare ogni situazione al di là del bene e del male. Il loro candore, contrapposto alla scaltrezza propria degli adulti, ricorda molto da vicino quella dei protagonisti di *Jeux interdits* (*Giocchi proibiti*, 1952) di René Clément, in cui la ripetizione dei "giochi di morte" fatta dai bambini, portava scandalo nel paese.

“Atinpùri! Per la prima comunione che si faceva in chiesa a sette anni, ci vestivano da marinaretti; e le bambine in bianco. Quando venne il mio turno e dovetti andarmi a confessare per la prima volta, mi era ben chiaro che dovevo confessarmi anche delle brutte cose: anni e anni, una vita intera di brutte cose: ma come, con che parole? Me le insegnò la Norma. Lei aveva fatto la comunione qualche anno prima, e per un po' aveva poi scansato i giochi proibiti, a cui tornò in seguito solo di rado e riluttando. Un giorno che facevo pissin sul muretto del letamaio, passò la Norma che andava in orto col cestino di fil di ferro a raccogliere insalata. Io mi voltai verso di lei, e cominciai a invitarla festevolmente agitando quel che tenevo nella manina. Ma la Norma s'indignò. «Va' via, mas'cio!» Mi disse. «Pensa che presto fai la cumunione!» Più tardi ci trovammo in cortile (scendeva la sera) e passeggiando su e giù la Norma mi confidò la formula con cui ci si confessa. La imparai bene a memoria e a suo tempo la ripetei al prete: «Atinpùri!». Agli adulti e ai preti il gioco creduto segreto era notissimo; ma lo chiamavano così”<sup>35</sup>.

I bambini giocano a fare i medici e gli ammalati, a sposarsi, con uno di loro nel ruolo del prete che celebra le nozze, cullano la bambola come se fosse il figlio appena nato della coppia da poco unita in matrimonio, mimano il battesimo e recitano un funerale con tanto di rito religioso. Sono scene che hanno visto e rivisto fare dagli adulti e che loro rileggono in chiave giocosa. Non possiedono

---

<sup>35</sup> L. MENEGHELLO, *Libera nos a Malo*, in *Opere scelte*, cit., pp. 8-9.

nulla, eppure questo li rende, se possibile, ancor più entusiasti ed eccitati nei confronti della vita, proprio perché spinti dall'immaginazione e dal desiderio. "Tutti sanno che è molto meglio desiderare che possedere ogni ben di Dio; finché le meraviglie agognate non si possono toccare hanno la virtù di racchiudere in sé magici significati e i pacchetti di cellophane si crede arrivino direttamente dal cielo, sono profumati di aria, di stratosfera, di ozono e più giù, verso terra, di nebbia: sono tutti lucenti come se le stelle indirizzassero i loro bagliori a scintillare su di essi.

Noi si era di quelli che desideravano. E solo noi o quelli come noi potrebbero dire l'odore dei cioccolatini in forma di minuscoli castelli, di animali domestici o di lanterne, che traboccavano dai grandi magazzini e dalle pasticcerie. Chi conosceva a fondo la luce, i bagliori, lo scoppiettio dei piccoli razzi da dieci centesimi eravamo noi che stavamo col naso e gli occhi sopra lo spettacolo inalando le scintille fino all'ultimo"<sup>36</sup>.

Renzo Ragazzi, già direttore della fotografia, possiede uno stile assai raffinato. Le carrelate e le panoramiche sono molto fluide, così come sono notevoli i *plongée*, le inquadrature dall'alto delle case, delle strade desolate, del degrado. Interessanti anche le riprese dei bimbi sulla spiaggia, spesso di spalle, quasi a preservarne un'identità *in fieri*. L'infanzia diventa quindi una metafora dal significato ambiguo: sia apertura a una speranza di rinnovamento nel futuro, che reiterata abitudine, già fatta propria, a modelli di vita che circolarmente fanno il loro ritorno. I bambini, elemento vitale, collante tra società e natura, consustanziale a entrambe, costituiscono il nucleo irriducibile col quale fare i conti anche nell'età adulta. "Noi continuiamo a vivere la nostra infanzia con i suoi desideri e le sue credenze. Anche se lo svilupparsi della coscienza vela e deforma questa condizione, dandoci l'impressione di essercene staccati, di trovarci in un luogo molto lontano da essa"<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> G. PARISE, *Il prete bello*, Rizzoli, Milano, 1998, pp. 98-99.

<sup>37</sup> G. BERTO, *Freud, Heidegger, lo spaesamento*, Bompiani, Milano, 2002, p. 66.

## *Franco Piavoli o il cinema della commozione*

La bellezza salverà il mondo.  
*Fëdor Dostoevskij*

L'infanzia è un elemento comune anche a Franco Piavoli, non perché i bambini siano il soggetto dell'azione, ma perché lo sguardo dell'autore ha lo stesso candore e la medesima stupefatta meraviglia di fronte alla natura e all'uomo. "Non per i concetti passa la verità, ma per la commozione" diceva Boezio<sup>38</sup>, massima che sembra appartenere totalmente al cinema di Piavoli, autore di pochissimi lungometraggi, che però assurgono immediatamente a opere-mondo.

"Regista appartato e anomalo, Franco Piavoli ha sviluppato una poetica e una capacità di raccontare per immagini non confrontabile con nessun'altra esperienza, non solo del cinema italiano, degli ultimi decenni. Esordisce nel lungometraggio a quasi cinquant'anni con *Il pianeta azzurro* (1982) e subito viene salutato come un maestro. Vent'anni prima aveva realizzato, quasi con il gusto dell'antropologo, alcuni documentari con cui osservava i comportamenti di gruppi di emigranti in arrivo alla stazione di Milano, o di tifosi allo stadio, o di giovani alla fine di una domenica. Piavoli è l'erede più legittimo della lezione documentaristica di Robert Flaherty, Joris Ivens, Henri Stork, e di Olmi per quanto riguarda la paternità italiana. Possiede come pochi la capacità di realizzare, senza muoversi dai luoghi in cui abita (Pozzolengo è per lui il centro del mondo), viaggi straordinari nello spazio e nel tempo e di condensare in poche immagini il passaggio e le metamorfosi della vita nelle diverse ere sulla superficie terrestre. Il suo è un cinema metonimico di vasto respiro epico e lirico. Nel realizzare le sue piccole cosmogonie in uno stagno, o addirittura in una goccia d'acqua, Piavoli riesce a creare ellissi temporali, sintesi concettuali, passaggi fulminei dalla parte al tutto, ma anche metafore, e al tempo stesso lasciare che la natura dispieghi in pieno il suo linguaggio. Il suo è un cinema carico di echi e risonanze dei grandi poemi della

---

<sup>38</sup> A.M.S. BOEZIO, *La consolazione della filosofia*, Rizzoli, Milano, 1976.

natura o dell'epica, da Lucrezio a Omero, e in ognuno dei suoi film si sente in maniera potente l'afflato epico e lirico che attraversa e guida il suo lavoro. Sa far diventare protagonisti dei suoi film il vento, l'acqua, il cielo, le nuvole... Sa cogliere i sintomi e i segnali che vengono emessi dalla natura e, con doti di sciamano visivo, li sa organizzare in un racconto sinfonico in cui i rumori, i suoni, non sono meno importanti delle immagini"<sup>39</sup>.

Se in *Nostos* (1989) il ritorno di Ulisse nella propria casa si compie attraverso l'agnizione di dettagli (un certo tipo di luce che filtra dalla finestra, quella luce, la simmetria di due finestre, il colore carico dei melograni) che appartengono alla memoria del protagonista, ma immediatamente si fanno universali, chiamando in causa la memoria stessa dello spettatore che li riconosce come mitologici, nei primi cortometraggi, attraverso il rapido sguardo sui soggetti che li popolano, chi osserva con attenzione, ritrova sempre un fondamento che gli è familiare.

Nell'opera di Piavoli il microcosmo diventa macrocosmo, poiché i singoli individui, che sono *singoli*, sono distinguibili, sono persone, non automi, diventano paradigmi di sentimenti, di pulsioni, di sensazioni, senza cadere mai nel simbolismo più riconoscibile. Un tramonto, quello di Castellaro, durante un'estate della metà degli anni '90 (periodo in cui gira *Voci nel tempo*, 1996), diventa non solo *il Tramonto*, ma addirittura *l'Estate*. Dei ragazzi che ballano a una sagra paesana diventano *l'Amore*, il loro sfiorarsi il *Desiderio*. L'assoluto stato di grazia in cui sono immerse tutte le opere di Franco Piavoli, permette al regista, con una semplicità disarmante - che risente anche del neorealismo così come del cinema di Ermanno Olmi, rielaborati però in uno stile personalissimo - di indagare il mondo e le sue passioni. La capacità di cogliere il frammento di un gesto, di un'espressione del volto, del respiro di un animale, di una foglia che si muove al vento, rendendoli l'emblema di un sentimento, fa di quest'autore così poco prolifico, uno tra i più interessanti, sensibili e acuti

---

<sup>39</sup> G.P. BRUNETTA, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, Einaudi, Torino, 2003, pp. 365-366.



registi in grado di trovare un equilibrio tra spirito e corpo, tra idea e concretizzazione della stessa. Ciò che lo muove non è un sentimento religioso, ma panico. Il testo di riferimento non è la *Bibbia*, ma *De rerum natura* di Lucrezio.

Benché con motivazioni, contesti, situazioni completamente diverse, verrebbe da associare l'innamoramento dello sguardo di Piavoli a un breve brano di *Camere separate* di Pier Vittorio Tondelli, per la comunanza del senso di contemplazione estatica che sottende entrambi. "A volte gli era capitato di pregare, mentre faceva l'amore. Il suo sguardo si distendeva sulla nudità del corpo desiderato con una devozione castissima, addirittura verginale. Sentiva il miracolo di avere accanto a sé la bellezza della creazione e di poterla contemplare in silenzio. Di poterla toccare, assorto, con la punta delle dita così come, con lo sguardo, poteva accarezzare, in certi tramonti, la montagna"<sup>40</sup>.

Se nei lungometraggi (*Il pianeta azzurro*, 1982, *Nostos. Il ritorno*, 1989, *Voci nel tempo*, 1996, *Al primo soffio di vento*, 2002) lo stile del regista di Pozzolengo (Brescia) appare immediatamente definito, maturo e consapevole, nei cortometraggi degli anni '60 (*Domenica sera*, 1962, *Emigranti*, 1963, *Evasi*, 1964) è contenuta già *in nuce* tutta la sua poetica.

*Domenica sera*, ripreso e sviluppato più di trent'anni dopo in *Voci nel tempo*, inizia con le immagini, interrotte solo da un *plongée* su dei bambini intenti a rincorrersi e giocare, delle gambe di donne che in bicicletta si stanno avviando a una di sagra pomeridiana. La macchina da presa si sofferma sulla pista da ballo in cui diverse coppie stanno danzando: i dettagli dei bacini e dei fianchi che ondeggiavano al tempo di musica, delle mani e delle braccia che cingono i corpi, sono contrappuntati da primi piani dei volti che si sfiorano, in un gioco di corteggiamento e seduzione che richiama alla memoria i primi film di Godard. Una coppia, verso sera, si dirige al fiume per rimanere in intimità. Il tappeto sonoro è fatto di rane che gracidano nei fossati vicini, di campane che

---

<sup>40</sup> P.V. TONDELLI, *Camere separate*, Bompiani, Milano, 2006<sup>11</sup>, pp. 98-99.

suonano in lontananza, di insetti che ronzano, di grilli, di cani che abbaiano nei cortili. La totale corrispondenza tra la natura che rinasce nella primavera e i sensi che si risvegliano, fanno di questo breve lavoro un'opera di rara coerenza, in cui l'uomo e il paesaggio sono in rapporto di fusione e scambio, in un'armonia che tende a rompere i confini dell'inquadratura e dello schermo per ergersi a *exemplum*.

Diverso il discorso per *Emigranti*. Primi e primissimi piani di uomini e donne che dal Sud Italia viaggiano su un treno che li porterà al Nord, magari in Germania, a cercar lavoro. Dettagli di corpi, bocche che mangiano, che tengono tra le labbra una sigaretta. Mani che tagliano del pane e del formaggio, che portano il cibo alla bocca. I volti sono stanchi, gli occhi semichiusi. È la povertà che li spinge a partire lasciando le proprie case, le famiglie. Lo stile si rifà a Dovženko e a Ejzenštejn, le inquadrature hanno una forte drammaticità, il sonoro, durante il viaggio, è costituito solo dal rumore del treno sulle rotaie. Di tanto in tanto, dal finestrino viene inquadrato l'ambiente attraversato, che però rimane sullo sfondo, poco caratterizzato, irriconoscibile, ma chiaramente correlato ai sentimenti di chi, costretto a emigrare, sia sradicato e straniero. L'arrivo nella Stazione Centrale di Milano ricorda quello di *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Luchino Visconti. Il montaggio diventa più frenetico e la filiazione dal cinema russo più evidente. È un notevole esempio di ibrido tra neorealismo e formalismo sovietico. Non ci sono commenti parlati, solo voci confuse. L'aver prodotto immagini così scarse, dal forte chiaroscuro, insistenti su dettagli e particolari, aggiunge al cortometraggio maggior *pathos* di quanto musica e voce off non avrebbero saputo infondere. L'intenzione non è moraleggiante, non ci sono dichiarati intenti di denuncia, ma uno sguardo pieno di rispetto per questo popolo di viaggiatori, che restituisce loro dignità e "reale umanità".

*Evasi*, infine, cambia nuovamente registro. I volti che riempiono lo schermo, presi spesso dal basso, distorcendoli, sono i volti dei tifosi, allo stadio per una partita. Partita che non si vede mai. La scelta, assai originale di Piavoli,

è quella di mostrare l'andamento dell'incontro attraverso i visi dei tifosi. Come al solito ci sono molti dettagli, particolari di uomini che hanno facce diversissime gli uni dagli altri: denti, occhi, labbra serrate, pieghe d'espressione. Benché sia un rito, quello del calcio, che accomuna, ogni volto ha un'identità precisa, definita. La pelle è segnata da rughe e fatica. Siamo in un periodo precedente la scomparsa delle lucciole, per dirla con Pasolini. Le persone sono tutte fortemente caratterizzate sul piano sociale, non c'è ancora un livellamento dei corpi in un'unica massa indistinta. Differenziazione che viene mantenuta anche nel momento della rissa, apice di un sentimento, quello della violenza, del furore brutale, che è presente in ognuno e che riporta l'uomo al suo essere bestiale, fuori controllo. Di grande bellezza e interesse il finale, con lo stadio vuoto, il vento che porta via la sporcizia e i giornali, un piccolo falò, uomini che si disperdono per le strade, presi dall'alto, la città in lontananza, il cielo. Negli ultimi minuti il riferimento più evidente, in un lavoro che, ancora una volta, richiama Ejzenštejn, è Michelangelo Antonioni. L'Antonioni de *La notte* (1960) e de *L'eclisse* (1962), quello degli spazi che incombono, del senso di inquietudine per le geometriche costruzioni, per i vuoti, dell'angoscia delle forme. Anche il sonoro va in questo senso: abbandonate le urla e le voci confuse dei tifosi durante la partita, nelle ultime sequenze il regista utilizza poche note, ossessive, di pianoforte, così come Antonioni nel finale de *L'eclisse*. Più che un ammonimento silenzioso, quella di Piavoli sembra una riflessione lucida sul degrado a cui può portare la violenza cieca, immotivata, insita nell'animo umano.

L'interesse per il suo lavoro sta nella perfetta simmetria tra forma e contenuto, per cui l'estetica non è denotativa, ma connotativa, portatrice di significato, rappresentando quindi il paesaggio non come semplice sfondo ma come personaggio, coerente col discorso che si va sviluppando. Non vi è ancora separazione tra ambiente e uomo. La riflessione dell'autore bresciano li

comprende entrambi, senza contraddizioni o sbilanciamenti, rendendoli coesi e omogenei.

### *L'immagine necessaria: Mario Brenta*

Benché realizzato in un periodo (1986) che esula da quello preso in esame in questo lavoro, *Robinson in Laguna* di Mario Brenta, riprende e sviluppa tematiche care sia a Olmi che a Piavoli, ponendosi su un piano di assoluta contiguità a quello dei lavori dei maestri. La semplicità delle inquadrature, dei movimenti di macchina, che nascondono una grande cura formale, insistono su dettagli, luoghi, persone che, lo stile scarno e definito dell'autore fa "parlare" attraverso gesti, espressioni, sguardi, movimenti. "Né bella fotografia, né belle immagini, ma immagini, fotografia necessarie"<sup>41</sup>. Lo spettatore, non distratto da manierismi estetizzanti, ritrova nella pura immagine un profondo senso di realtà. Influenzato dal cinema di Ermanno Olmi e di Robert Bresson, Brenta, riprendendo le attività quotidiane e reiterate, immortala lo spaccato di vita sull'Isola di Poveglia, una delle tante isole abbandonate della Laguna veneziana, in cui Gildo e Luigi Scarpi lavorano la terra avuta in concessione<sup>42</sup>, pescano con le mani, cucinano e mangiano silenziosamente e nella frugalità della casa, si coricano su un materasso spoglio per dormire. La lentezza, l'intenzione e la cura che mettono nelle azioni di tutti i giorni, si contrappongono al caos di turisti, vaporetto, schiere di persone che di continuo

---

<sup>41</sup> R. BRESSON, *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia, 1986, p. 85.

<sup>42</sup> "Dal 1936 Gildo e Luigi Scarpi attraversano ogni giorno la Laguna per andare a lavorare la terra che hanno in concessione a Poveglia. Spesso quando si alza la nebbia sono costretti a passare la notte sul posto. In passato sede di un ospedale, Poveglia è ora abbandonata. Delle 64 isole della laguna di Venezia, più di 40 sono in stato di abbandono e vanno lentamente in rovina" si legge nella scritta in sovrimpressioni sullo schermo, verso la fine del documentario.

attraversano Venezia. Nelle isole abbandonate non resta che il degrado, vengono gettati rifiuti, prodotti dell'opulenza massificata, consumata poco distante. Parafrasando il verso di Rilke nella prima delle *Elegie Duinesi*<sup>43</sup>, "poiché il bello altro non è che il tremendo al suo inizio", la bellezza delle isole diventa principio di orrore in quanto abbandonata a se stessa e deturpata, così come lo diventa la bellezza stessa di Venezia, specchio per le allodole del turismo massificato. L'interesse di questo cortometraggio, che sorprendentemente ricorda un lavoro semiconosciuto di Fabio Medini, Antonio Bonetti, Tito Ferretti, Paolo Micalizzi, dal titolo *Uomini del Delta* (1964), risiede nella sua capacità di denunciare una situazione di dimenticanza, di rovina, senza l'utilizzo di voce off, musiche o immagini ad effetto, trovate ricattatorie. È un canto di dolore accorato e dignitoso di un autore che ama e ben conosce quelle terre in via di decadimento. È altresì una metafora sull'imbarbarimento dei costumi, sul totale oblio di una tradizione, sulla svendita di una città straordinaria, sulle drammatiche conseguenze di una società dei consumi che se non riesce a livellare e trasformare a propria immagine e somiglianza, recide e lascia decadere. "Rispetto alle epoche che l'hanno preceduta, l'epoca della tecnica è la prima a chiedere l'omologazione di tutti gli uomini come *condizione* della sua esistenza. Non dunque un'omologazione come *dato di fatto*, ma un'omologazione *di principio*, le cui ragioni vanno ricercate in quella condizione per cui, nell'età della tecnica, «lavorare» significa «collaborare» all'interno di un apparato, dove le azioni di ciascuno sono già anticipatamente descritte e prescritte dall'organigramma per il buon funzionamento dell'apparato stesso"<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> R.M. RILKE, *Elegie Duinesi*, Einaudi, Torino, 1978.

<sup>44</sup> U. GALIMBERTI, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, cit., p. 498.

## *Il difficile rapporto tra uomo e natura: il fiume*

Più simile ai lavori di Vancini, in cui la denuncia per le condizioni precarie è maggiormente esplicita, è l'opera di Lino Micciché. *Busa di Dritta* e *La barca* sono due documentari degli anni '60 ambientati nelle zone del Polesine e del Delta.

Il primo si apre con la macchina da presa che passa attraverso i canneti, inquadra i casoni di valle, le capanne: il fianco dell'area chiamata Busa di Dritta. Parecchie persone si insediano in quei luoghi, almeno per nove mesi l'anno, pur di guadagnarsi da vivere, benché l'ambiente sia tutt'altro che confortevole. La povertà è leggibile ovunque: sui volti degli uomini che sistemano le reti, nelle abitazioni degradate, nel territorio paludoso. Quando il sonoro è coperto dalle frequenze di una radio in cui si discute del boom economico, della nuova ricchezza che ha investito il popolo italiano, delle grandi possibilità di lavoro, non si può non notare l'amara ironia, data dall'accostamento della voce radiofonica fuori campo alle immagini di miseria di un ambiente così vicino all'Autostrada del Sole eppure così lontano da tale sviluppo, tanto da farlo apparire appartenente a un continente remoto.

Nonostante i paesaggi vuoti, la solitudine dei pescatori, la marea che pian piano si alza mentre scende la notte, suggerirebbero l'impiego di campi lunghi e lunghissimi, Micciché costruisce il suo lungometraggio sui dettagli e i particolari. Ciò gli permette di rendere palese lo scarto, non solo antropologico, ma ontologico dei protagonisti, i cui volti, al pari delle cartine geografiche, conservano i segni del passato e del vissuto. E se il finale ricorda *Il grido* (1957) di Antonioni, è al neorealismo che il regista-critico deve tutto. Filiazione che apparirà ancor più evidente ne *La barca*. Meno pessimista di *Ladri di biciclette* (1948), nel breve documentario preso in esame è sempre un furto, il soggetto portante. Furto non di una bicicletta ma, appunto, di una barca, unico mezzo di

sostentamento del protagonista, perchè strumento indispensabile di lavoro. La barca dal nome emblematico, "Speranza", viene perduta in una notte di brutto tempo, durante la quale il vento e le onde violente del mare hanno spezzato le corde che la tenevano fissata alla riva, causandone così la scomparsa. Dopo aver battuto gli argini in bicicletta, alla ricerca della barca, il protagonista la ritrova ormai tra le mani di un gruppo di pescatori di Chioggia che, avendola recuperata in mare, l'hanno fatta propria. Resosi conto che il costo per riscattarla esorbita le proprie possibilità e che nessuno gli concederebbe un prestito, il derubato vaga per le terre desolate in preda a una disperazione muta e dignitosa. Sarà la cooperativa di pescatori di Scardovari a raccogliere una colletta per poterla riacquistare. L'intento propagandistico, connesso al ruolo determinante attribuito all'organizzazione dei lavoratori - il cui connotato politico è facilmente intuibile - è piuttosto evidente, benché celato dall'elogio sincero per i moti di comunanza e solidarietà che, all'interno di un contesto disumano, fanno della *pietas* l'unico sentimento salvifico possibile.

Nonostante non siano dotati di stile innovativo o di uno sguardo particolarmente originale, *Busa di Dritta* e *La barca*, sono due interessanti lavori di influenza zavattiniana sulla miseria e su quella parte d'Italia dimenticata e taciuta, troppo poco fotogenica per diventare folcloristica, troppo comune per essere paradigmatica, di peso politico ed economico talmente esiguo da non essere, di norma, nemmeno tenuta in considerazione.

In zone analoghe sono ambientati *Uomini del Delta* (1964) di Fabio Medini, Antonio Bonetti, Tito Ferretti e Paolo Micalizzi e *Goro*, girato alla fine degli anni '50 da Ferruccio Cavaliere e Enzo Pecora, esempi di documentari muti, privi non solo di rumori e voce off, ma anche di musica o colonna sonora. Le immagini risultano così ancor più crude e spiazzanti. In entrambi i casi la lentezza dei movimenti dei protagonisti risulta essere connaturata alla loro disillusione, frutto della desolante realtà in cui vivono. In *Uomini del Delta* la scena è occupata da pescatori che remano su una barca tra i canneti della foce

del Po. Entrano poi in un tinello spoglio, cucinano e consumano un pasto frugale, senza mai rivolgersi la parola o guardarsi. Aggiustano mestamente delle reti da pesca. Il cane che tiene loro compagnia sembra anch'esso stanco, svuotato di forze, senza alcun tipo di vitalità. Lo stesso modo, sfiduciato e privo di reazioni, nel trascinare le proprie esistenze, caratterizza anche i protagonisti di *Goro*. La macchina da presa segue le azioni alienate e prive di vivacità di donne e uomini, rassegnati alla miseria e alla perdita di dignità, costretti in luoghi che non offrono alcuna prospettiva di sviluppo. Sembrano corpi senza spirito, automi in attesa della morte. Ciò che li rende palpitanti sono le rughe, i tagli sulla pelle, le nocche delle dita sporgenti, gli occhi infossati, le labbra serrate. Sono i dettagli sui quali insiste la macchina da presa, che inanella carrellate e panoramiche con primi e primissimi piani.

La sfiducia nel futuro, tema ricorrente in queste opere, è invece illuminata da una minima speranza in *Scano-boa* (1954), cortometraggio di Renato Dall'Ara, diventato poi un lungometraggio nel 1961, per mano del medesimo regista. Tratti da un fatto realmente accaduto il 6 febbraio del 1954, sul Delta del Po, e riadattato da Gian Antonio Cibotto nell'omonimo romanzo<sup>45</sup>, i due *Scano-boa* dimostrano piuttosto chiaramente come la vita negli scanni della foce del Po sia di poco differente da quella degli animali. Sulla scorta della distinzione operata da Freud fa tra istinto (proprio delle bestie) e pulsione (propria degli uomini in quanto governata dal simbolico), si intuisce, presso gli abitanti di queste terre, la soverchiante prevalenza della componente istintuale: fame, sete, impulso sessuale, riproduzione, morte.

Mentre il lungometraggio segue le vicende di una giovane donna, desiderosa di andare a lavorare in città per guadagnarsi da vivere, vessata dal padre, stuprata da un ragazzo dello scanno e destinata dal fato a una vita di stenti e infelicità, il cortometraggio si concentra soltanto sull'evento miracoloso della nascita di un bimbo tra le acque del fiume. In entrambi i casi si assiste al funerale di un uomo

---

<sup>45</sup> G.A. CIBOTTO, *Scano Boa*, Marsilio, Venezia, 1984<sup>2</sup>.



(il padre della protagonista nel lungometraggio), il cui feretro viene trasportato su una barca, per giungere al cimitero, in terraferma. Durante il tragitto una ragazza (il personaggio principale nel film) mette al mondo una bambina.

Se nel cortometraggio si notano riferimenti pittorici al Mantegna (il defunto viene inquadrato nella medesima prospettiva del *Cristo morto*), nel lungometraggio si abbandonano i legami con la pittura per lasciare spazio a evidenti influenze neorealiste (in particolare il proto-neorealismo del Visconti di *Ossessione*, 1943). Sono comunque rimandi di maniera. Né Mantegna, né il neorealismo sono stati assorbiti integralmente da Dall'Ara, nell'accezione che Roberto Longhi dà della comprensione e metabolizzazione dell'arte. Con qualche ingenuità di troppo (le stesse citazioni, per esempio, non hanno motivazioni profonde), le opere di Dall'Ara non sono interessanti per l'originalità stilistica o per il coraggio o la crudezza dei contenuti, ma perché vanno ad aggiungersi allo stuolo di lavori sul Polesine inteso come *terra di nessuno*, un luogo in cui saltano le regole civili, lasciando l'uomo in balia del fato e della forza. "In questi posti bisogna prenderla come viene la ruota, l'uomo è piccolino" oppure "Chi nasce sfortunata, rimane sfortunata" sono due frasi pronunciate dalla protagonista del film che restituiscono la passiva accettazione di una condizione precaria. Queste genti si sentono inermi di fronte al cosmo, che per loro è delimitato alla zona in cui vivono ("Notizie dal mondo o dal Po?" "Dal Po che del mondo non ce ne frega niente" è uno dei dialoghi che compare nel lungometraggio). Anche la ricerca di un riscatto, che in un autore come Vancini è sempre presente attraverso il lavoro, in Dall'Ara è del tutto assente. L'unica nota di speranza per il futuro è appunto la nascita, che si sovrappone alla morte nel ciclo vitale. Ma non è altro che un processo biologico che assurge a simbolo, in una visione caotica del mondo (l'insistenza sulla nebbia, ne è l'emblema), dove il Po, la violenza e la morte sono le uniche coordinate possibili all'interno delle quali ascrivere la propria vita. "Un oggetto o un atto diventa reale soltanto nella misura in cui *imita* o *ripete* un archetipo.

Così la *realtà* si acquista esclusivamente in virtù di *ripetizione* o di *partecipazione*: tutto quello che non ha un modello esemplare è «privo di senso», cioè manca di realtà<sup>46</sup>. La morte e la nascita (o rinascita), l'elemento acquatico, il Po, sorta di divinità pagana, sono tutti ingredienti che concorrono a elevare a mito un episodio accaduto in condizioni straordinarie, ma che in sé è del tutto ordinario. La mitologia di questo evento sarà utile per infondere nella popolazione la volontà e il desiderio di rinnovamento, per esorcizzare la *fine*, la *mancanza*, l'*assenza*.

L'economia di questi luoghi, elementare e tendenzialmente appiattita sul baratto, è presa in esame da *Asta a Punta Pila* (1959) di Luigi Scattini e *Oggi c'è mercato* (1952) di Massimo Sani e Renzo Ragazzi.

*Asta a Punta Pila* mette in scena la contrapposizione tra pescatori e grossisti. I secondi, approfittando della disperata povertà dei primi, abbassano sempre più il prezzo del pesce, fino a sottopagare i pescatori per il loro prodotto o a costringerli a interrompere l'asta, riprendersi il pesce e tentare, solitamente con scarso successo, di venderlo per conto proprio. Si tratta di uno dei rari gesti di ribellione dei pescatori alla legge del mercato, il cui esito, tuttavia, si ritorce contro di essi, umiliandoli. Il loro lavorare mesto, aggiustando le reti, l'elemosinare un po' di soldi per il pesce agli avventori, i visi segnati e drammatici che attendono i risultati dell'asta, ricordano molto da vicino *La terra trema*, film al quale quasi tutti i cineasti che abbiano in seguito affrontato le problematiche del mare e dei pescatori non hanno potuto fare a meno di ispirarsi. Le zoommate, i carrelli, le panoramiche, non sono altro che una variazione sul tema, personalizzazioni stilistiche di una poetica, quella del neorealismo, straordinariamente presente anche nei dettagli, come spirito che infonde il proprio sapere.

Di tutt'altro registro *Oggi c'è mercato*. La drammatica disillusione per le proprie sorti lascia il posto alla fiducia per un'economia fatta di scambi equi e al

---

<sup>46</sup> M. ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno*, cit., p. 42.

tempo stesso salvifica anche per i meno abbienti. In un'atmosfera vivace, accompagnata da una musica ritmata e allegra, la città si risveglia: il lunedì a Ferrara c'è mercato. Da una lunga sequenza, in cui veterinari e mediatori osservano e valutano il bestiame nella periferia cittadina, si passa al centro storico, dove i venditori ambulanti stanno montando le loro bancarelle. Vengono i contadini dalle campagne vicine, i cittadini li guardano con sufficienza, eppure non c'è riferimento ideologico, accenno alla disparità delle classi o denuncia. L'economia non è vista come produttrice di disuguaglianza, ma di benessere: a ciò è dovuto il tono conciliante del documentario. I venditori, infatti, si ritrovano tutti insieme, a pranzo, in trattoria, si svagano, creano una confusione vitale, finché, scesa la sera, non tornano alle loro abitazioni.

La differente visione del medesimo oggetto, il mercato, dipende dalla diversa concezione dell'umanità e dell'evoluzione del popolo: "homo homini lupus"<sup>47</sup> per Scattini e "faber est suae quisque fortunae"<sup>48</sup> per Sani e Ragazzi.

Di impianto piuttosto pessimistico, che mira a denunciare la deturpazione del paesaggio, la perdita delle tradizioni e l'inutilità dello sviluppo (in accezione pasoliniana), sono due documentari degli anni '60 ambientati nel Polesine, sulle opposte rive del fiume: *Le terre dell'acqua* (1963) di Massimo Manuelli e *Munaro d'acqua* (1969) di Agostino Bonomi. *Le terre dell'acqua*, ambientato in Emilia Romagna, è un lavoro stilisticamente molto semplice, ma dalla forte matrice politica. Manuelli affronta la bonifica del Delta partendo dal suo fautore, Benito Mussolini, allargando in modo metonimico il disprezzo per il duce alla stessa opera di risanamento. Le dighe, i corsi d'acqua artificiali, gli sbarramenti, non hanno migliorato le condizioni delle popolazioni di quelle zone, ma ne hanno stravolto il paesaggio. L'autore vede nel cambiamento il tradimento delle radici comuni, la contaminazione del

---

<sup>47</sup> La paternità di questa massima viene fatta risalire a Plauto, poiché compare in una sua opera, *Asinaria*, (v. 495). Concetto ripreso e sviluppato in seguito soprattutto a Thomas Hobbes.

<sup>48</sup> Massima attribuita da Sallustio al console Appio Claudio Cieco, trovò tempo dopo in Giordano Bruno un suo grande sostenitore.

territorio, lo sfruttamento e conseguente degrado della natura. La perdita delle tradizioni contadine, della vallicoltura, del rispetto per la terra, soverchiato da innovazioni agricole e dal depauperamento delle acque, non hanno alleviato la miseria, nè hanno evitato l'emigrazione e la disoccupazione. L'aver separato l'economia umana (ormai di puro consumismo) da quella della natura (di continua e ciclica preservazione di flora e fauna) ha portato allo scollamento col passato, proiettando le genti del Polesine in un presente senza memoria e privo di una speranza per il futuro. I sintomi più evidenti di questa violenza si propagano sul paesaggio, che come un corpo malato, porta i segni pestilenziali di un virus che lentamente ma inesorabilmente ne consuma le membra<sup>49</sup>.

La difficoltà e, al tempo stesso, la necessità di far convivere nel progresso tradizione e innovazione, trovano espressione anche in *Munaro d'acqua*. Ambientato vicino a Cavarzere (VE), sulle rive dell'Adige, il lavoro di Bonomi racconta le giornate di un vecchio mugnaio che vive in solitudine nella piccola stanza del suo mulino ad acqua da cui ricava la farina da polenta. Il suo è un ruolo anacronistico, come quello dei vecchi guardiani del Po che fino a qualche anno fa si scorgevano lungo il fiume. "È appunto l'interruzione dei saperi tradizionali, dovuta all'accoglimento indiscriminato dei linguaggi tecnici della modernizzazione, a rendere vacua la pretesa del localismo inteso come chiusura e arroccamento di una comunità sul suo territorio d'origine"<sup>50</sup>. Il mugnaio è infatti solo e destinato alla solitudine. Coloro che raggiungono il suo mulino per acquistare farina da polenta sono poche coppie di amanti che colgono l'occasione per una gita romantica in luoghi appartati, oppure cultori della polenta che distinguono ancora la qualità della farina da mulino rispetto a quella industriale, o infine le rare persone che non accettano la massificazione del mercato consumistico. I pochi amici che lo vanno a trovare, portandogli

---

<sup>49</sup> "È evidente come non possa sussistere paesaggio senza trasmissione di sapere, cultura e stile specifico del territorio (inteso come il risultato di atti coerenti, anche se distribuiti in un arco temporale magari molto lungo, di territorializzazione): senza *tradizione*". L. BONESIO, *Oltre il paesaggio*, cit., p. 6.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 13.

vino e conforto, finiti i bagordi se ne vanno, lasciandolo con la malinconia di un tempo ormai passato, che non tornerà più.

Il rimpianto per il tempo andato e il presagio di un futuro tragicamente destinato, sono anche le linee portanti del bel documentario di Giuseppe Taffarel, *Laguna* (1968). La laguna è quella di Grado, nelle cui paludi gli uomini camminano per pescare le anguille. Il loro passo, i gesti, ricordano quelli dell'agricoltore nella pianura, segno visibile della radice contadina di questo popolo. La lezione neorealista si palesa a livello contenutistico: dei pescatori si mette in evidenza la dignità, il legame con la propria storia, si denuncia la povertà e l'incapacità di far tesoro delle tradizioni, abbandonate per seguire le sirene del nuovo benessere capitalistico. Lo stile invece è un misto di lente panoramiche e improvvisate zoomate su particolari e dettagli, per aumentare il *pathos* della tragica condizione. Tragica poiché fatale, immotivata: su di loro incombe la miseria come un flagello imposto dal destino. Dimenticati dal Dio al quale rivolgono le preghiere, scorgono nella precarietà della loro situazione il segno della mancata elezione: il lavoro, l'impegno, la fatica non portano a nulla. Così come il destino pare avverso - in una forma *sui generis* di calvinismo a cui è già stato fatto cenno - anche la natura, matrigna e crudele, si oppone all'uomo. Il tentativo, seppur timido di combatterli, è del tutto fallimentare. Tutto ciò appartiene al passato. L'unico strumento *destinato* a far fronte a questo è la tecnica, lo sviluppo<sup>51</sup>. Nella tecnica vengono convogliati il desiderio di riscatto, le motivazioni ad agire e a superare la "frontiera". Ora si pesca con scandagli elettronici, si inquina la laguna, si lasciano le isole, si violenta la natura avversa che rimane soggiogata al "nuovo": nuovi cittadini, nuova città, nuovi impieghi, nuove abitudini.

"Paese mio, / piccolo nío e covo de corcali, / pusào lisiero sora un dosso biondo, / per tu de canti ne faravo un mondo / e mai no' finiravo de cantâli. / Per tu 'sti

---

<sup>51</sup> "Sono *io* un eletto? E come posso *io* acquistare la certezza di questa elezione? Per lo stesso Calvino non era un problema. Si sentiva un «armamentario», ed era sicuro del proprio stato di grazia". M. WEBER, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, cit., p. 171.

canti a siò che i te 'ncorona / comò un svolo de nuòli matutini / e un solo su la fossa de gno nona / duta coverta d'alti rosmarini"<sup>52</sup>.

Quasi dieci anni dopo (1977), Giuseppe Taffarel ritorna a Grado per girare *Paese mio, covo de corcali*, documentario speculare a *Laguna*, che si chiudeva proprio con la poesia di Biagio Marin, *Paese mio*, che dà il titolo a questo nuovo lavoro, che cerca di trovare nelle parole del poeta friulano una risposta all'oblio moderno. "Ninte no xe passao / e duto vive e xe presente; / un sielo solo levante e ponente, / un solo sol m'ha iluminao. / I primi vogi che m'ha inamorao / xe quii che 'desso ríe / e infinite restíe / basa dí e note el lio de Grao. / Ogni geri xe incúo / ansi xe adesso, / ogni vento xe el messo / de Dio, nel sielo de velúo. / E ninte mai more / nel mondo: / un solo, ma fondo / xe 'l corso de l'ore. / La mutassion origina el canto; / no 'vê paura de sparî; / dura un atimo el dí / ma xe eterno l'incanto"<sup>53</sup>.

Attraverso i suoi versi, Grado viene immediatamente suggellata nella memoria, perché a renderla immortale interviene il mito, la poesia<sup>54</sup>. La poesia

---

<sup>52</sup> "Paese mio, / piccolo nido e covo di gabbiani, / posato leggero su di un dosso biondo, / per te di canti ne farei un mondo / e mai non smetterei di cantarli. / Per te questi canti, perché ti incoronino / come un volo di nuvoli mattutini / e uno solo sulla fossa della nonna mia / tutta coperta di alti rosmarini". B. MARIN, *Paese mio*, da *Cansone piccole*, in *Poesie*, Garzanti, Milano, 1991<sup>2</sup>, p. 17.

<sup>53</sup> "Niente è passato / e tutto vive ed è presente; / un cielo solo levante e ponente, / un solo sole m'ha illuminato. / I primi occhi che m'hanno innamorato / son quelli che adesso ridono, / e infinite onde / baciano giorno e notte il lido di Grado. / Ogni ieri è oggi, / anzi è adesso, / ogni vento è il messo / di Dio, nel cielo di velluto. / E nulla mai muore / nel mondo: / uno solo, ma fondo, / è il corso delle ore. / La mutazione origina il canto; / non aver paura di sparire; / dura un attimo il giorno, / ma è eterno l'incanto". B. MARIN, *Ninte no xe passao*, da *El vento de l'eterno se fa teso*, in *Poesie*, cit., pp. 235-236.

<sup>54</sup> "Ciò che Biagio Marin canta costantemente e inconsciamente è la tensione generatrice. I suoi simboli sono ossessivamente quelli del volo e dell'altezza, dello slancio (uccelli, prue) verso un luogo lontano: intorno a quest'asse metaforica verticale si dispongono tutte le altre metafore e le altre immagini, di una sessualità spogliata di tutto che non sia il rapporto essenziale e primigenio. Atto precedente la generazione, quasi puro e vissuto in sé, eppure senz'altra finalità che quella, in una specie di benedizione, di innocenza anteriore alla storia, di assoluta purezza, di esaltazione dovuta alla coincidenza del proprio destino con quello non direi della specie, ma, insieme, dei padri e dei figli.

Da ciò deriva la vitalità e l'ottimismo prossimo a un eccesso che lo avvicina alla disperazione – la coincidenza, anche se non temporale, tra nevrosi d'ansia e nevrosi euforica – come se la grazia cosmica dell'erezione che Biagio Marin canta in ogni sua poesia ricadesse su di lui, e lo beatificasse, lo investisse di una sorta di autorità umilissima, ma in qualche modo sacerdotale.

elevando la lingua, depurandola dal tecnicismo, mantenendo l'arcaismo del dialetto, diventa la forma più alta, assoluta, di comunicazione, perché ricca di sfumature, di metafore, perché il linguaggio denotativo lascia spazio a quello connotativo che riempie ogni parola, rendendola pregnante. "Il mito è un sistema di comunicazione, è un messaggio. Dal che si vede che il mito non può essere un oggetto, un concetto, o un'idea; bensì un modo di significare, una forma"<sup>55</sup>. E ancora: "Qual è la caratteristica del mito? Trasformare il senso in forma. In altre parole, il mito è sempre un furto di linguaggio"<sup>56</sup>.

Come Marin crede nel potere della poesia e del mito contro l'oblio del consumo rapido e dello sviluppo sregolato, così Comisso sente il mistero, la mitologia nei rituali antichi e nei luoghi dell'infanzia. *Un simbolo chiamato Zero* (1967) di Paolo Saglietto è scritto da Comisso ed è l'unico documentario sulle zone prese in considerazione da questo lavoro a mostrare un rituale pagano legato al mondo contadino. Nella campagna trevigiana, in una notte di fine inverno, i contadini preparano un falò per la festa del pane e del vino come rito propiziatorio per una buona annata. Il valore magico di questo tipo di manifestazione si fonde nelle parole di Comisso col potere leggendario della terra, del fuoco, elementi primari che vengono dominati dall'uomo ma che conservano, in una visione ancora pre-tecnicistica, qualcosa di insondabile e incontrollabile per l'essere umano. "Come appena giunto su questa terra dai luoghi da dove giungono gli infanti, Comisso vi ha divorato il dono della vita, non chiedendosi nulla: è stata, la sua, una eterna, vorace merenda, senza vera allegria, ma piena piuttosto di esaltazione. La sua ragione e il suo senso comune sono stati mimetici: egli era completamente irrazionale e privo di senso comune

---

(...) Se l'ossessione di Marin, inconscia, è la descrizione dell'atto generatore come mito calato nell'azzurro e nel bianco di un paese di mare, quella conscia è il raggiungimento aprioristico dell'assolutezza della poesia, proprio come materiale linguistico. (...) Non c'è nulla da dire di una poesia bella di Biagio Marin, se non che è bella: come di uno stupendo materiale eterno, una pietra, l'oro". Dal saggio introduttivo di Pier Paolo Pasolini a B. MARIN, *La vita xe fiama*, Einaudi, Torino, 1970, riportato in *Ibid.*, pp. 466-470.

<sup>55</sup> R. BARTHES, *Miti d'oggi*, cit., p. 191.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 212.

(aveva del buon senso contadino)”<sup>57</sup>. Comisso descrive la località di Conche di Zero Branco, vicino a Treviso, nel romanzo *La mia casa in campagna*<sup>58</sup>, località testimone del rito narrato nel documentario in questione, il cui titolo rende direttamente omaggio a quei luoghi (Zero) e all’idea del paese, della casa, come mondo (concezione cara anche a Marin).

“Da queste osservazioni mi ero convinto che tutto il mondo può consistere in un metro quadrato, sentivo che questa formula avrebbe dovuto corrispondere anche a un mio nuovo sistema di vita: non era più necessario tanto continuo viaggiare, ma restare fermo in un punto, radicare e approfondirmi dentro di me. Mi parve quasi un’ironia che il villaggio, dove era questa mia nuova terra, si chiamasse: Zero. I miei amici quando seppero il nome credettero lo avessi inventato. Presentivo che la mia vita sarebbe stata del tutto rinnovata, come un partire da zero. Quella formula e questo simbolo furono le pietre fondamentali della mia nuova casa e della mia nuova vita”<sup>59</sup>. Ciò che più si nota in queste parole è il legame profondissimo con la terra, col paesaggio. In *Un simbolo chiamato Zero* a un certo punto Comisso descrive l’essere umano come se fosse un paesaggio e il paesaggio come fosse un essere umano. Treviso, per esempio, poiché è una città che si specchia nell’acqua, è doppia, vanitosa, seducente, come una bella donna. È proprio la capacità di rendere umano l’ambiente a dargli vita: il paesaggio non è solo l’eterna riproduzione di sé stesso (morte e resurrezione, nell’arco delle stagioni, della campagna), ma acquisisce caratteristiche proprie dell’uomo e della donna, così come nella mitologia greca le divinità prendevano sembianze umane, mischiandosi con i mortali. In questo modo è come se il potere mitico dei luoghi venisse aumentato, rendendoli presenze ibride e persistenti nell’esistenza delle genti che li abitano.

“Ora possiedo un’altra casa, una casa mia, costruita con il ricavato della vendita della campagna e di quella casa, e davanti vi è un piccolo pezzo di terra. Ò

---

<sup>57</sup> P.P. PASOLINI, *Giovanni Comisso: «I due compagni»*, in *Scritti corsari*, cit., p. 170.

<sup>58</sup> G. COMISSO, *La mia casa in campagna*, in *Opere*, i Meridiani, Mondadori, 2002.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 1383-1384.



portato con me il badile con il quale avevo lavorato il mio orto e così al ritorno della primavera ò preso a dissodare uno spazio per farvi le semine. Ebbi verdeggianti insalata, vi piantai le fragole, i pomodori e altre piante. Quando non ò altro da fare scendo per prenderne cura. Mi sporco ancora le mani di terra nello strappare la gramigna e nel recidere i pomodori, ancora mi affatico a vangare e allora capisco che il mio destino è di non potermi liberare dalla terra”<sup>60</sup>.

Giovanni Comisso è anche autore del testo di un altro documentario, ambientato stavolta sul fiume Brenta: *La riviera del Brenta* (1954), di Aldo Nascimben che, ancora inconsapevole della futura barbarie ecologica, ne mette in luce l'utilità per la comunità che vive lungo le sue rive e il fascino del corso d'acqua e delle ville sorte poco distante, monumenti aristocratici d'arte e di storia. Il cortometraggio segue il corso del fiume tra Venezia e Padova. Mostra Villa Pisani a Stra e altre costruzioni altrettanto eleganti, ma al tempo stesso, come in un campo-controcampo, inquadra anche la realtà più povera, quella dei contadini, che vivono nel ricordo della nobiltà, abitando le sue dimore, ridotte in alcuni casi a rovine di antichi palazzi signorili, ormai diventate recinti per i pascoli di pecore e animali da cortile. Non mancano le osterie e i barconi che navigano il fiume con pacata ripetitività. *La riviera del Brenta* vuole essere la dimostrazione di come tradizione e storia possano intrecciarsi col presente, di come il ricordo di un passato glorioso possa essere fondamento per un presente sì di povertà, ma di grande dignità umana e rispetto reciproco.

Non lontano da queste tematiche, *Lungo il Brenta*, girato negli anni '50, da Cesare Ardolino e Gian Luigi Polidoro, ci porta nuovamente lungo le rive del Brenta, tra le ville, da quella della Malcontenta a quella di Stra, ormai lasciate in disfacimento. Viene messa in luce la quotidianità modesta di chi lavora sui barconi, di chi svolge impieghi umili, dei contadini che sulle strade parallele al fiume, portano i carri coi buoi, diretti nelle campagne, per lavorare la terra. La

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, pp. 1568-1569.

presenza, ancora una volta dei bambini che, nei loro giochi, ripetono i gesti degli adulti, dona al documentario levità e grazia. Il Brenta, da parte sua, è investito di un significato di portata contemporaneamente paterna e divina: i corsi d'acqua sono vere e proprie presenze salvifiche, benché pericolose, per chi abita quelle zone. Come i demiurghi, donano la vita e la morte alle genti autoctone, che però riconoscono nel fiume l'essenza del tempo: il ritmo del suo flusso cadenza le loro esistenze, regolarizzandone o meno il lavoro, rendendo armonioso il passare dei giorni.

Lungo le rive del Brenta è ambientato anche *Ballata del fiume* (1962) di Toni de Gregorio. In provincia di Vicenza, una famiglia che vive sulla riviera deve lasciare la casa, poiché l'introduzione delle scavatrici per raccogliere la ghiaia (considerata l'oro dei poveri) dal greto del fiume produce una svalutazione del lavoro umano: da quaranta operai si passa a impiegarne quattro - la macchina spodesta l'uomo, dal canto suo incurante dei danni non solo sociali ma anche ambientali da essa prodotti. Il paesaggio viene irrimediabilmente deturpato, poiché nessuna attenzione è riservata al territorio: le leggi di mercato soppiantano quelle naturali, causando disagi e danni irreversibili. L'intenzione accusatoria è ingente. Per questo de Gregorio sceglie uno stile molto semplice ed elementare (che è poi lo stile che lo contraddistingue): l'attenzione non deve essere catalizzata dall'esibizione plateale di una tecnica rifinita e ricca di guizzi, ma da una problematica che interessa i luoghi in questione e i suoi abitanti, che sventra violentemente la bellezza di un fiume cantato anche da poeti e scrittori.

## *Il difficile rapporto tra uomo e natura: la montagna*

Di forte legame con la terra, croce e delizia, è *La montagna del sole* (1966) di Giuseppe Taffarel. La montagna in questione, al confine tra le province di Treviso e Belluno, è un luogo disagiata e difficile da raggiungere. Spesso sono gli uomini a strappare l'erba dove le mucche non arrivano a pascolare, aiutati anche dai bambini, che vanno a caccia di ranocchi, poiché sporcano le falde acquifere dalle quali ricevono l'acqua da bere. Una volta uccise le rane, però, presi da un moto di *pietas*, i bambini ne organizzano una sorta di funerale. Sono zone impervie, ci sono vipere e pericolosi strapiombi, se un malato ha bisogno di cure e deve essere portato a valle, viene sdraiato su una lettiga che somiglia a una carriola. La situazione è quindi di grande povertà e disagio, ma nonostante ciò i bambini mantengono viva la speranza. Mescolando realtà e finzione, il gioco si fonde con attività utili alla famiglia e alla comunità, e permette ai giovani protagonisti di ristabilire un ordine naturale di evoluzione e continuità della specie: con la loro vitalità, i più piccoli rappresentano l'avvenire. Bambini come testimoni, come simboli di rinnovamento, di prosecuzione della specie, di purezza in un mondo svilito. Derivazione diretta del neorealismo, in cui l'infanzia è stata spesso protagonista, da *Ladri di biciclette* (1948, Vittorio De Sica) a *Germania, anno zero* (1948, Roberto Rossellini), da *Sciuscià* (1946, Vittorio De Sica) a *I bambini ci guardano* (1943, Vittorio De Sica), da *Proibito rubare* (1948, Luigi Comencini) a *Paisà* (1946, Roberto Rossellini), i più piccoli partecipano al passaggio di testimone da parte delle generazioni precedenti, ne diventano la risorsa e la possibilità di riscatto, il futuro che si fa carne e mima e impara i gesti degli adulti.

I luoghi impervi come soggetto fondante, come presenza incombente, come strumento di lavoro, ma anche di morte, sono al centro di una serie di documentari che hanno come protagonista la diga del Vajont. Nel 1959 Luciano

Ricci gira *Uomini sul Vajont*, cortometraggio sulla costruzione della mastodontica diga, la più alta del mondo all'epoca (265 metri). La voce narrante è dialettale, gli operai, lontani da casa, leggono le lettere dei familiari, il lavoro occupa le loro giornate, le loro energie: la costruzione prosegue velocemente, dopo un primo periodo di assestamento, durante il quale le rocce si spezzavano e cadevano a valle, travolgendone e scheggiandone altre, mettendo a repentaglio la vita degli operai. Tutta la parte iniziale e centrale serve ad avvicinare lo spettatore alle necessità di queste persone. Il dialetto, la distanza da casa, il lavoro pericoloso, sono tutti particolari che aumentano l'umanità dei soggetti e il *pathos* che scaturisce dalla loro opera. L'orgoglio che spinge questi uomini, di diverse regioni d'Italia, a impegnarsi in un cantiere di tali proporzioni, per lo spettatore, nelle intenzioni dell'autore, si trasforma in un senso di appartenenza a una nazione che concepisce un'impresa enorme, grandiosa, un monumento alla propria unità. Tutto ciò viene suggellato dal *plongée* finale, che lascia senza fiato chi osserva e rende la diga maestosa.

Pochi anni più tardi, il 9 ottobre del 1963, si verifica il disastroso straripamento del lago artificiale formato da quella diga che fino ad allora aveva dato lavoro e speranze agli abitanti di Longarone, Erto, Casso, ora ridotte a città fantasma, visto l'ingente numero di morti causate dal disastro. Alla fine del 1963 Luigi Di Gianni visita quei luoghi per realizzare *Vajont (Natale '63)*. Il documentario si apre con le immagini del cimitero delle vittime del Vajont. A Longarone alcuni corpi sono ancora sotto le macerie. La coltre di neve copre le tombe, il paese e i resti della devastazione. Risuonano le parole che chiudono *I vivi e i morti*, ultimo racconto di *Gente di Dublino*<sup>61</sup> di James Joyce. "Aveva ripreso a nevicare. Osservò assonnato i fiocchi, argentei e scuri, cadere obliquamente contro il lampione. Era tempo per lui di mettersi in viaggio verso occidente. Sì, i giornali avevano ragione: nevicava in tutta l'Irlanda. La neve cadeva su ogni punto dell'oscura pianura centrale, sulle colline senza alberi,

---

<sup>61</sup> J. JOYCE, *Gente di Dublino*, Rizzoli, Milano, 1961.

cadeva lenta sulla palude di Allen e, più a ovest, sulle onde scure e tumultuose dello Shannon. Cadeva anche sopra ogni punto del solitario cimitero della collina dove era sepolto Michael Furey. Si ammucchiava fitta sulle croci contorte e sulle lapidi, sulle punte del cancelletto, sui roveti spogli. La sua anima svanì lentamente nel sonno, mentre ascoltava la neve cadere lieve su tutto l'universo, come la discesa della loro ultima fine, su tutti i vivi e su tutti i morti"<sup>62</sup>. Quello di Di Gianni è una sorta di canto funebre, discreto e sentito, che ha il respiro del poema, le cadenze della preghiera luttuosa, ma al tempo stesso porta in sé un desiderio di cambiamento profondo del rapporto uomo-natura, vera cellula fondante della società.

Diverso il tono che si riscontra in *Vajont '66*, documentario di Toni de Gregorio, terminato nel 1967. Di forte componente pittorica (le strade riprese con lunghi piani sequenza ricordano quelle dipinte da Rosai), il lavoro di de Gregorio è, però, estremamente semplice e scarno dal punto di vista stilistico. Movimenti di macchina fluidi e molto lenti, con pochi stacchi, inquadrature elementari, che intensificano l'elegia e il silenzio connessi alla "disgrazia" al punto in cui esse si rovesciano nel loro opposto, un atto d'accusa contro la latitanza dello Stato. I tre anni che separano la tragedia del Vajont dalla realizzazione del documentario, non hanno registrato nessuna elaborazione del lutto, nessun tentativo di reinserirsi nel "mondo", nessun sostegno partecipato da parte delle istituzioni, che sembrano aver assolto al loro dovere nei confronti di una popolazione che ancora vive in prefabbricati, attraverso l'elargizione di un sussidio, che però non stimola le genti, demotivate dalla catastrofe, a ritornare alla vita, ma ne ratifica, in fondo, la definitiva immobilità.

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 268.

## *Venezia, Chioggia, la Laguna*

Di tono più lieve sono i documentari ambientati tra Venezia e Chioggia, in cui il paesaggio non viene indagato, ma rimane un semplice fondale. *La cattedrale tra le nuvole* (1955) di Amme Timon, *Gondole* (1955) e *La chiacchiera nasce dal mare* (1955) di Bruno Rasia, *Venezia la gondola* (1950) e *Serenità lagunare* (1950) di Vittorio Sale, *Gli orti di Chioggia* (1952) di Giorgio Trentin, *Vita di Chioggia* girato da Piero Nelli negli anni '50 e le due brevi incursioni nelle città dell'interland costituite da *Bassano* di Emilio Marsili, sempre girato negli anni '50, e *Vecchia Padova* (1954) di Enrico Moscatelli, rappresentano esempi di cinema calligrafico le cui valenze poco si discostano da quelle caratterizzanti le più collaudate illustrazioni turistiche.

*La cattedrale tra le nuvole* è un cortometraggio in cui una turista americana (Ivy Nichols), in vacanza a Venezia, viene corteggiata da un uomo del posto (Giorgio Albertazzi), che utilizza come arma di seduzione la bellezza della città. Ecco quindi Venezia rappresentata come languida, decadente e sensuale centro d'attrazione per turisti e coppie innamorate, che si lasciano intorpidire dalla sua ambiguità, "ville amphibie, cité humide, sexe femelle de l'Europe"<sup>63</sup> (città anfibia, urbe umida, sesso femminile dell'Europa).

Altrettanto didascalico è *Gondole*, in cui un vecchio gondoliere assiste alla crescita del figlio che diventa a sua volta gondoliere, imparando dal padre, esercitandosi quotidianamente sulla sua gondola, fino alla commissione di una gondola nuova, al suo varo e al passaggio di consegne da padre a figlio. Il vecchio gondoliere diventa così un emblema di continuità, come il remo che passa di generazione in generazione, la rappresentazione di una tradizione che si alimenta e prosegue nel nome del padre. La poetica dell'autore non è però riconoscibile, lo stile è scolastico, la regia non è all'altezza di affrontare in

---

<sup>63</sup> Guillaume Apollinaire citato in T. SCARPA, *Occhi sulla graticola*, Einaudi, Torino, 2005, p. 17.

profondità una tematica, quella dei vecchi e i giovani, per dirla con Pirandello, così complessa e ampia. Il tutto si risolve quindi in una ripetizione, assai poco originale, di temi e codici riconosciuti e riconoscibili, senza alcun tipo di rischio o innovazione del linguaggio.

Non è diverso *La chiacchiera nasce dal mare*, in cui ancora una volta Rasia descrive la vita sulle barche e sulle gondole dei veneziani, la presenza costante dell'acqua, le difficoltà quotidiane della Laguna. Mancando anche un punto di vista soggettivo, un protagonista, una voce narrante incarnata in un personaggio, il lavoro diventa ancor più generalizzato e generico, perdendo in vivacità e mordente forniti, nel precedente, dall'intreccio.

La medesima intenzione è riscontrabile anche in *Venezia la gondola e Serenità lagunare*, cortometraggi in cui Vittorio Sale descrive pianamente gli usi, non solo turistici, della gondola, riprendendo scorci della città solo dai canali che la attraversano (nel primo documentario) e le attività di artigianato e pesca di Burano (nel secondo). Benché le reminescenze pasinetiane siano ben visibili e le ambientazioni tutt'altro che scontate, Sale non riesce a evitare stereotipi e soluzioni di maniera.

Più cupi e pessimisti i due documentari su Chioggia: *Gli orti di Chioggia e Vita di Chioggia*. Nel primo la pianura paludosa, la desolazione delle abitazioni, fanno da contrappunto alla durezza della vita lavorativa, che non salva l'uomo dal degrado. Nel secondo, oltre a un evidente omaggio al Visconti de *La terra trema* nella sequenza della donna vestita di nero che dalla spiaggia guarda il mare in cui ha perso marito e figlio, si percepisce la presenza costante di un destino impietoso, funesto, mortifero. La volontà di diventare pescatore da parte del ragazzo proveniente da una famiglia di contadini e merlettaie che, mestamente, conducono la loro vita, non può che produrre una rottura rischiosa e blasfema di un ordine prestabilito. Il presagio che ne deriva è, ovviamente, gonfio di tragedia.

Nonostante la bellezza delle riprese, *Vita di Chioggia* risulta piuttosto calligrafico e didascalico. Così come *Bassano* e *Vecchia Padova*, che pur si avvale del commento di Comisso. La descrizione delle due città si risolve in un *excursus* sulla storia e sui principali monumenti dei due centri urbani, sui luoghi di maggior affluenza turistica e sulle usanze più folcloristiche. Niente a che vedere col tentativo di cogliere l'anima dei luoghi.

Di spessore stilistico e contenutistico notevolmente superiore è *Gente della Laguna* (1954) di Gian Luigi Polidoro, che si avvale delle musiche di Lavagnino. Benché si passino in rassegna le isole di Torcello e Burano, con le case dai colori densi e inconfondibili, i mercati carichi di profumi, le donne che ricamano merletti e "li inventano in aria", le osterie piene di artisti e artigiani, di pittori e pescatori, che si ritrovano in un momento di convivialità per bere, mangiare e cantare, il cortometraggio cattura e trasmette cospicue frazioni di *realtà* non patinata, sincera e di autentica partecipazione a un novero di usanze tramandate nei secoli. La vita di piazza, che richiama Goldoni e la commedia dell'arte, non viene semplificata o snaturata, ma mostrata in diverse sfumature, grazie anche all'intreccio costante di campi medi, dettagli e primi piani. La tradizione è percepita come un comun denominatore che lega queste genti, crea rapporti di fratellanza tra le persone, vero e proprio antidoto alla povertà che allarga e alimenta l'esclusione rendendo gli uomini soli di fronte alla sofferenza. Ciò che viene a crearsi è una sorta di solidarietà, non dovuta alla disgrazia, ma a un'essenza atavica e remota, fondamento della comunità stessa.



## *Il Polesine e il paesaggio veneto oggi*

Il Polesine e la Pianura Padana vengono ripresi a soggetto in epoche recenti da Toni de Gregorio, che nel 1986 realizza due documentari: *Il Polesine*, affresco dell'area che si affaccia sull'ultimo tratto del Po (già analizzata da Massimo Sani in *Nelle terre del Delta: uomini e Po*, 1974-1975) e *Acquarelli e paesaggio veneto*, raffronto tra la natura reale e quella interpretata attraverso un corso di pittura tenuto da Ennio Toniato in una scuola di San Giorgio in Bosco.

*Il Polesine* ha un incipit di grande impatto visivo, con panoramiche del fiume Po frammentate da dettagli che mostrano insetti, foglie, zolle di terra, mani di pescatori. Da questo punto in poi viene introdotta la voce off che spiega a livello geologico la nascita della Pianura Padana, per lasciare poi spazio a una breve divagazione storica che descrive l'evoluzione di quelle terre, dallo sviluppo della società etrusca all'alluvione del '51, dalla scoperta dei giacimenti di metano, alla costruzione di zuccherifici e di centrali idroelettriche, dalla depressione del territorio all'espansione di centri turistici. Nonostante l'armoniosità delle inquadrature, la fluidità dei movimenti di macchina, l'intenzione didattica dell'operazione, *Il Polesine* manca dell'urgenza, della necessità di filmare quei luoghi, dai quali non scaturisce altro che la pura immagine. La particolarità, la singolarità, data dallo sguardo del regista, più ancora che insita nell'oggetto della visione, è totalmente assente. "Carattere di un paesaggio, di un volto, di un tipo di andatura di una specie (lo strisciare dei gatti, il rendersi immobile nell'aria dei falchi), di un'epoca, di un'opera d'arte, di un essere umano, consiste nella singolare particolarità dell'individuo. Il carattere è l'individualità"<sup>64</sup>.

Da questo punto di vista risulta assai più interessante *Acquerelli e paesaggio veneto*, se non altro perché è riscontrabile una ricerca delle radici della

---

<sup>64</sup> O. SPENGLER, *Urfragen. Essere umano e destino*, Longanesi, Milano, 1971, p. 238.

civiltà, che fondano l'ambiente stesso. La macchina da presa è spesso fissa. Le inquadrature diventano quadri e le tele dei macchiaioli si dissolvono in panorami reali, mentre echeggiano le parole di Guido Piovene, citato ampiamente: "Il paesaggio era triste per un eccesso d'arte quasi non fosse natura ma quadro"<sup>65</sup>. O ancora: "Mi guardo attorno, è sempre lo stesso paesaggio-quadro con le sue tinte più pittoriche che naturali"<sup>66</sup>.

Ciò che viene irrimediabilmente perso nel passaggio tra realtà e rappresentazione è ciò che Spengler ne *Il tramonto dell'Occidente*, chiama *habitus*. "Questo è un importante concetto della fisiognomica, che io applico ai grandi organismi della storia, per cui parlo di *habitus* della civiltà, della storia e della spiritualità indù, egiziana, antica. Un sentimento vago di ciò è stato sempre alla base del *concetto di stile*; preciso e chiaro esso però ci appare soltanto quando si parla dello stile religioso, intellettuale, politico, sociale, economico, di una civiltà e, in genere, dello *stile di un'anima*. Questo *habitus* dell'esistenza nello spazio, che nell'uomo singolo si estende al fare e al pensare, all'atteggiamento e alla sensibilità, nell'esistenza di un'intera civiltà abbraccia ogni espressione vitale d'ordine superiore"<sup>67</sup>.

Tutto questo sembra ormai appartenere al passato, svanito nell'oblio con le tradizioni, le abitudini e l'anima stessa dei luoghi: come una nave che lascia la banchina per dissolvere all'orizzonte, ciò che è stato viene amputato dal presente, che rimane con i monconi, in attesa di future protesi, che altro non sono se non riproduzioni fittizie di carne già inerme. "Il passato è una terra straniera. Lì, tutto si svolge in modo diverso"<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> G. PIOVENE, *Lettere di una novizia*, cit., p. 288.

<sup>66</sup> G. PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Baldini & Castoldi, Milano, 1993, p. 51.

<sup>67</sup> O. SPENGLER, *Il tramonto dell'Occidente*, Guanda, Parma, 1991, pp. 176-177.

<sup>68</sup> L.P. HARTLEY, *L'età incerta*, Garzanti, Milano, 1971, p. 1. L'incipit è anche il titolo di un libro di D. LOWENTHAL: *The Past Is A Foreign Country*.

## La perdita d'importanza dell'uomo nei confronti dello spazio

... eppure proprio questo spazio vuoto,  
questo niente contiene la cosa più importante.  
Søren Kierkegaard citato da Sergej M. Ejzenštejn

Michelangelo Antonioni, cantore degli spazi vuoti, poeta del nulla<sup>1</sup>, fautore del *décadrage*<sup>2</sup>, ossessionato dalla visione e dall'estasi da essa provocata, è stato tra i primi a indagare la vertigine provata di fronte al collasso del reale nella finzione, nella messa in scena. Lontano dallo stile naturalista, Antonioni costringe lo spettatore a sentire il peso dello spazio su di sé, un po' come accade negli ambienti tridimensionali che Lucio Fontana anima di continue variazioni mediante le luminescenze della luce di Wood. Lo sbilanciamento, la perdita di equilibrio, la presa di coscienza che tra oggetti e persone c'è, appunto, lo "spazio", produce un effetto di spaesamento piuttosto profondo.

"*Unheimlich* è una parola strana, difficile da tradurre e anche da definire. Essa segnala, comunque, un fattore di turbamento, d'inquietudine, di *spaesamento*: qualcosa di estraneo si insinua nell'ambito dello *Heim*, della *casa*, della familiarità, privandolo così del carattere rassicurante che comunemente gli appartiene"<sup>3</sup>. Ciò significa che la causa dello spaesamento pertiene alla persona, al soggetto, non è esterna ed estranea a esso. "Freud stesso ce ne dà un esempio, riferito a un episodio accadutoogli personalmente, che egli racconta in una nota contenuta nell'ultima parte di *Das Unheimliche*, con l'intento di far conoscere

---

<sup>1</sup> Michelangelo Antonioni, "durante una visita a New York, nei primi anni Sessanta, dopo aver visitato lo studio del pittore Mark Rothko, alla cui opera si sente molto affine, osserva che quelle tele, come i suoi film, parlano del *nulla*", in G.P. BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Bari, 1991, p. 552.

<sup>2</sup> Nel corso di questo capitolo il termine *décadrage* è da considerarsi nell'accezione definita da Bonitzer, riportata in J. AUMONT, *L'occhio interminabile*, cit., p. 90.

<sup>3</sup> G. BERTO, *Freud, Heidegger, lo spaesamento*, cit., p. 1.

«l'effetto che fa su di noi l'immagine della nostra persona quando ci si fa incontro non chiamata e inattesa» (U, 262; 109)"<sup>4</sup>.

Anche il legame tra l'uomo e il territorio circostante si fonda su un intimo gioco di rimandi, in cui l'essere umano e il paesaggio si specchiano vicendevolmente. Ogni individuo diventa ciò che è in base all'ambiente in cui è vissuto. Al tempo stesso l'individuo modifica l'ambiente. Nonostante ciò rimane una distanza incolmabile tra i due soggetti dello scambio osmotico: l'uomo vede nel paesaggio se stesso, ma non si riconosce. Il turbamento che prova è tanto più grande quanto meno è cosciente del cambiamento avvenuto: il paesaggio ha perduto l'anima. La familiarità è recisa. Verrà ricucita solo nel momento in cui chi guarda diventerà conscio che il vuoto ambientale è anche interiore, personale.

Eppure c'è qualcosa di paradossale nell'aver costantemente sotto gli occhi lo spazio e non vederlo. "Come diceva Wittgenstein è molto difficile vedere ciò che abbiamo davanti agli occhi"<sup>5</sup>. L'occhio cieco dello spettatore di fronte ai luoghi che abita e alla sua stessa condizione deve essere indirizzato verso un diverso modo di guardare, che getti luce sul reale. "È vero che il mondo è *ciò che noi vediamo*, ed è altresì vero che nondimeno dobbiamo imparare a vederlo. In primo luogo ciò significa che, mediante il sapere, dobbiamo eguagliare tale visione, prenderne possesso, *dire* che cos'è *noi* e che cos'è *vedere*, e dunque comportarci come se non sapessimo nulla, come se in proposito avessimo tutto da imparare"<sup>6</sup>.

Un autore come Antonioni non può che avere funzione maieutica in questo senso. Come la levatrice socratica, il regista induce chi osserva a *vedere*, producendo, attraverso il *décadrage*, un disvelamento del reale che, focalizzando la dimensione spaziale, ne indaga in prima istanza la consistenza e, in un secondo tempo, l'arbitrarietà dei codici soggiacenti. Nella celeberrima sequenza

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 76–77.

<sup>5</sup> M. ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 205.

<sup>6</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1969, p. 16.

della partita a tennis di *Blow up* (1966), giocata dai mimi, Thomas, il protagonista, non solo guarda con attenzione la messa in scena, ma sente i rumori di racchette e pallina inesistenti. Alla fine, coinvolto dai *giocatori*, prende parte alla simulazione: raccoglie la pallina uscita dal campo e la rilancia. "Il fotografo è come i mimi, come loro – come ha giustamente sottolineato un critico americano, Slover – è portatore di una cultura che ha sostituito l'immagine, la finzione, alla realtà: i mimi nella partita finale hanno soppresso la palla, così come le fotografie, alla fine hanno soppresso il cadavere"<sup>7</sup>. Thomas è un fotografo. Guarda per professione. Ma non vede. Tutto il film ruota attorno al tentativo del personaggio, interpretato da David Hammings, di trovare una chiave di lettura per i fatti accaduti, dei quali è accidentalmente testimone (un uomo è stato ucciso in un parco). Come risultano fallaci i suoi sensi (cos'ha visto veramente?), così fallisce la protesi creata dall'ingegno umano: la macchina fotografica non gli è infatti d'aiuto, e le foto sottoposte a latensificazione - ingrandimento dell'immagine - rischiano di scompaginare ulteriormente le sue poche certezze sul presunto omicidio. Nemmeno la logica con cui ordina e mette in relazione gli eventi lo conduce a una soluzione plausibile.

*Blow up* rappresenta la tappa più evidente, in una cinematografia quale quella di Michelangelo Antonioni concepibile, oltre che come viaggio estetico e umano, anche alla stregua di una parabola epistemologica il cui approdo, nei luoghi in cui esordiva come documentarista, coincide con il suo principio<sup>8</sup>: cogliendo, al di là di ogni codice di funzionamento<sup>9</sup>, quella che Baudrillard

---

<sup>7</sup> C. DI CARLO (a cura di), *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Il Castoro, Milano, 2002, p. 33.

<sup>8</sup> *Il filo pericoloso delle cose*, episodio del film collettivo *Eros* (2004), è ambientato nelle valli di Comacchio, zone della giovinezza del regista.

<sup>9</sup> "Tre ordini di simulacri si sono succeduti dopo il Rinascimento, parallelamente alle mutazioni della legge del valore:

- La *contraffazione* è lo schema dominante dell'epoca «classica», dal Rinascimento alla rivoluzione industriale.

- La *produzione* è lo schema dominante dell'era industriale.

- La *simulazione* è lo schema dominante della fase attuale retta dal codice.

Il simulacro di primo ordine specula sulla legge naturale del valore, quello di secondo ordine sulla legge mercantile del valore, quello di terzo ordine sulla legge strutturale del valore". J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 2007, p. 61.

definirebbe l'allucinante somiglianza del reale a se stesso. "La retorica del reale segnala già che lo statuto di quest'ultimo è già gravemente alterato (l'età dell'oro è quella dell'innocenza del linguaggio, dove esso non deve raddoppiare ciò che dice con un effetto di realtà). Il surrealismo è ancora solidale con il realismo che contesta, ma raddoppia con la sua irruzione nell'immaginario. L'iperreale rappresenta una fase ben più avanzata, nella misura in cui anche questa contraddizione del reale e dell'immaginario vi è cancellata. L'irrealtà non è più quella del sogno o del fantasma, d'un al-di-là o di un al-di-qua, è quella dell'allucinante somiglianza del reale a se stesso. Per uscire dalla crisi della rappresentazione, bisogna imprigionare il reale nella pura ripetizione. Prima di emergere nella pop-art e il neo-realismo pittorico, questa tendenza si legge già nel *nouveau roman*. Il progetto è già di fare il vuoto intorno al reale, di estirpare tutta la psicologia, tutta la soggettività, per restituirlo alla pura oggettività. Di fatto, questa oggettività non è che quella del puro sguardo – oggettività finalmente liberata dall'oggetto, che non è più che il relé cieco dello sguardo che lo esplora"<sup>10</sup>.

Il cinema di Michelangelo Antonioni è un cinema che riflette sulla visione, quindi su se stesso. L'inquadratura non può che essere costantemente interlocutoria e porre lo spettatore in una condizione di perenne inquietudine. Già nei primi documentari, benché in maniera meno esplicita, è possibile scorgere l'urgenza di una continua e persistente indagine attorno allo statuto ontologico del reale. "Io non so com'è la realtà... ci sfugge, mente di continuo... Io diffido sempre di ciò che vedo, di ciò che un'immagine ci mostra, perché immagino ciò che c'è al di là; e ciò che c'è dietro ad un'immagine non si sa"<sup>11</sup>. "Noi sappiamo che sotto l'immagine rivelata ce n'è un'altra più fedele alla realtà, e sotto quest'altra un'altra ancora, e di nuovo un'altra sotto quest'ultima. Fino alla vera immagine di quella realtà, assoluta, misteriosa, che nessuno vedrà

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>11</sup> C. DI CARLO (a cura di), *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, cit., p. 32.

mai. O forse fino alla scomposizione di qualsiasi immagine, di qualsiasi realtà”<sup>12</sup>.

### *Michelangelo Antonioni: gli esordi sul Delta*

Michelangelo Antonioni, per il suo esordio dietro alla macchina da presa, sceglie un luogo da lui conosciuto fin dall'infanzia: il Po. Il regista di Ferrara ha a lungo riflettuto sull'ambiente e sulle genti del grande fiume. Già nel 1939, infatti, sulla rivista «Cinema», compare un suo articolo dal titolo *Per un film sul fiume Po*, in cui l'autore osserva come il Po abbia intimamente influenzato la vita della popolazione che abita lungo le sue rive.

“Non è un'affermazione patetica dire che le genti padane sono innamorate del Po. Effettivamente un alone di simpatia, potremmo dire d'amore, circonda questo fiume che, in un certo senso, è come il despota della sua vallata. La gente padana sente il Po. In che cosa si concreti questo sentire non sappiamo; sappiamo che sta diffuso nell'aria e che vien subito come sottile malia. È, del resto, fenomeno comune a molti luoghi solcati da grandi corsi d'acqua. Pare che il destino di quelle terre si raccolga nel fiume. La vita vi acquista particolari modi e particolari orientamenti; sorge una nuova economia circoscritta, ché dal fiume tutti traggono ogni possibile profitto; i ragazzi lo eleggono a giuoco preferito e proibito. Si stabilisce, in altre parole, un'intimità tutta speciale alimentata da diversi fattori, tra i quali la comunanza dei problemi e la stessa lotta delle popolazioni contro le acque che quasi ogni anno, sul cominciare dell'estate o dell'autunno, si accaniscono in alluvioni talvolta violentissime e sempre tragicamente superbe. (...) Ma i figli del Po, malgrado tutto, dal Po non hanno saputo staccarsi. Hanno lottato, sofferto, ancora lottano e soffrono, ma possono evidentemente far rientrare la sofferenza nell'ordine naturale delle cose, rubandole anzi un incentivo alla lotta. (...) Ma

---

<sup>12</sup> M. ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 61-62.

nemmeno per le cose gli anni passano invano. (...) Fu insomma tutto un mondo moderno, meccanico, industrializzato che venne a mettere a soqquadro l'armonia di quello antico.

Eppure, in mezzo a questo sciuparsi del loro mondo, le popolazioni non hanno sentito rimpianti. Lo avrebbero voluto, forse, ch  la loro natura scontrosa e contemplativa non si adattava ancora al nuovo stato di cose, ma non ci son riuscite. L'evoluzione, a un certo punto, non soltanto non le disturbava ma in un certo modo le accontentava. Cominciavano a considerare il fiume nel suo valore funzionale; sentivano che si era valorizzato e ne erano orgogliose; capivano che era diventato prezioso e la loro ambizione era soddisfatta. (...) Ci basti dire che vorremmo una pellicola avente a protagonista il Po e nella quale non il folclore, cio  un'accozzaglia d'elementi esteriori e decorativi, destasse l'interesse, ma lo spirito, cio  un insieme di elementi morali e psicologici; nella quale non le esigenze commerciali prevalessero, bens  l'intelligenza"<sup>13</sup>.

Gli eventuali moventi etici riconducibili al proposito antonioniano di svincolare il risveglio delle intelligenze da determinazioni economiche e quelli estetici immediatamente connessi ai primi (la bellezza intrinseca di un siffatto risveglio), subiscono, nello svolgimento del suo primo documentario, *Gente del Po* (1943-1947), una progressiva marginalizzazione che lascia affiorare, in tutta la sua centralit , una piena nudit  del reale. "Ora, il mondo non   pi  n  significativo n  assurdo. Esso  , semplicemente"<sup>14</sup>.

In *Gente del Po* la poetica del cineasta, lo stile, lo sguardo sono gi , in stato pi  o meno embrionale, quelli da cui scaturiranno i grandi capolavori. Il cortometraggio inizia con un movimento di macchina che da un muro posa il suo occhio su alcuni uomini, che accatastano sacchi di farina lungo una parete. Grazie alla profondit  di campo, in lontananza si scorgono barconi che stanno iniziando il loro viaggio verso il mare. Con un carrello a precedere e con varie inquadrature sui dettagli della chiatta, la macchina da presa ne segue il

---

<sup>13</sup> M. ANTONIONI, *Per un film sul fiume Po*, in *Sul cinema*, Marsilio, Venezia, 2004, pp. 77-80. L'articolo era apparso per la prima volta sulla rivista «Cinema», n. 68, il 25 aprile del 1939.

<sup>14</sup> A. ROBBE-GRILLET, *Il Nouveau Roman*, Sugar, Milano, 1965, p. 50.



percorso armonioso. Improvvisamente lo stacco: un *plongée* immortalata un barcone di passaggio. La mente vola immediatamente alla medesima inquadratura de *L'Atalante* (1934) di Jean Vigo, regista del quale Antonioni aveva molto amato *À propos de Nice* (1930), innovativo documentario sulla città di Nizza<sup>15</sup>. Benché l'esperienza francese di aiuto regia di Marcel Carné per *Les visiteurs du soir* (1942), sia stata più volte ridotta dallo stesso Antonioni a semplice apprendimento di alcuni accorgimenti tecnici, l'influenza del cinema francese, da Robert Bresson a Jean Renoir, risulta piuttosto evidente<sup>16</sup>. Con la macchina da presa l'autore ferrarese indaga le attività degli abitanti della chiatta: "Un om, una dona, una putina" ("Un uomo, una donna, una bambina"), viene detto dalla voce off, scarna e poco invasiva. Si vedono le lavandaie chinate sulle rive, che però occupano un quarto dell'inquadratura, la piazza di un paese, in cui sono il sagrato di una chiesa e la facciata di una farmacia a catturare l'attenzione del regista. La vita sul barcone è contrapposta a quella della golena: le donne che vanno verso il fiume, un giovane che arriva con la bicicletta a un appuntamento amoroso con una ragazza, un cavallo che corre lungo gli argini. Nonostante la coerenza interna, *Gente del Po* è un film di frammenti. Frammenti di un discorso attorno al paesaggio e all'uomo che lo abita, alla relazione tra essere umano e ambiente, all'irriducibilità della natura a semplice sfondo o mezzo per consentire la sopravvivenza alle persone. La natura in generale e il Po in particolare sono presenze che incombono. Possono essere materne o matrigne, ma, in ogni caso, sono superiori all'uomo, ne decidono il destino. L'uso del *décadrage* non può che rendere evidente lo squilibrio tra spazio vuoto, inquietante, vero e proprio soggetto

---

<sup>15</sup> "Ho amato molto il Vigo di *À propos de Nice*, che trovo un documentario stupendo. Vigo era un uomo che si faceva amare, attraverso i suoi film". M. ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 187.

<sup>16</sup> "Mi piaceva molto il Bresson di *Les dames du Bois de Boulogne*, mi piaceva il suo modo di *escamoter* le scene madri: Bresson faceva vedere solo le conseguenze delle scene madri. E poi mi pareva abbastanza straordinario il suo modo di dar peso ai personaggi nell'ambiente. (...) Ma il più grande di tutti mi sembra Renoir. Forse ha fatto i film più belli di quell'epoca, nel suo paese. *La règle du jeu*, *La Marseillaise*, *La grande illusion*... E poi *La chienne*, *Boudu sauvé des eaux*: non si finisce mai di citarlo". *Ibid.*

dell'inquadratura ed essere umano, relegato al ruolo di semplice comparsa. Evidente appare l'influenza di Giorgio De Chirico. "Arbitraria è la scelta della messa in scena. Rigorosa l'osservanza del cerimoniale. De Chirico concentra la sua attenzione sul dettaglio. Coglie nel frammento una singolarità poetica forte. Passa dall'insieme al particolare. A differenza degli artisti classici, non ricerca il «senso generale». Attua una sorta di *découpage*, per uscire dalle «secche» del reale. Mostra l'oggetto nella sua presenza; lo libera dal soggetto. Fa il vuoto intorno alle cose, conducendole al di fuori del contesto del significato, per farle apparire nella loro essenza, al di là del «carico» di idee, di pregiudizi, di simboli"<sup>17</sup>.

Il legame con De Chirico non è riscontrabile solamente per via dei camini degli zuccherifici, che implacabili si stagliano verso il cielo, e nemmeno per le piazze vuote, solitamente ravvivate dal viavai delle persone. È il disagio che lo spettatore prova di fronte alla desoggettivizzazione dell'oggetto, all'oggetto come pura e semplice presenza: scelta fondante, come già detto, anche del *Nouveau Roman*. "Al posto dell'universo di significati (psicologici, sociali, funzionali), bisognerebbe invece tentare di costruire un mondo più solido, più immediato, tale che gli oggetti e i gesti si imponessero innanzi tutto per la loro presenza, e che questa presenza continuasse in seguito a dominare, di là da ogni teoria esplicativa che tentasse di racchiuderli in un qualsivoglia sistema di riferimento, sentimentale, sociologico, freudiano, metafisico o altro"<sup>18</sup>.

Antonioni affronta e indaga il *reale* anche da un altro punto di vista, che lo porta, ancora una volta, a essere un precursore. "Questa è la mia sola presunzione: di aver imboccato da solo la strada del neorealismo. Eravamo nel '43. Visconti girava *Ossessione* sulle rive del Po e, sempre sul Po, a pochi chilometri di distanza, io giravo il mio primo documentario. Il Po di Volano appartiene al paesaggio della mia infanzia. Il Po a quello della mia giovinezza.

---

<sup>17</sup> V. TRIONE, *Atlanti metafisici. Giorgio De Chirico. Arte, architettura, critica*, Skira, Milano, 2005, p. 255.

<sup>18</sup> A. ROBBE-GRILLET, *Il Nouveau Roman*, cit., p. 51.

Gli uomini che passavano sull'argine trascinando i barconi con una fune a passo lento, cadenzato, e più tardi gli stessi barconi trascinati in un convoglio da un rimorchiatore, con le donne intente a cucinare, gli uomini al timone, le galline, i panni stesi, vere case ambulanti, commuoventi. Erano immagini di un mondo del quale prendevo coscienza a poco a poco. Accadeva questo: quel paesaggio che fino ad allora era stato un paesaggio di cose, fermo e solitario: l'acqua fangosa e piena di gorgi, i filari di pioppi che si perdevano nella nebbia, l'Isola Bianca in mezzo al fiume a Pontelagoscuro che rompeva la corrente in due, quel paesaggio si muoveva, si popolava di persone e si rinvigoriva. Le stesse cose reclamavano un'attenzione diversa, una suggestione diversa. Guardandole in modo nuovo, me ne impadronivo. Cominciando a capire il mondo attraverso l'immagine, capivo l'immagine. La sua forza, il suo mistero. Appena mi fu possibile tornai in quei luoghi con una macchina da presa. Così è nato *Gente del Po*. Tutto quello che ho fatto dopo, buono o cattivo che sia, parte da lì<sup>19</sup>.

Ad una scelta contenutistica ben precisa, quindi, se ne accompagna anche una stilistica altrettanto radicale. "Il secondo ordine di osservazioni che mi ha portato verso una certa strada è stata una stanchezza istintiva che sentivo già da parecchio tempo verso quelle che erano le tecniche e i modi di racconto, normali e convenzionali, del cinematografo"<sup>20</sup>.

Per Antonioni la necessità di penetrare la realtà, di scrutare al di là dell'immagine, non deriva tanto da una volontà quanto da una pulsione. La volontà è solo successiva. Ciò che lo spinge ad affondare lo sguardo nel reale è il desiderio di svelarne l'essenza al di là della rappresentazione, benché lo strumento che usa per farlo sia la rappresentazione stessa. Il documentario sembra essere il mezzo più indicato e "coerente". "Qualsiasi visione di questa nostra vita e del nostro ambiente può a mezzo del documentario svelare segreti insospettati. La realtà insomma, la nuda realtà nella sua intima essenza.

---

<sup>19</sup> M. ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 63-64.

<sup>20</sup> G. TINAZZI, *Michelangelo Antonioni*, Il Castoro, Milano, 2002<sup>4</sup>, pp. 12-13.

Compito primo quindi del regista sarà quello di mantenere un costante e intimo contatto con questa realtà, poiché il documentario non è fantasia non è creazione ma è rappresentazione, interpretazione e valorizzazione di manifestazioni prettamente reali.

Nel documentario ogni sogno dello schermo viene infranto.

La macchina gioca solo con la vita"<sup>21</sup>.

*Gente del Po*, nonostante mostri, soprattutto nel finale, le condizioni di miseria del Polesine, si discosta dai lavori di Vancini e di altri autori che hanno utilizzato il documentario come atto d'accusa di uno *status quo*. Emblematica è l'inquadratura di chiusura: l'immagine è divisa tra acqua e terra, una distesa desolata rotta solo dalla linea dell'orizzonte. Eppure la natura non trasmette alcun tipo di sacralità, non c'è contemplazione panica. L'uomo è scomparso e il paesaggio è angosciante, funesto. Il distacco con cui il regista osserva il Po, la terra circostante, le persone che di tanto in tanto compaiono, è quello dell'entomologo. Ogni cosa va analizzata in quanto cosa, solo così si può sperare di strappare il velo che ricopre la realtà: liberandosi della soggettività, considerando gli esseri umani corpi, il territorio oggetto. "Ma la testimonianza prende a complicarsi in maniera inquietante: i testimoni si contraddicono, l'accusato moltiplica gli alibi, nuovi elementi sorgono di cui prima non si era tenuto conto... E bisogna sempre tornare agli inizi registrati: l'esatta posizione di un mobile, la forma e la frequenza di un'impronta, la parola scritta in un messaggio. Si prova sempre più l'impressione che non ci sia nient'altro di *vero*. Possono anche nascondere un mistero, o tradirlo, ma questi elementi che si prendono gioco dei sistemi non hanno che una qualità seria, evidente, ed è quella di essere là"<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> M. ANTONIONI, *Documentari*, in *Sul cinema*, cit., p. 67. L'articolo era apparso per la prima volta sul «Corriere padano», il 21 gennaio del 1937.

<sup>22</sup> A. ROBBE-GRILLET, *Il Nouveau Roman*, cit., p. 53.

Quindi, come dice il regista ferrarese, se nessuno riuscirà mai a vedere la vera immagine della realtà, non resta che analizzare con estrema attenzione i dati oggettivi degli elementi che cadono sotto i nostri sensi, e cioè l'apparenza.

### *Il peso del nulla*

Con *Sette canne, un vestito* (1949), commissionatogli dalla Torviscosa (SNIA), Antonioni abbandona il Delta del Po e focalizza il suo sguardo sull'universo della fabbrica.

*Sette canne, un vestito* ha il tono, solo per ciò che riguarda la voce off, di una fiaba moderna: "Questa è la favola del rayon", risuona all'inizio del cortometraggio. Ecco quindi che gli stabilimenti diventano castelli, le leggi chimiche formule magiche, la trasformazione della cellulosa in viscosa un procedimento carico di mistero. Non sono nuove, in certo documentario industriale, le sfumature fiabesche, come se gli spettatori fossero bambini. Eppure, nel caso di Antonioni, le immagini stridono col commento che le accompagna. Dalle inquadrature che immortalano le canne falciate e trasportate nelle fabbriche, a quelle dei camini che incombono sulla campagna, un senso di angoscia e inquietudine è costantemente sotteso. L'uomo come protagonista, come soggetto agente è scomparso, rimpiazzato da trebbiatrici, macchine, ciminiere, oppure da ampi scorci di campagne deserte e monocordi. "Nietzsche (...) inaugurerà il «quarto uomo» del quale adesso tanto si parla, l'uomo con la «perdita del centro», di un centro che romanticamente si cerca di risvegliare. L'uomo senza contenuto morale e filosofico che vive per i principi della forma e dell'espressione. È un errore ritenere che l'uomo abbia ancora un contenuto o debba averne uno (...) non esiste più affatto l'uomo, esistono ormai soltanto i

suoi sintomi”<sup>23</sup>. Indagando il rapporto tra le modificazioni del paesaggio e quelle dell’uomo in relazione ad esso, l’autore non fornisce mai giudizi morali, il suo è uno sguardo totalmente laico: la macchina da presa, attratta dalle superfici delle industrie, modella le coordinate di un’estetica fin quasi priva di *aisthesis*, mobilitata dal puro valore formale di ciò che a essa si offre, prescindendo da qualsiasi altro tipo di impatto sulla sensibilità, quasi il suo unico organo di senso fosse, appunto, lo sguardo. Il regista ha sempre dichiarato, infatti, di considerare le fabbriche “belle”, perché hanno una vasta possibilità di sperimentazioni di forme e colori. Se in alcuni brevissimi istanti l’imponenza delle strutture degli stabilimenti ricorda *Metropolis* (1927) di Fritz Lang<sup>24</sup>, è nella pittura che bisogna cercare il riferimento più persistente. Ancora una volta è De Chirico a far sentire la sua influenza: benché il documentario sia ambientato in un paesino del Friuli, vicino a Trieste, per le suggestioni metafisiche costantemente presenti, in una sorta di cortocircuito, la memoria torna alla Ferrara de *Le muse inquietanti*, in cui piani di realtà tanto distanti nel tempo e nello spazio si trovano associati, turbando lo spettatore per l’incoerenza e la mancanza d’abitudine a una simile visione. “Le immagini del mondo sono sottratte al loro divenire storico, e fissate in uno spazio senza tempo, che ne esalta l’aspetto fantastico – «quello spettro che fa di esse simboli e segni»”<sup>25</sup>. La fabbrica mescolata alla campagna, l’uomo rimpiazzato dalla macchina, i vuoti a sostituire i pieni e, in tutto questo, la totale assenza di un appiglio concreto, riconoscibile secondo un ordine lineare, che possa aiutare a

---

<sup>23</sup> G. BENN, *Lo smalto sul nulla*, Adelphi, Milano, 1992, p. 264.

<sup>24</sup> E non è nemmeno da dimenticare un documentario Cines del 1932, *Cantieri dell’Adriatico*, di Umberto Barbaro, ambientato in un borgo operaio di Monfalcone, delimitato da una trincea e dai ruderi di guerra. Opera nata per esaltare la ricostruzione fascista, influenzata da un’estetica futurista e, malgrado tutto, dal cinema russo di propaganda, *Cantieri dell’Adriatico* inquadra con rigore geometrico tutte le tappe lavorative all’interno delle officine del reparto navale, dal progetto al varo della nave. Ciò che più desta interesse è la quasi totale assenza dell’uomo. La virilità, tanto apprezzata dal duce, non si incarna in un essere umano ma nelle macchine utilizzate, spazzando via, benché inconsapevolmente, l’individuo.

<sup>25</sup> V. TRIONE, *Atlanti metafisici. Giorgio De Chirico. Arte, architettura, critica*, cit., p. 165.

decifrare un'inquadratura enigmatica come un rebus<sup>26</sup>. "Disponendo gli individui nello spazio secondo principi che non obbediscono alla realtà, ma piuttosto a suggestioni di certa pittura metafisica – Gian Piero Brunetta ha al riguardo parlato di una *dimensione dechirichiana*<sup>27</sup> del suo cinema – Antonioni costruisce inquadrature che sanciscono in modo eloquente l'impermeabilità tra personaggi ed ambiente l'impossibilità di un rapporto che leghi in modo armonico gli uni all'altro. Nello stesso tempo egli osserva (e inquadra) i luoghi in maniera – si potrebbe dire – *interlocutoria*, facendo cioè di ogni singola immagine una sorta di muta interrogazione rivolta (da lui e non di rado anche dal personaggio, alle prese con un mondo che non riconosce più nella stessa misura in cui non vi si riconosce più) al paesaggio"<sup>28</sup>.

Benché in Antonioni e in De Chirico la forma sia quasi matematica, geometrica nella precisione delle proporzioni, raffreddando così una "materia" tanto incandescente quanto molesta, c'è sempre, nel risultato dell'opera, uno squilibrio, uno sbilanciamento disturbante e magnetico al tempo stesso. "La verità dell'arte risiede nell'*eccesso* – che è impulso al travestimento e al trucco, trasgressione delle barriere tra realtà e apparenza, tra dionisiaco e apollineo"<sup>29</sup>.

È un'ambiguità difficilmente districabile quella dei soggetti dechirichiani e dei paesaggi del cineasta ferrarese, come se l'apparente armonia del tutto contenesse una forza opposta pronta a scompaginare la stabilità: i dettagli che compongono le loro opere sono perennemente disomogenei. "Ma c'era qualcosa nell'idea di asimmetria. Nel mondo esterno era affascinante, una forza contraria all'equilibrio e alla calma, la piccola, misteriosa, anomalia subatomica che ha

---

<sup>26</sup> Sempre nel ferrarese è ambientato *L'industria dello zucchero – sua ricostruzione agricola ed industriale dopo la guerra (1947-1948)* di Antonio Sturla, documentario sulla costruzione degli zuccherifici che, volontariamente o involontariamente, per gli accostamenti tra paesaggi agricoli desolati e camini che si stagliano solitari e imponenti verso il cielo, infonde nello spettatore un senso di turbamento che, dato il soggetto, non può che essere associato alla pittura di Giorgio de Chirico.

<sup>27</sup> G.P. BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano*, cit., p. 390.

<sup>28</sup> L. GANDINI, *La regia cinematografica*, Carocci, Roma, 2000<sup>2</sup>, p. 165.

<sup>29</sup> V. TRIONE, *Atlanti metafisici. Giorgio De Chirico. Arte, architettura, critica*, cit., p. 254.

dato inizio alla creazione. La parola stessa era sinuosa, leggermente fuori uso, con quella vocale aggiunta che cambiava tutto”<sup>30</sup>.

Per capire la poetica antonioniana, ancora una volta, si deve cercare nella sua giovinezza. Secondo Renzo Renzi “l’astrazione, il momento fisico-metafisico dell’immagine, che vuole esprimere una condizione esistenziale alienata, avranno, per Antonioni, un’infinità di origini. Ma non si può negare un’ipotesi che è legata alla biografia di Antonioni, giovane di estrazione piccolo-borghese, che si trova quotidianamente a passare attraverso i luoghi - aristocratici, alto-borghesi, solitari - dell’*addizione erculea*. La *Città non-finita* (B. Zevi), secondo un criterio che l’ha pensata disponibile agli sviluppi futuri, fugge e si perde, per le sue lunghe strade, verso l’orizzonte della campagna. I muri, le chiusure, gli arresti sono soltanto ai lati della strada, da un palazzo all’altro, lasciando immaginare misteriosi giardini (anche Bassani, del resto, inventò un giardino grande come non esiste a Ferrara). Nei palazzi e, dietro i muraglioni, nei giardini, vivono nascosti gli uomini di un ceto privilegiato, che fa volare l’immaginazione ma, intanto, produce una esclusione. Ai lati della via sta, dunque, il *meraviglioso* ormai posseduto dai nuovi principi, i borghesi. In fondo alla via, conclusivamente, non si vede nulla perché la via dissolve nella pianura. L’angoscia che ne deriva diventa l’immagine di un deserto, di un’assenza. L’immagine come unico godimento. Immagine che ha la proprietà di essere bella e vuota. Il niente è avventuroso e impossibile”<sup>31</sup>.

A questo proposito è bene analizzare l’altra tematica che compare, benché solo accennata, in *Sette canne, un vestito*: la moda.

L’abito è il feticcio che si sostituisce alla donna, che ormai non possiede più un corpo (fatto di carne, che ha odore, sapore, spigoloso o morbido che sia, sicuramente imperfetto), ma un fisico (costruito, modellato, seriale, farmacologico, frigido nella sua perfezione).

---

<sup>30</sup> D. DELILLO, *Cosmopolis*, cit. in V. TRIONE, *La forma della città*, Arte Tipografica, Napoli, 2008, p. 132.

<sup>31</sup> C. DI CARLO (a cura di), *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, cit., p. 84.



“«Sai qual è il vestito della donna? La pelle...». È Mariella, la ragazza svampita del gruppo (*Le amiche*, n. d. r.) a dirlo a Cesare, l'architetto in cerca di avventure. Glielo urla sulla spiaggia durante la gita al mare, in risposta al rimprovero di essersi sporcata di sabbia. Di frasi come questa, che raccontano e descrivono il rapporto tra la donna e il suo abito, ce ne sono molte disseminate nel cinema di Antonioni. Ma questa non è vera. Il vestito della donna non è la sua pelle: è il vestito”<sup>32</sup>. Se la Pop Art trasforma i beni di consumo nei soggetti dell'opera d'arte, Antonioni avvia il medesimo processo con le “cose” e gli spazi, elevandoli a veri e propri protagonisti dei suoi film, arrivando addirittura ad annullare la funzione metonimica (del tipo, *io sono il vestito che indosso*).

Spesso presente nei suoi film (*Cronaca di un amore*, 1950, *Le amiche*, 1955, *Blow up*, 1966), il mondo della moda si offre come ambiente ideale per la riflessione dell'autore sull'immagine, sul visibile e l'invisibile, sull'essere umano “cosa tra le cose”, sul nulla<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> A. BELLAVIA, *Il vestito di una donna (non) è la pelle*, in «Segnocinema» n. 118, 2002, p. 24.

<sup>33</sup> Negli anni '80 Antonioni avrebbe dovuto girare *Sotto il vestito niente*, poi passato nelle mani, infelici, di Carlo Vanzina (1985). Il soggetto era tratto dall'omonimo romanzo di Marco Parma. Di primo acchito potrebbe apparire curioso l'interesse del regista per un romanzo piuttosto mediocre, a tratti imbarazzante. “La risposta più immediata parte dalla superficie: si tratta di un giallo ambientato nel mondo della moda. Una forma ed un ambiente che non sono certo nuovi per il regista. È ormai, infatti, quasi un luogo critico comune notare la predilezione antonioniana per l'andamento (o per certe inflessioni, o cadenze, o richiami) del giallo. (...) Quanto al mondo della moda, non si è mai trattato – per Antonioni – di una collocazione casuale, basti pensare a *Le amiche*, a *Blow up*, ma anche ad alcune situazioni di *Cronaca di un amore*. Da un lato era una descrizione ambientale significativa e storicamente situata (il salto di classe, la borghesia torinese anni '50, il lavoro femminile, la Londra degli anni '60), dall'altro era uno sguardo significativo, fortemente connotato in rapporto a certe situazioni emergenti del film (la sfilata per beneficenza in *Cronaca di un amore*, la scena madre ne *Le amiche*, l'incontro con le ragazze in *Blow up*); nel film tratto da Pavese la costruzione dell'atelier scandiva addirittura i blocchi narrativi. (...) C'è, preminente ed invadente, il mondo della moda, già dalle prime inquadrature (nella sceneggiatura del regista di Ferrara, n. d. r., diversamente, si è visto, dal libro). Come altre volte in Antonioni si tratta della descrizione di uno spaccato sociologico, con valenze economiche relative; se ne *Le amiche* si registrava un passaggio d'epoca (gli avanzati anni '50, gli annunci del boom, l'emancipazione lavorativa della donna), in *Sotto il vestito niente* la nota dominante è quella della degenerazione (i collegamenti con la malavita, le coperture: *E la moda è una bella maschera, elegante*). Ma l'ambiente ha soprattutto forti caratteristiche emergenti. Rappresenta l'industrializzazione dell'effimero. (...) Esplorare questo effimero permette, antonianamente, di andare dietro le quinte, le apparenze, con (magari) immancabili punte di didascalismo. (...) Più generalmente – forse – c'è il motivo del camuffamento, della mimica (tutto il finale della sfilata alla fiera di Milano), della maschera (i manichini

“Per il sistema dell’economia politica del segno, la referenza modello del corpo è il *mannequin* (con tutte le sue varianti). Contemporaneo del robot (...), il *mannequin* rappresenta anch’esso un corpo totalmente funzionalizzato sotto la legge del valore, ma questa volta come luogo di produzione del valore / *segno*. Ciò che è prodotto non è più una forza-lavoro, sono dei modelli di significazione – non solo dei modelli d’appagamento, ma la *sessualità stessa come modello*”<sup>34</sup>.

### *La vertigine del vuoto*

L’assurdo non è né nell’uomo né nelle cose,  
ma nell’impossibilità di stabilire fra di loro  
un rapporto che non sia quello di *estraneità*.

*Albert Camus*

Il vuoto, presenza indagabile, inquietante, si precisa fin dagli esordi come il protagonista delle opere di Antonioni. Vuoto esistenziale, vuoto spaziale. In linea con questo tipo di riflessione è anche *Vertigine* (1950),

---

fluorescenti), della finzione. Quel mondo, infine, è un mondo produttore di immagini; e credo sia inutile sottolineare l’attenzione che, da *La signora senza camelia* (e prima ancora da *L’amorosa menzogna*), Antonioni ha sempre portato in questa direzione”. G. TINAZZI, *La moda nel cassetto*, in «Cinema & Cinema» n. 58, maggio-agosto 1990, pp. 51-54.

<sup>34</sup> J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 129. “Ogni sistema rivela così di volta in volta, dietro l’idealità dei suoi fini (salute, resurrezione, produttività razionale, sessualità liberata), il fantasma riduttore sul quale si articola, la visione delirante del corpo che costituisce la sua strategia. Il cadavere, l’animale, la macchina o il *mannequin* – questi sono i tipi ideali negativi del corpo, le riduzioni fantastiche sotto le quali esso si produce e si scrive nei sistemi successivi.

Lo strano è che il corpo non è nient’altro che questi modelli in cui i differenti sistemi lo hanno rinchiuso, e allo stesso tempo è tutt’altra cosa: la loro alternativa radicale, la differenza irriducibile che li nega. Si può ancora chiamare corpo questa virtualità inversa. Ma per questa – per il corpo in quanto materiale di scambio simbolico – *non c’è nessun modello*, nessun codice, nessun tipo ideale, nessun fantasma direttore, *poiché non potrebbe esserci sistema del corpo come anti-oggetto*”. (*Ibid.*) Su questa tematica è di grande interesse il quarto capitolo del libro citato, dal titolo: *Il corpo o il carnaio di segni*.

brevissimo cortometraggio le cui sequenze facevano parte di un documentario più lungo dal titolo *La funivia del Faloria*, di cui è stato perduto il negativo. I quattro minuti rimasti, *Vertigine* appunto, sono stati ritrovati all'interno di *Documento Mensile*<sup>35</sup> e restaurati grazie all'intervento di Marco Ferreri, produttore del corto e anche del primo film di Antonioni, *Cronaca di un amore*.

Il breve viaggio della funivia che segue una pendice del monte Faloria, diventa motivo non tanto di contemplazione estatica del paesaggio, quanto di un'indagine, di un'osservazione serrata tra strapiombi, dirupi e vallate. "Inabissato nell'infinita immensità degli spazi che ignoro e che mi ignorano io mi spavento"<sup>36</sup>. La montagna diventa un'entità che incute rispetto e timore, come il Po del suo primo documentario. La natura è infinitamente più potente dell'uomo e, nonostante questi tenti di dominarla, ne rimane sempre soggiogato, incapace di penetrare la sua insondabilità. Il mistero indistricabile racchiuso dal paesaggio, indifferente all'essere umano, nella sua maestosità, è lo stesso che anni dopo Peter Weir coglierà nel territorio vulcanico di *Picnic a Hanging Rock* (1975). Goethe diceva: "Natura è mistero alla luce del giorno, non permette che il velo le sia tolto". Le rocce che frastagliano il pendio hanno una consistenza materica molto ambigua: aggregati minerali che sembrano fatti di carne, così come lo saranno gli scogli dell'Isola Rosa (Isola di Budelli, facente parte dell'arcipelago della Maddalena, nel nord-est della Sardegna) ne *Il deserto rosso* (1964). Eppure, nonostante il territorio diventi cosa viva, non c'è mai l'impressione di un rigurgito panteistico nello sguardo del regista. Semplicemente uomo e ambiente circostante hanno medesima importanza, stessa dignità, uguale interesse. Ma poiché il paesaggio, *fisicamente*, occupa più spazio rispetto all'essere umano, il suo peso sarà maggiore.

---

<sup>35</sup> *Documento Mensile*, diretto da Riccardo Ghione, veniva definito "nuovo genere cinematografico". Era più che altro una rivista culturale *filmata*. Al posto di articoli, saggi brevi, racconti, c'erano documentari e cortometraggi realizzati da cineasti.

<sup>36</sup> B. PASCAL, *Pensieri*, Einaudi, Torino, 1962, p. 94.

L'immagine dell'ombra della funivia che si staglia sulla china del Faloria, da questo punto di vista, è piuttosto illuminante. La funivia, oggetto d'ingegno, nel momento in cui viene posta in relazione con la natura, non può che diventare pura sembianza, fantasma della tecnica, senza alcuna densità o compattezza, fatta d'aria e luce. Ancora una volta è il niente che va penetrato. "Il non senso del mondo nasconde significati più profondi che la ragione da sola non è in grado di esplorare. Il nulla significa fiducia nelle possibilità e virtualità infinite del senso di lievitare oltre le immediate evidenze. «Viaggiatore einsteniano non sa mai se è il treno o lo spazio-tempo a muoversi, se è testimone o uomo del desiderio» (Barthes, 1980)"<sup>37</sup>.

Michelangelo Antonioni ha saputo vedere l'invisibile, cogliere il sentimento di un'epoca, quella novecentesca, in cui l'uomo ha perso la sua centralità rispetto al mondo e anche la sua insindacabile perfezione. "Inizia scoprendo l'amaro, il salato, il concavo, il liscio, il ruvido, i sette colori dell'arcobaleno e le venti e più lettere dell'alfabeto; continua coi volti, le mappe, gli animali e gli astri; conclude col dubbio o con la fede e con la certezza quasi totale della propria ignoranza"<sup>38</sup>. Uomo fatto di debolezze, monco rispetto al territorio che abita, incapace di dominare il cosmo e anche se stesso. Il disagio si ripercuote sull'ambiente come una proiezione interiore. Totalmente laico nelle sue posizioni, il regista non indica una preferenza tra la realtà sociale-lavorativa-paesaggistica attuale, che si sta sviluppando, e quella precedente, ma rende palese la difficoltà dell'essere umano ad adattarsi al nuovo corso, troppo rapido e spiazzante nella sua evoluzione. "Caro Antonioni, ho cercato di dire nel mio linguaggio intellettuale le ragioni che fanno di te, al di là del cinema, uno degli artisti del nostro tempo": così Roland Barthes nel 1980 concludeva la sua orazione, in occasione della consegna al regista del premio Archiginnasio d'oro a Bologna. Autore quindi profondamente influente per tutta la cinematografia successiva, riscontrabile in molti cineasti affermati, ma

---

<sup>37</sup> G.P. BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano*, cit., p. 552.

<sup>38</sup> J.L. BORGES, *Atlante*, in *Opere*, vol. II, i Meridiani, Mondadori, Milano, 1985, p. 1313.

anche in documentaristi minori che consciamente o inconsciamente devono a lui l'inflessione del loro sguardo. Tonino Guerra in un'intervista ha dichiarato: "Non è che bisogna riguardare soltanto lui. Bisogna guardare anche tutti gli altri che hanno imitato lui. Si trova in mille luoghi Michelangelo, in mille luoghi degli altri. Io ho rivisto Michelangelo nella scelta di come inquadrare un paesaggio, come impostare una scena a due, in certi spazi".

### *Comacchio o dell'inquietudine: un precedente*

Fernando Cerchio - così come Antonioni, in seguito - decentra il soggetto, lasciando largo margine allo spazio. Questa scelta stilistica si pone a fondamento di una ricognizione sulle possibilità di discernimento della realtà. "Noi vediamo le cose stesse, il mondo è ciò che noi vediamo: formule di questo genere esprimono una fede che è comune all'uomo naturale e al filosofo dacchè egli apre gli occhi, rinviano a un sostrato profondo di «opinioni» mute implicate nella nostra vita. Ma tale fede ha questo di strano, che se si cerca di articolarla in tesi o enunciato, se ci si chiede che cos'è noi, che cos'è vedere e che cos'è cosa o mondo, si entra in un labirinto di difficoltà e di contraddizioni"<sup>39</sup>.

In *Comacchio*<sup>40</sup> (1942) l'acqua in cui si riflettono le costruzioni e le case, è una presenza, come il Po per Antonioni, che incute timore e da cui promanano inquietudine e mistero. Un disagio che trascende le condizioni di povertà in cui vivono i pescatori, emergendo da strati più profondi e atavici del paesaggio e dell'essere umano che in esso si rispecchia. Sensibilità, come detto in precedenza, affine a quella di Antonioni, che vede al di là dei gesti precisi, degli

---

<sup>39</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 15.

<sup>40</sup> Le musiche di *Comacchio* sono di Giovanni Fusco, autore che ha lavorato ampiamente anche per Michelangelo Antonioni.

spazi metafisici, delle pile di anguille infilzate simili a sculture, per ricercare, nei luoghi, il semblante angoscioso della condizione esistenziale.

La poetica di *Comacchio* è, comunque, ancora lontana da quella, già completamente consapevole e stratificata di *Gente del Po*, benché costituisca un autorevole precedente.

### *Il bizzarro nel quotidiano: Giulio Questi*

Un regista che con grande intelligenza è stato in grado di mescolare generi e autori, mantenendo un largo margine di individualità, è Giulio Questi. *Om ad Po*, documentario del 1958, che vede come direttore di produzione Giuliano Montaldo, associa il grottesco alla *suspense*, il bizzarro al neorealismo. L'“om ad Po”, cioè l'uomo del Po, il suo guardiano, una figura mitica, quasi leggendaria, potrebbe essere tranquillamente un personaggio olmiano: sorta di eremita, allontanatosi volontariamente dal paese e dalla famiglia, vi fa ritorno di rado, solo per acquisti necessari, preferendo di gran lunga vivere in solitudine, in rapporto fusionale con la natura. Caccia uccelli, vive di pesca e con la barca raccoglie dal fiume ciò che porta la corrente: legname, arbusti, materiali di scarto. C'è addirittura una carrellata che ha come soggetto una botte che, per il movimento di macchina, è identica a quella acquatica dell'ultimo episodio di *Paisà* (1946) di Rossellini, in cui il cadavere con appeso il cartello con la scritta “partigiano” galleggia verso la riva. A questo però si amalgama un certo gusto che risente del cinema di Tod Browning e delle sue stranezze, da *Lo sconosciuto* (1927) a *Freaks* (1932): il guardiano del Po è in fondo un personaggio macabro e misterioso, una sorta di caratterista demoniaco, che al disagio per il suo essere al di fuori della normalità, unendo umanità e

animalità, associa un umorismo nero, sottolineato dalle assai ritmate musiche di Nascimbeni. Il suo viso che si apre in un ghigno, i suoi modi burberi, la sua presenza macchiettistica, incutono timore sia alla giovane coppia che amoreggia nella cascina e fugge al suo arrivo, sia agli abitanti del villaggio che durante l'inverno, malgrado tutto, gli offrono riparo e una minestra calda, in modo tale che i bambini vedano da vicino questo essere fiabesco che nelle loro fantasie incarna il babau. L'"om ad Po" è una creatura degli argini e del fiume, della terra invernale e della nebbia, dei fossi melmosi. La luce è sempre adombrata da presagi minacciosi: col buio, di nascosto, ruba e pesca di frodo. I paesaggi brinati, foschi, sembrano quelli di una favola del terrore. Il canto sinistro degli uccelli e il rumore del vento è volutamente eccessivo e irrealistico, in modo tale da porre lo spettatore in una situazione di attesa nefasta e di disagio. Raramente, in questi ambienti, l'uomo del Po è raggiunto dai suoi familiari. Vengono di solito a chieder soldi o a portare brutte notizie. Maltrattati ritornano al paese. Quando un "om ad Po" muore, sono in pochi ad accorgersi della sua scomparsa. Il funerale viene celebrato in acqua e il mistero della sua esistenza se ne va con lui.

Benché l'angoscia inclini al grottesco, c'è qualcosa nel cinema di Questi che rimanda a quello di Antonioni. Oltre all'evidente omaggio in *La morte ha fatto l'uovo* (1968), il cui incipit richiama direttamente il finale de *L'eclisse* (1962), anche in *Om ad Po* le inquadrature delle terre desolate, vuote, coperte dalla nebbia, sono chiaramente ispirate ad alcune opere dell'autore ferrarese: *Il grido* (1957) e *Gente del Po* su tutte.

Il bizzarro riscontrabile nell'intera filmografia di Giulio Questi (si pensi anche solo ad *Arcana*, 1972) e che già è presente *in nuce* in questo originale documentario, è precursore di un certo stile che avvicina film tra loro diversissimi: da *La casa dalle finestre che ridono* (1976) di Pupi Avati a *L'amico di famiglia* (2006) di Paolo Sorrentino.

## *Venezia: l'infinita rifrazione*

Venezia, per la sua natura doppia, d'acqua e di terra, e soprattutto di perenne rifrazione del reale, diventa il paradigma dell'ambiguità che non distingue forma e contenuto. "A differenza di Roma e di Firenze, nelle quali si compie la sintesi tra vita e forma, Venezia è soltanto linguaggio: disarmonica, poeticamente incompiuta. Spazio di un linguaggio senza significato, in cui si attua la crisi della *Kultur*, regno della dissonanza esibita, simbolo della perdita di patria, maschera che nasconde l'essere. Le epifanie si emancipano dalla realtà. Trionfa l'oscillazione della geografia. Esistono solo movimenti e tempi che non possono essere ridotti a un *unico* senso. Colpevole menzogna, simulacro pervasivo, enigma doppio, Venezia è scissa dalla terra e dal mare"<sup>41</sup>.

Venezia, poiché "ha l'equivoca bellezza dell'avventura, che ondeggia nella vita senza radici, come un fiore strappato nel mare"<sup>42</sup>, è stata rappresentata nei modi più disparati: dissoluta e ingannatrice, sensuale e decadente, mitologica e mortifera, luogo di passioni e conflitti, incoerente e ineffabile. Per afferrarne un senso non può che essere letta a frammenti. Chi ha percorso i suoi sestrieri per indovinarne una vitalità nascosta e lontana dal turismo massificato, chi si è immerso in lei come in una visione onirica, chi si è preoccupato dei rischi ambientali, chi ne ha percepito la freddezza cadaverica e la polvere del tempo, ognuno con la propria idea di verità, che altro non è se non interpretazione: così come diceva Gombrich "... saremo costretti a chiederci che cosa c'è realmente davanti a noi, a vedere la forma indipendentemente dalla sua interpretazione: e questo (ce ne accorgiamo subito) non è realmente possibile".

---

<sup>41</sup> V. TRIONE, *La forma della città*, cit., pp. 36-37.

<sup>42</sup> G. SIMMEL, *Roma, Firenze e Venezia* (1898 – 1906 – 1907), in M. CACCIARI, *Metropolis*, Officina, Roma, 1973, pp. 194-195.



Venezia è la città cinematografica per eccellenza, poiché con il cinema condivide l'indeterminatezza della propria essenza. Poiché "tutto è interpretazione, tutto è affabulazione e dunque della verità non è più nulla"<sup>43</sup>, non resta che analizzare i differenti sguardi che hanno tentato di penetrarla e quindi, in questo caso, i vari documentari che di volta in volta ne hanno fornito una rappresentazione.

"In qualche luogo dietro questi occhi, dietro questi gesti o piuttosto davanti a essi, o anche attorno a essi, venendo da non so quale doppio fondo dello spazio, un altro mondo privato traspare attraverso il tessuto del mio, e per un momento è in esso che vivo, io non sono più se non colui che risponde a questa sollecitazione fattami. Certo, la minima ripresa dell'attenzione mi persuade che questo altro che mi invade è fatto solo della mia sostanza: i suoi colori, il suo dolore, il suo mondo, proprio in quanto suoi, come potrei concepirli, se non in base ai colori che vedo, ai dolori che ho patito, al mondo in cui vivo? Per lo meno, il mio mondo privato ha cessato di appartenere soltanto a me, ora esso è lo strumento che un altro modula, la dimensione di una vita generalizzata che si è innestata sulla mia.

Ma nell'istante stesso in cui credo di condividere la vita dell'altro, io non la raggiungo se non nei suoi fini, nei suoi poli esteriori. È nel mondo che noi comunichiamo, grazie a ciò che la nostra vita ha di articolato"<sup>44</sup>.

Dietro all'immagine troveremo infinite immagini, sempre più aderenti alla realtà, contenute le une nelle altre come in un gioco di scatole cinesi, inducendoci a osservarle così come sono. "La realtà non verrebbe più a trovarsi continuamente altrove, ma qui e ora, senza ambiguità. Il mondo non troverebbe più la sua giustificazione in un senso nascosto, quale esso sia, la sua esistenza finirebbe col trovarsi solo nella sua presenza concreta, solida, materiale; al di là

---

<sup>43</sup> S. GIVONE, *Storia del nulla*, Laterza, Bari, 1995, p. 112.

<sup>44</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., pp. 23-24.

di ciò che noi vediamo (di ciò che percepiamo con i nostri sensi) non esisterebbe ormai più niente”<sup>45</sup>.

Proprio sull’ambiguità del vedere, gioca *Venise et ses amants* (1948) di Luciano Emmer. Il commento che accompagna il cortometraggio è di Jean Cocteau, che compare anche come voce off. Stimato come realizzatore di documentari d’arte, oltre che come autore di cinema di finzione, Emmer costruisce un ibrido, un anomalo bicefalo che lega ai versi dello scrittore francese, inquadrature di grande bellezza, che si rifanno alla pittura surrealista (in particolare tutta la parte in cui Venezia appare completamente immersa nell’acqua) e alle suggestioni di certa letteratura. “L’opera d’arte, come il mondo, è una forma viva: essa è, non ha bisogno di giustificazioni”<sup>46</sup>.

Venezia è capitale dell’estasi, amorosa e artistica, del mascheramento e dell’ordine rovesciato (il carnevale), del pericolo di disfacimento e di memoria imperitura. È proprio sulla memoria e sul tempo che Emmer e Cocteau lavorano, sovrapponendo a una dimensione di sogno momenti storici ben precisi. Alle testimonianze di autori che hanno pianto di commozione alla vista della città lagunare, se ne aggiungono altre di personaggi inventati che immancabilmente diventano prototipi identificati da una caratteristica precipua di matrice romantica. Ognuno di loro, però, nello scorrere delle immagini, che mostrano la porzione di realtà inquadrata scorrere (*panta rei*, il “tutto scorre” eracliteo, dall’acqua dei canali, ai marmi corrosi dal salmastro), fissa in modo indelebile l’istante emotivamente significativo. La vita di ogni individuo è composta di picchi, di ricordi intensi che continuamente ritornano e che, depositati nella memoria, creano la storia dell’individuo stesso. La storia non è lineare ma sinusoidale, i climax hanno spesso un’estensione spazio-temporale che non corrisponde a quella effettivamente vissuta. Venezia, per i suoi amanti,

---

<sup>45</sup> A. ROBBE–GRILLET, *Il Nouveau Roman*, cit., p. 66.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 69.

non cadrà mai nell'oblio, così come le opere d'arte o gli affetti più cari. "L'occhio non vede cose, ma figure di cose che significano altre cose"<sup>47</sup>.

Chi invece tentò di spogliare Venezia dall'aura romantico-decadente e di restituirne la componente di semplice quotidianità fu Francesco Pasinetti. "Davvero Venezia non ha avuto fortuna, sullo schermo. Il cattivo gusto di produttori e di registi è stato il peggior nemico: come ogni veneziano del tempo antico «bon cortesan» è stata fin troppo ospitale e gentile, ma non ha rivelato i suoi segreti: i luoghi riposti, i ponti, le calli, i canali, i campi inaccessibili ai cineasti dallo sguardo superficiale"<sup>48</sup>.

*Venezia minore* (1942), uno dei documentari più conosciuti e rappresentativi di Pasinetti, restituisce l'enorme bellezza della città lagunare, secondo un registro di assoluta normalità. "Questo documentario intende rivelare una Venezia sconosciuta o inosservata. Nell'accostamento tra motivi architettonici, o di scenografia naturale, e la gente nella vita di ogni giorno, si vuol esporre un quadro della caratteristica vita veneziana, colta nella sua intimità. I veneziani sono abituati alla loro città, e più non fanno caso alle riposte bellezze di essa. Nell'acqua dei silenziosi canali si rispecchiano antichi palazzi dimenticati. Tra una zona d'ombra e una di luce si profila una chiesa ormai abbandonata e chiusa. Il forestiero raramente si indugia a scoprire altri motivi oltre quelli che gli vengono più facilmente offerti dalla visione del Canal Grande o della Piazza San Marco. Ma chi si inoltra per le calli nascoste, chi si insinua per i rii che si intrecciano tra le case, scopre ad ogni passo un motivo di architettura bellissimo, e al suo occhio indagatore appariranno quasi magicamente evacuate forme di paesaggio di pietra e acqua, di luce e di ombra, ricco di suggestività"<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 1993, p. 13.

<sup>48</sup> F. PASINETTI, *Venezia nel film e nella realtà*, in «Cinema» n. 26, 26 luglio 1937, p. 51.

<sup>49</sup> ARCHIVIO C. MONTANARO, *Fondo Francesco Pasinetti, "Venezia minore"*, s.d. Cfr. "Venezia minore". *Il progetto originale di Francesco Pasinetti* (a cura di C. MONTANARO), e *Venezia minore: la sceneggiatura desunta*, a cura di A. FINAMORE, "La cosa vista", 3 (1986), pp. 62-69, in G.P. BRUNETTA, A. FACCIOLO, *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2004, p. 152.

Niente passioni fatali, niente paesaggi da cartolina, nessun folklore, nessun luogo comune.

“In Pasinetti l’idea di Venezia coincide con la realtà di Venezia. Non è la Venezia decadente e triste dello sfacelo, della morte, della putrefazione. (...) E non si tratta nemmeno della Venezia moderna, la nuova Venezia industriale, la grande Venezia cosmopolita la terza Venezia dell’arte e della produzione che uomini d’azione come Giuseppe Volpi avevano allestito in una scenografia trionfante.

Quella di Pasinetti è la Venezia della vita quotidiana, fatta di piccole cose che la rendono pulsante, di calli e canali, di osterie e chiese, di case e palazzi, di luci e ombre, di bambini e vecchi, di giochi e lavori, di barche e persone. Ciò nondimeno una Venezia artistica, collegata ai vedutisti antichi e ai paesaggisti moderni, come Guardi, Canaletto, Favretto, Ciardi. E ancora una Venezia aderente ai tempi che sa fare i conti giorno per giorno con le trasformazioni della vita, senza snaturare o svilire la propria originalità”<sup>50</sup>.

Il documentario si apre con l’inquadratura di alcuni bambini che giocano. La macchina da presa è sempre fissa, tranne in brevissimi momenti in cui il moto è dato dall’essere posizionata su di una barca. Nel finale, assistiamo addirittura a dei fermo immagine, come se la macchina da presa fosse una macchina fotografica. Eppure non si ha mai l’impressione della staticità. Il movimento, quindi, mima quello dei soggetti che si spostano da una calle all’altra attraverso ponti, canali e campi. I passatempi infantili sono continuamente contrappuntati dalle faccende che gli adulti sbrigano durante la giornata. È quasi una continua rincorsa tra gli uni e gli altri: incrociano le loro strade e i loro sguardi. Non ci sono eventi sorprendenti, ma estremamente comuni. Il regista vaga nelle zone della città meno conosciute, seguendo di volta in volta le storie e i cammini di alcuni veneziani. Ciò che più colpisce è la

---

<sup>50</sup> M. REBERSCHAK, *Francesco Pasinetti, i giovani, Venezia*, in *Ibid.*, pp. 152-153.

costante inclinazione dell'angolazione nell'inquadrare i soggetti e di una messa in quadro dell'ambiente e delle persone già proiettata verso il *décadrage*.

Tutt'altro tipo di stile e finalità è riscontrabile in *Quattro passi per Venezia* (1954) di Francesco De Feo, prodotto dalla società Documento Film per conto della Presidenza del Consiglio.

“Si è parlato troppo spesso di Venezia come di una città prigioniera della sua bellezza simile a un grande museo da mettere sotto vetro; invece per chi guardi con umana comprensione essa rivela un intenso fervore di vita; tutte le masserizie di una modesta casa sono caricate su una barca. La famiglia Burlan lascia senza rimpianti il vecchio alloggio”<sup>51</sup>. La famiglia Burlan, protagonista del cortometraggio in questione, sta traslocando da Venezia al quartiere San Marco di Mestre, costruito da poco. “La città tradizionale è esplosa, per sempre. Adesso, è avvertita non più come una *cosa sola*, circoscritta e conoscibile, ma come una carrellata di episodi: a volte, agonizzante e fatiscente; a volte, sontuosa e ricchissima”<sup>52</sup>. *Quattro passi per Venezia* mostra più volti della città, dal centro storico a San Giorgio, con la Fondazione Cini (“aspetti e finalità di una istituzione a carattere sociale per l’educazione spirituale e tecnica della gioventù”), dal Lido con i bagni per i meno abbienti fino alle pagode di lusso e alla Mostra del Cinema. Infine si arriva a Mestre. Nel tragitto (“per i bimbi è più una gita”), si vedono i piloni “dell’ardito cavalcavia, realizzato per non deturpare il volto di Venezia”, che dovrebbe collegarla a Trieste, il mercato ittico rinnovato del Tronchetto, e i moderni appartamenti dell’“INA casa” che occupano il quartiere mestrino (“meglio degli squallidi alloggi di una Venezia fatiscente”), non un “massiccio agglomerato di cemento” ma un luogo realizzato per “contribuire efficacemente alla serenità di chi ci abita”.

“In realtà i documentari governativi si proponevano di offrire una rappresentazione equilibrata di tutta la penisola, dalle Alpi alla Sicilia. Lo scopo

---

<sup>51</sup> Prologo di *Quattro passi per Venezia*.

<sup>52</sup> V. TRIONE, *La forma della città*, cit., p. 17.

primario non era tanto quello di affiancare il neorealismo nella rappresentazione delle Mille e una Italia, quanto piuttosto la comunicazione della varietà e complessità dei problemi che il governo aveva affrontato e risolto o che stava tentando di risolvere negli anni della ricostruzione. Il documentario su Venezia aveva in sé due anime: era un album ad uso turistico-culturale della città monumentale e delle sue bellezze ed era uno dei primi interventi cinematografici a favore dell'edilizia popolare. (...) Dunque il nucleo familiare dei Burlan, di modeste origini sociali, diventerà in *Quattro passi per Venezia* il protagonista ideale per coniugare passato (che è morto), presente (che si evolve), avvenire (basato su solidi e incontrastati valori morali); nello sfondo è filmata una Venezia a colori vivaci. (...) Questa storia di normale vita quotidiana introduce al vero tema per cui il cortometraggio sarà prodotto: la ripopolazione urbana delle periferie di nuova progettazione che si stanno costruendo ai margini di città metropolitane con forte identità industriale. Ricordiamo *en passant* che alle spalle del quartiere San Marco, dove la famiglia Burlan va ad abitare, sta l'enorme complesso petrolchimico di Marghera a cui il governo guarda come ad un modello industriale avanzato. Tutti i nuclei abitativi trasformano, proprio durante i primi anni Cinquanta, la loro morfologia ambientale e con essa il concetto di spazio urbano, anche se i dati statistici del movimento migratorio sul territorio fotografano una ambivalenza contraddittoria: da una parte l'urbanizzazione massiccia più o meno accentuata della popolazione nazionale con lo sradicamento e la perdita di identità locale, dall'altra la resistenza volontaria al cambiamento che rafforza nei paesi e piccoli borghi gli habitat tradizionali tipici della cultura contadina. (...) Il cortometraggio in realtà presenta un doppia faccia: da una parte sfoglia la Venezia monumentale come uno splendido libro d'arte a colori da consegnare all'invasione progressiva dei turisti e dall'altra con un sorprendente tempismo coglie e sostiene, quasi allo stato nascente, il fenomeno dell'emigrazione veneziana verso la terraferma e verso il Lido. Dietro alla microstoria della famiglia Burlan si può riconoscere (...) l'esodo quasi biblico di veneziani e l'emorragia dal centro storico che ha avuto da qui in poi un andamento irreversibile<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> M.A. FRABOTTA, *Quattro passi per Venezia. Un documentario del governo italiano su Venezia dei primi anni Cinquanta*, in G.P. BRUNETTA, A. FACCIOLO, *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, cit., pp. 250-254.

Avvenuto il trasloco, il documentario si chiude con la famiglia riunita per cena, col padre a capotavola in canottiera e una delle figlie che scende nel cortile per salutare il proprio fidanzato: i due si conoscevano bene ancora quando abitavano nel centro storico veneziano, e ora si ritrovano nel nuovo quartiere. Ecco quindi che la famiglia, nucleo fondante della società occidentale, si ritrova unita quasi a celebrare un rito, quello del cibo (spesso identificato con l'“abbondanza”), con lo sguardo votato verso il futuro, un futuro in cui la famiglia si rigenererà (la ragazza col fidanzato), tutti avranno un alloggio comodo e moderno e un posto di lavoro all'avanguardia, sentendosi così finalmente distaccati dall'eterno dopoguerra italiano fatto di miseria e privazioni.

Diversi documentari sono stati realizzati tra l'inizio degli anni '60 e la fine degli anni '70 sull'espansione di Mestre come centro nevralgico di evoluzione economico-sociale e sul raffronto tra Venezia col suo passato e le sue frazioni in terraferma, designate invece allo sviluppo industriale. Di questa tipologia fa parte il cortometraggio autoprodotta del 1963 di Franco Gherardi, *Il fenomeno Mestre (analisi di un'evoluzione)*, che per la parzialità delle osservazioni sembrerebbe, in realtà, commissionato o appoggiato da qualche associazione “separatista” che vorrebbe fare di Mestre un comune indipendente da Venezia. Influenzato dalla *nouvelle vague*<sup>54</sup>, soprattutto per ciò che riguarda il montaggio, *Il fenomeno Mestre* associa a un brano di musica jazz, molto ritmato, rapide sequenze, inquadrature decentrate e molti stacchi, rendendo anche formalmente (cioè a livello di linguaggio e sintassi filmica) il senso di rinnovamento diffuso, di novità. Mestre ha ormai la dignità di città, di capoluogo, non di semplice frazione. È a tutti gli effetti la parte moderna di

---

<sup>54</sup> Sulla scia della *nouvelle vague*, nel medesimo anno esce *Chi lavora è perduto – In capo al mondo*, primo film di Tinto Brass, ambientato a Venezia. Opera bizzarra, piena di estro, a tratti di una forza stupefacente, racconta di un giovane disoccupato e anarchico, con poca voglia di lavorare. Lo stile, che risente moltissimo del cinema di Jean-Luc Godard, soprattutto per ciò che riguarda il montaggio, è perfettamente coerente con lo spirito del film, dimostrando come la forma stessa possa “parlare” chiaramente del contenuto.

Venezia, quella giovane, spigliata e vivace: sorgono numerosi palazzi, viene ultimato l'aeroporto Marco Polo, si realizzano strade e autostrade per collegare più rapidamente la città a Trieste e Monaco. Luogo in piena espansione demografica, è un centro economico importante, che deve affrontare il problema dell'immigrazione e dell'inurbamento un po' eccessivo e selvaggio. Secondo la voce off, però, queste non sono che le ovvie conseguenze dell'ampliamento straordinario che Mestre sta subendo: sono i rischi di una città attiva e ricca di possibilità, della quale tutti vorrebbero essere parte. Nell'ottimismo generalizzato, le ripercussioni negative della trasformazione hanno un peso minimo, irrisorio. Attività lavorativa, vita privata, paesaggio circostante diventano un tutt'uno, in una sorta di processo osmotico per cui le separazioni hanno un valore semplicemente nominale. "Questo processo di spazializzazione del tempo umano, dissociazione della personalità del lavoratore e suo atteggiamento «contemplativo» nei riguardi dell'attività lavorativa e della vita in genere, presenza massiccia, opprimente degli oggetti cui gli uomini non sono più legati in maniera «organica», questo processo dicevamo, ha non solo assunto proporzioni gigantesche ma ha per molti aspetti invaso anche la sfera del tempo libero"<sup>55</sup>.

Lontani dall'inquietudine antonioniana, questi documentari considerano l'uomo totalmente integrato nel nuovo corso, privo di disagi e di rigurgiti. Eppure, la presenza dell'essere umano ne *Il fenomeno Mestre* risulta risibile. Sono le infrastrutture, le industrie, i condomini i veri protagonisti. Gli uomini diventano involontariamente accessori. È del tutto assente la consapevolezza del regista de *L'eclisse* o di un autore come Alain Robbe-Grillet<sup>56</sup> sulla progressiva oggettualizzazione del cosmo, essere umano compreso, sulla

---

<sup>55</sup> A. ROBBE-GRILLET, *Il Nouveau Roman*, cit., p. 19.

<sup>56</sup> Caposcuola del Nouveau Roman, oltre ad aver scritto la sceneggiatura di *L'anno scorso a Marienbad* (1961), film - manifesto di Alain Resnais, Alain Robbe-Grillet, regista a sua volta (*L'immortale*, 1963; *Spostamenti progressivi del piacere*, 1973), è ricordato per numerosi romanzi in cui i cardini del Nouveau Roman vengono applicati: *Les Gommages* (1953), *Le Voyeur* (1955), *La Jalousie* (1957), *Dans le labyrinthe* (1959), *Istantanés* (1962), *Topologie d'un cité fantôme* (1976), tutti editi da Les Éditions de Minuit, Parigi.



reificazione stessa dell'uomo e sul suo malessere di fronte a un cambiamento, del tutto repentino, che investe più fronti, al quale tende ad applicare ancora teoremi e valori ormai obsoleti. "Per Heidegger, «inquietante» non è il dominio della tecnica ma l'impreparazione dell'uomo di fronte al «radicale mutamento del mondo prodotto da tale dominio»"<sup>57</sup>. E distante appare anche il sentimento di "insufficienza di realtà" percepita dal protagonista de *La noia* di Alberto Moravia<sup>58</sup>, benché la sensibilità odierna rimanga impressionata, sia pur in altri termini, da un analogo scollamento tra individuo e realtà circostante. "Ho già notato che la noia consiste principalmente nell'incomunicabilità"<sup>59</sup>.

È interessante quindi confrontare l'intenzione con la quale un tale documentario è stato realizzato, la suggestione che può aver creato in uno spettatore medio del 1963 e l'impressione che suscita oggi, col senno di poi e tenendo salda la consapevolezza della visione come atto indagatore, oltre l'immagine, benché "nel nostro tempo il vedere, più che un atto, è diventato un'azione, talvolta la nostra azione principale, spesso merce e lavoro: non si è

---

<sup>57</sup> E. SEVERINO, *Tecnica e architettura*, Raffaello Cortina, Milano, 2003, p. 58.

<sup>58</sup> "Per molti la noia è il contrario del divertimento; e il divertimento è distrazione, dimenticanza. Per me invece la noia non è contrario di divertimento; potrei dire, anzi, addirittura, che per certi aspetti essa rassomiglia al divertimento in quanto, appunto, provoca distrazione e dimenticanza, sia pure di un genere molto particolare. La noia, per me, è propriamente una specie di insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà. Per usare una metafora, la realtà, quando mi annoio, mi ha sempre fatto l'effetto sconcertante che fa una coperta troppo corta, ad un dormiente, in una notte d'inverno: la tira sui piedi e ha freddo al petto, la tira sul petto e ha freddo ai piedi; e così non riesco mai a prender sonno veramente. Oppure, altro paragone, la mia noia assomiglia all'interruzione frequente e misteriosa della corrente elettrica in una casa: un momento tutto è chiaro e evidente, qui sono le poltrone, lì i divani, più in là gli armadi, le consolle, i quadri, i tendaggi, i tappeti, le finestre, le porte; un momento dopo non c'è più che buio e vuoto. Oppure, terzo paragone, la mia noia potrebbe essere definita una malattia degli oggetti, consistente in un avvizzimento o perdita di vitalità quasi repentina; come a vedere in pochi secondi, per trasformazioni successive e rapidissime, un fiore passare dal boccio all'appassimento e alla polvere.

Il sentimento della noia nasce in me da quello dell'assurdità di una realtà, come ho detto, insufficiente ossia incapace di persuadermi della propria effettiva esistenza". A. MORAVIA, *La noia*, Mondadori, Milano, 1960, pp. 19-20.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 22.

mai guardato tanto e visto tanto, e mai così forte è stata l'illusione che non esista più alcun mistero, alcun *invisibile*"<sup>60</sup>.

Più in generale questo stridore è tra le principali sensazioni provate oggi di fronte a lavori che solitamente hanno una "committenza forte" (benché esistano casi di intima e profonda convinzione in un progetto, estranei a qualsiasi committenza, come si è visto con *Il fenomeno Mestre*) e una totale adesione da parte dell'autore. Alle tematiche fondamentalmente imposte dal committente si associa la poetica del regista che, spesso, più o meno coscientemente, lascia trasparire una lettura del reale *altra* rispetto alle tesi di partenza. È come registrare dei dati senza metterli in relazione tra loro, senza una consequenzialità di causa ed effetto.

Qualcosa di simile accade anche con *A Mestre si cambia* (1970) di Gino Vanini, documentario prodotto dall'Associazione Civica per Mestre e terraferma in difesa di Mestre e Porto Marghera, dai toni piuttosto demagogici. La finalità del cortometraggio è quella di dimostrare la superiorità delle due frazioni di terraferma rispetto alla città lagunare (lo scopo risulta abbastanza esplicito già dalla committenza), colpevole di essersi rinchiusa in una teca come pezzo da museo, ormai priva di qualsiasi vitalità e incapace di fornire ai suoi cittadini occasioni di lavoro e sviluppo che, al contrario, vengono offerte da Mestre e Marghera, ingiustamente accusate di essere il risultato di un'urbanizzazione caotica e di un'industrializzazione priva di qualsiasi cura ambientale. Ma a uno sguardo più attento affiora il vero oggetto dello scontro: cultura contro tecnica, bellezza contro produzione. Venezia con i suoi marmi, le sue opere d'arte rimane ancorata al passato. Polverosa e decadente, si consuma pian piano, mentre ogni comparto – abitativo, industriale, infrastrutturale – delle sue due frazioni in espansione, appare costantemente riproducibile. "La tecnica, nel suo insieme, cioè come Apparato scientifico–tecnologico planetario, tende ad avere come scopo *l'incremento indefinito della capacità di realizzare scopi*.

---

<sup>60</sup> D. DEL GIUDICE, *L'occhio, quel cuore che guarda e ci fa conoscere il mondo*, in «La Repubblica», 27 aprile 2008.

Nella sua essenza, la tecnica non ha dunque come scopo il profitto capitalistico (o qualsiasi altro scopo escludente), ma è la volontà che vuole diventare sempre più potente, oltrepassare ogni limite, riempire ogni vuoto, ridurre ogni impotenza.

Ma proprio perché mira al superamento di ogni impotenza, la tecnica mira insieme all'*eliminazione di ogni scarsità*. L'impotenza è il non poter disporre di qualcosa: coincide con la scarsità. Per lo meno per questo motivo, dunque, la tecnica non può essere identificata al capitalismo, appunto perché i due vanno in direzione opposta: perché il suo scopo richiede la vanificazione del capitalismo – così come lo scopo di quest'ultimo richiede la vanificazione dello scopo che è destinato a diventare lo scopo che è proprio della tecnica. Né il capitalismo né la tecnica si rassegnano a essere puri strumenti di produzione"<sup>61</sup>.

Benché nate con finalità di incremento mercantile e di produzione economica, Mestre e Marghera, nelle sequenze di *A Mestre si cambia*, appaiono, pur involontariamente, già lontane dagli obiettivi prefissati. Il senso di irrealtà è svelato dall'associazione tra le immagini e la voce off che, al momento della realizzazione del documentario, potenziava il messaggio da veicolare, ma che a distanza di quasi quarant'anni sembra assai meno compatta e omogenea. Con l'avvento di quella che Baudrillard chiama "la legge strutturale del valore", anche le opere del passato recente vengono rilette alla luce di una diversa consapevolezza. Il confronto tra i difformi livelli di interpretazione del medesimo oggetto permette di cogliere sfumature che rendono l'analisi più completa e la visione d'insieme meno parziale. "Il principio di realtà ha coinciso con uno stadio determinato della legge del valore. Al giorno d'oggi, tutto il sistema precipita nell'indeterminazione, tutta la realtà è assorbita dall'iperrealtà del codice e della simulazione. È un principio di simulazione quello che ormai ci governa al posto dell'antico principio di realtà. Le finalità sono scomparse: sono i modelli che ci generano. Non c'è più ideologia, ci sono soltanto dei

---

<sup>61</sup> E. SEVERINO, *Tecnica e architettura*, cit., p. 73.

simulacri. È quindi tutta una genealogia della legge del valore e dei simulacri che bisogna ristabilire per cogliere l'egemonia e l'incantesimo del sistema attuale – rivoluzione strutturale del valore. Ed è in questa genealogia che si deve ricollegare l'economia politica: essa appare allora come un simulacro di secondo ordine, allo stesso titolo di quelli che non mettono in gioco il reale – reale di produzione, reale di significazione, nella coscienza e nell'inconscio.

Il capitale non è più nell'ordine dell'economia politica: si serve dell'economia politica come modello di simulazione. Tutto il dispositivo della legge mercantile del valore è assorbito e riciclato nel dispositivo più vasto della legge strutturale del valore, e rientra così tra i simulacri di terzo ordine”<sup>62</sup>.

Il dualismo Venezia / Mestre–Marghera, che a cavallo tra gli anni '60 e '70 poteva apparire come il dualismo cultura / capitale, dualismo per altro piuttosto scivoloso e ambiguo<sup>63</sup>, e quindi come arroccamento al passato vs. fiducia nello sviluppo moderno, oggi viene superato e pensato come falso dualismo, cioè un'oscillazione tra due momenti del medesimo sistema. “Altre società hanno conosciuto poste in gioco molteplici: sulla nascita e la parentela, sull'anima e il corpo, sul vero e il falso, sulla realtà e l'apparenza. L'economia politica le ha tutte ribattute su una sola: la produzione – ma allora fu una posta in gioco formidabile, la violenza e la speranza furono smisurate. Al giorno d'oggi, è finito: il sistema ha svuotato la produzione di qualsiasi posta reale. Ma una verità più radicale si fa luce, ed è il trionfo stesso del sistema che permette d'intravedere questa posta fondamentale”<sup>64</sup>.

Ancora lontano da una lettura di questo tipo, sebbene meno radicale nelle distinzioni tra centro storico e terra ferma è il documentario amatoriale, supportato dalla Fedic, di Turi Consoli: *Quale Venezia?* (1982). Realizzato in assenza di un committente, in anni che esulano dal periodo esaminato da

---

<sup>62</sup> J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 12.

<sup>63</sup> Basterebbe anche solo riflettere su uno dei capisaldi dell'argomento per rendersi conto della difficoltà di porre oggi separazioni nette tra le due categorie: W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1991<sup>12</sup>.

<sup>64</sup> J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., pp. 54-55.

questa tesi, tale lavoro pare tuttavia degno di considerazione per l'equidistanza delle prospettive dalle quali suddette problematiche vengono affrontate.

Il cortometraggio inizia con un breve commento sull'esito del referendum che chiamava i veneziani a esprimersi intorno alla trasformazione in comune della circoscrizione di Mestre, ancor oggi frazione del capoluogo lagunare. Turi Consoli affronta poi le questioni dell'inurbamento mestrino, dei quartieri dormitorio, della struttura architettonica "di qualità superiore" di Marghera, dello stabilimento petrolchimico, dei danni all'ambiente, delle lotte sindacali, fino ad arrivare a Venezia e al centro storico, passando in rassegna tutti gli eventi e le manifestazioni per la quale è famosa, dal Carnevale, alla Biennale Arte, alla Mostra del Cinema.

Il tentativo di mostrare le diverse realtà che la compongono, con sequenze piuttosto anonime e un commento parlato abbastanza elementare che unisce a dati oggettivi alcune personali opinioni dell'autore, fa sì che *Quale Venezia?*, nonostante non abbia una cifra stilistica innovativa e un contenuto particolarmente originale, sia però un ottimo esempio di come, fuori dalla committenza e in anni più prossimi ai nostri, la necessità di tenersi distanti dall'identificazione con una causa politica sia gradualmente più sentita, così come la maggior consapevolezza che la città sia, in fondo, un magma composto da più identità differenti e non sempre omogenee. "Tutte le città sono soltanto delle idee"<sup>65</sup>.

La volontà di dare uno sguardo ampio e sfaccettato su Venezia, evitando luoghi e particolari più comunemente conosciuti e riallacciandosi quindi alla tradizione pasinettiana, è al centro del documentario del 1968 di Mario Bernardo, *A proposito di Venezia*. Molto spesso le rappresentazioni di Venezia hanno l'effetto di una cartolina con colori troppo carichi, tanto da diventare fasulli. Oppure vivono nella mitologia tardo-romantica che fa di lei un luogo per passioni totalizzanti, estreme, mortali. Gli stereotipi che hanno agghindato

---

<sup>65</sup> J. FRANZEN, *La ventisettesima città*, Einaudi, Torino, 2002, p. 24.

la città per decenni, esulando sempre, in questo modo, dai veri punti dolenti, vengono esclusi dal lavoro di Bernardo che, alla ricerca della sua "Venezia minore", svela anche i principali ostacoli che il centro lagunare deve superare se vuole sopravvivere. La voce off si domanda se le sequenze del documentario, a cui fa da tappeto sonoro, non saranno gli ultimi frammenti di una realtà destinata a scomparire. Spesso si ha la credenza che Venezia, per la sua bellezza, intrecciata a una storia gloriosa, sia una delle poche città a non aver perso l'anima, lo spirito dei luoghi. Ma ciò appare più uno stereotipo da rifilare ai turisti, un dettaglio folcloristico, che la sua vera condizione. I giovani sono ormai costretti a emigrare, la città misura il tempo su un ritmo che non è quello della modernità e del progresso e lo splendore di palazzi e campi sembra sopravvivere solo nella memoria e nel passato. Venezia, per l'autore, è ormai uno spettacolo di incuria e desolazione, il cui fascino, del tutto irreali, appartiene al mito. E se il centro storico si sta lentamente sgretolando (un tempo a causa di sole, acqua e salmastro, oggi per lo zolfo), la parte nuova, che vede in Marghera il miraggio industriale e produttivo, non è altro che un corpo estraneo, inquinante, alieno. L'unica speranza viene riposta nei bambini e nel loro avvenire possibile, presenza costante che incrocia di continuo, come in *Venezia minore*, la vita degli adulti. Altra problematica affrontata solo marginalmente - un brevissimo accenno ai "murazzi" che ormai iniziano a cedere - ma che in lavori più recenti diventerà centrale, concerne l'acqua e le sue maree.

In *Venezia una città che affonda* (2001), documentario di Gianfranco Pannone e Marco Visalberghi, c'è un lunghissimo *excursus*, che va dal Rinascimento ai giorni nostri, sulle diverse proposte per trovare una soluzione al problema delle acque. Dalla controversia Sabadino vs. Cornaro (vinta da Sabadino), alla marea del 4 novembre 1966 durata ben diciotto ore. Dai dipinti di Canaletto e di altri vedutisti settecenteschi, realizzati con l'utilizzo della camera oscura, quindi estremamente precisi nelle proporzioni, alla città

odierna, sprofondata di almeno mezzo metro. Viene poi affrontata l'attuazione del MOSE. Solo nel finale si accenna all'inquinamento e, di conseguenza, alla realtà di Porto Marghera. Pannone e Visalberghi non prendono posizione, limitandosi a ricordare che cinquecento anni fa non si potevano commettere "delitti contro l'acqua" poiché, essendo un bene pubblico, automaticamente si procurava un danno anche agli altri cittadini, permettendo così ai fautori delle diverse proposte di esprimere le proprie ragioni. Questo consente allo spettatore di comporre un quadro più dettagliato del contenzioso in corso.

Il rispetto per il territorio è al centro anche del documentario "d'urbanistica" (come viene definito dalla voce *off*) di Giovanni Wiser Benedetti, *Venezia, una proposta* (1970), che annovera tra i collaboratori Cesare e Gianni De Michelis.

A causa dell'inurbamento sregolato e caotico e del conseguente abbandono delle campagne, in Italia si passa dal 41% di agricoltori nel 1951 al 24% nel 1968. Prima della Seconda Guerra Mondiale si toccava addirittura il picco del 50%. Negli anni a venire (per cui, dopo il 1970) ci si aspetta che diminuisca ancora, fino a giungere al 12%-13%. Nel frattempo Mestre diventa un gigantesco quartiere dormitorio, presa d'assalto da immigrati e operai e Porto Marghera<sup>66</sup>,

---

<sup>66</sup> Sarebbe interessante (se non ci portasse troppo lontano dalle finalità di questa tesi), a tal proposito, ripensare alle storie di lotte sindacali fatte al petrolchimico di Porto Marghera per la tutela del lavoratore anche dal punto di vista della sicurezza (e qui il rimando è anche ai documentari che trattano i decessi per forme cancerogene dovute a inalazioni di cloruro di vinile) e confrontarle con ciò che pensa Baudrillard sulla forza-lavoro: "La forza-lavoro si fonda sulla morte. Bisogna che un uomo muoia per diventare forza-lavoro. È questa morte che egli monetizza nel salario. Ma la violenza economica che gli è inflitta dal capitale nell'inequivalenza del salario e della forza-lavoro non è nulla rispetto alla violenza simbolica che gli è inflitta nella sua stessa definizione di forza produttiva. La falsificazione di questa equivalenza è nulla di fronte all'equivalenza, *come segno*, del salario con la morte.

La possibilità stessa dell'equivalenza quantitativa presuppone la morte. Quella del salario e della forza-lavoro presuppone la morte dell'operaio; quella di tutte le merci fra loro presuppone lo sterminio simbolico degli oggetti. È la morte che ovunque rende possibile il calcolo d'equivalenza e la regolazione mediante l'indifferenza. Questa morte non è violenta e fisica, è la commutazione indifferente della vita e della morte, la neutralizzazione rispettiva della vita e della morte nella sopravvivenza, o la morte *differita*.

Il lavoro è una morte lenta. La s'intende generalmente nel senso dell'estenuazione fisica. Ma bisogna intenderla altrimenti: il lavoro non si oppone, come una specie di morte, alla «realizzazione della vita» – questa è la concezione idealistica – il lavoro si oppone *come una*

pur offrendo lavoro e benessere economico, produce un elevato tasso di inquinamento. Queste le premesse del cortometraggio di Benedetti, che porta come esempio di realtà alternativa proprio Venezia, “città a misura d’uomo”, lontana dalla frenesia disumanante della modernità. L’autore, al tempo stesso, denuncia l’incuria nei confronti del centro storico, dove le case spesso sono malsane e inabitabili, l’acqua alta crea notevoli disagi, i giovani se ne vanno e le abitazioni in condizioni migliori diventano alloggi di lusso per ricchi. Il regista avanza quindi un progetto urbanistico ben preciso, con una redistribuzione di spazi per uffici, negozi e sedi dei diversi enti. La tesi di Benedetti è che Venezia debba essere salvata dal declino non solo per la sua storia, ma soprattutto per la sua bellezza. La bellezza della città, il motivo portante di tutto il lavoro, diventa necessaria. “Or la beauté, c’est tout. Platon l’a dit lui-même: / La beauté, sur la terre, est la chose suprême. / C’est pour nous le montrer qu’est faite la clarté. / Rien n’est beau que le vrai, dit un vers respecté, / Et moi, je lui reponds, sans crainte d’un blasphème: / Rien n’est vrai que le beau, rien n’est vrai sans beauté”<sup>67</sup>. Il fondamento per la comprensione, il veicolo per arrivare in profondità nell’analisi del reale, secondo il regista, non può che essere la bellezza. “Bellezza, è verità; e verità è bellezza. / È tutto ciò che si sa sulla terra;

---

*morte lenta alla morte violenta.* Questa è la realtà simbolica. Il lavoro si oppone come morte differita alla morte immediata del sacrificio. Contro qualsiasi concezione pietosa e «rivoluzionaria» del tipo «il lavoro (o la cultura) è l’opposto della vita», si deve sostenere che la sola alternativa al lavoro non è il tempo libero o il non-lavoro: è il sacrificio. (...) Se lo sfruttato cerca di restituire la propria morte allo sfruttatore nel lavoro, questi scongiura tale restituzione mediante il salario. Anche qui bisogna fare una radiografia simbolica. Contro tutte le apparenze vissute (il capitale compra la forza-lavoro dal lavoratore e gli estorce il plusvalore), è il capitale che dà lavoro al lavoratore (quanto al lavoratore egli rende il capitale al capitalista). (...) In materia di lavoro, è il capitalista che dà, che ha l’iniziativa del dono, il che gli assicura, come in qualsiasi ordine sociale, una preminenza e un potere ben al di là di quello economico. *Il rifiuto del lavoro, nella sua forma radicale, è il rifiuto di questa dominazione simbolica, di questa umiliazione della cosa concessa*”. In J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., pp. 55–57.

<sup>67</sup> “Ma la bellezza è tutto. Platone stesso l’ha detto: / la bellezza, su questa terra, è la cosa suprema. / È per mostrarcela che è fatto il giorno. / Nulla è bello se non il vero, dice un verso illustre; / ma, senza tema d’eresia, io gli rispondo: / nulla è vero se non il bello; nulla è vero senza la bellezza”. A. DE MUSSET, *Après une lecture*, in *Oeuvres complètes*, Édition du Seuil, Parigi, 1963, p. 195.



ed è necessario che lo si sappia”<sup>68</sup>. Benché sia difficile stabilire senza ambiguità ciò che è bello<sup>69</sup>, con ogni probabilità, in questo caso, la bellezza è proporzionale al grado di realtà che riesce a rimandare, e quindi di verità che può essere colta.

Nel critofilm del 1962 di Carlo Ludovico Ragghianti, *Canal Grande*, prodotto dall’Olivetti<sup>70</sup>, la bellezza ha un significato totalmente estetico e Venezia stessa è vista come un’opera d’arte a cielo aperto. “La città non ha alcun valore mitico, né simbolico. È una presenza viva, che, spogliata delle sue apparenze, si offre alla contemplazione, per divenire un motivo con cui l’artista vede, «proiettate fuori di sé, le ragioni del proprio sentimento»”<sup>71</sup>. Il lavoro inizia con delle panoramiche della città presa dall’alto. Chiaramente si delinea la struttura urbana, fatta di sestrieri e canali. La prospettiva diventa immediatamente originale poiché, a differenza dell’uso che se ne faceva nei documentari fin qui ispezionati, in cui era posta per lo più ad altezza d’uomo e quindi immediatamente schermata da strettissime calli, che si insinuano torcendosi tra le abitazioni, muri di palazzi maestosi, campi che appaiono chiusi dalle costruzioni circostanti, ha la possibilità di spaziare, rendendo meno collaudatamente angusta l’ambientazione. I movimenti di macchina sono molteplici e il montaggio aiuta a mantenere il ritmo dell’opera piuttosto sostenuto. A riprese aeree si associano sequenze realizzate su di una barca e, nonostante quest’ultimo sia un *topos* riscontrabile in buona parte dei cortometraggi veneziani, *Canal Grande* risulta completamente differente. Lo stile di Ragghianti è riconoscibile, personalissimo, distante sia da Pasinetti, sia da qualsiasi altro lavoro di matrice turistica o di denuncia. Pur rendendo visibile il

---

<sup>68</sup> J. KEATS, *Ode su un’urna greca*, in *Poesie*, Mondadori, Milano, 1986, p. 291.

<sup>69</sup> Per ulteriori approfondimenti si rimanda a: U. ECO, G. DE MICHELE (a cura di), *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano, 2004 e U. ECO (a cura di), *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano, 2007.

<sup>70</sup> Grazie all’intervento dell’imprenditore e intellettuale Adriano Olivetti, attento ai rapporti tra impresa, territorio e società, l’azienda diventa l’esempio di come l’illuminata imprenditoria liberale possa legarsi all’esaltazione della cultura, non solo con opere di mecenatismo, ma anche di vero e proprio “scambio intellettuale”, e allo sviluppo di un benessere sociale allargato alle classi meno abbienti.

<sup>71</sup> V. TRIONE, *Atlanti metafisici. Giorgio De Chirico. Arte, architettura, critica*, cit., p. 166.

degrado, la povertà, l'inquinamento di zone note e quartieri nascosti, con una sottesa apprensione per le sorti della città, il critofilm rimane coerente nella finalità di indagare Venezia, come si indagano le pennellate in un dipinto, la consistenza del colore, le sfumature, le influenze e le innovazioni, fino a tornare ad uno sguardo d'insieme, quello iniziale, che però apparirà necessariamente più ricco e stratificato.

Anche *Venezia tra Oriente e Occidente* (1975) di Nelo Risi e *L'Ospedale Nuovo di Le Corbousier a Venezia* (1965), in realtà un contributo della Rai dal titolo *L'Approdo*, settimanale di arte e lettere (per cui un prodotto prettamente televisivo e divulgativo senza intenti cinematografici), legano la città lagunare all'arte, ma in modo molto più diretto e scoperto rispetto a Ragghianti. Nel documentario di Risi, Venezia viene paragonata a una pianura liquida interamente costruita dall'uomo. Immediatamente la macchina da presa passa a scrutare formelle, miniature, mosaici, chiese e pale d'altare, eppure non si percepisce nessuna sacralità - neanche alla vista di restauratori seduti a tavola per il pranzo, vicino a un'abside, chiaro riferimento all'*Ultima cena* di Leonardo Da Vinci - e nemmeno l'imponenza avvertibile in *Canal Grande*. Nonostante la volontà del regista sia quella di esaltare l'"anima" di luoghi così misteriosi e pregni di uno spirito che rimanda alla religione e all'arte, la sensazione che si prova è di grande freddezza, di svuotamento del paesaggio, di totale alterità e distacco rispetto al mito di una città che persiste nella memoria condivisa.

Simile è anche *L'Ospedale Nuovo di Le Corbousier a Venezia* che, a dire il vero, mostra poco di Venezia, inanellando invece una serie di interviste a storici dell'arte, urbanisti e medici sul progetto di Le Corbousier per il nuovo ospedale. Benché la volontà dell'architetto sia di mantenere una coerenza con la tradizione strutturale e artistica del centro storico, coerenza riconosciuta da tutti gli intervistati, nel plastico che viene illustrato è già evidente il nucleo di una modernità che solo formalmente trova radici nel passato, ma che esprime già una consapevolezza e una visione totalmente nuova dello spazio.

“Nel «Movimento moderno» dove la libertà spaziale è essenzialmente connessa alla libertà democratica e all’architettura popolare, la *libertà* della pianta, della sezione e della facciata è una delle caratteristiche architettoniche più visibili (...). Tale libertà esprime la liberazione dalle strutture immutabili dell’*episteme* e dunque dalla concezione epistemica della matematica e della geometria. E, insieme, tale libertà è resa possibile dalle nuove tecniche del ferro e del cemento armato, che si costituiscono all’interno della progressiva affermazione della tecnica guidata dalla scienza moderna, all’interno cioè della potenza che diventa predominante proprio perché si fa guidare da un sapere che si rende sempre più conto che la crescita della potenza sul mondo è direttamente proporzionale all’entità della libertà, ossia del rifiuto della concettualità epistemica.

In questo clima si sviluppa la progettazione di Adolf Loos (dislivello tra le stanze, loro diversa altezza, non allineamento delle finestre sono appunto svincolati da ogni piano assoluto e immutabile) e di Le Corbusier, che tende a ridurre l’architettura a tecnica e a «matematica superiore» che agisce su standard. (...) La casa è per Le Corbusier «macchina per abitare»; una macchina di serie – giacché «tutti gli uomini hanno gli stessi bisogni» -, della quale l’uomo si serve e che egli non deve servire, come invece accade negli edifici della tradizione, dove il non servirsi dell’abitazione ma il servirla esprime la situazione in cui una parte dell’umanità sta al servizio di un’altra, minoritaria e più direttamente in rapporto con l’Ordinamento divino o comunque immutabile del mondo. (...) Il «Movimento moderno» dell’architettura esprime, sia pure entro i limiti della prassi e della riflessione architettonica, il passaggio dalla città chiusa alla città aperta”<sup>72</sup>.

### *Il male naturale*

L’individuo di fronte ai cambiamenti del territorio, connessi a mutamenti sociali, non può che trovarsi spiazzato, mancante di una coscienza relativa al

---

<sup>72</sup> E. SEVERINO, *Tecnica e architettura*, cit., pp. 96-97.

nuovo ordine di realtà, che può costruirsi solo col tempo, metabolizzando il passato e tentando di penetrare il presente. Se Antonioni leggeva il disagio interiore dell'essere umano in termini paesaggistici ("Il regista dello sguardo, attento agli equilibri e ai disequilibri dell'impaginazione, impegnato a trattare ogni parte del film come una «proiezione auto-scopica». La sua attenzione non si concentra tanto sulla sceneggiatura, sull'intreccio, sulla sfera psicologica o su quella sociologica. Ma sull'ambito formale, sul *pensiero visivo*"<sup>73</sup>), altri autori, meno consapevoli della relazione uomo-ambiente, ma altrettanto attenti all'inquietudine e alle sue declinazioni, ne danno una rappresentazione meno articolata, frontale, ma al tempo stesso utile per completare un sistema sintomatologico piuttosto complesso.

A questo gruppo appartiene un documentario del 1966 di Leonardo Autera, *Le lunghe ore del vino*, scritto da Ernesto G. Laura e ambientato nei pressi di Udine, dove gli uomini iniziano a bere fin da piccoli. Mentre le donne lavorano, i mariti passano le giornate ad anestetizzare con l'alcool la sofferenza dovuta alla mancanza di un impiego, all'incapacità di adattarsi ai ritmi della fabbrica. "Io era spaventato nel trovarmi in mezzo al nulla, un nulla io medesimo. Io mi sentiva come soffocare considerando e sentendo che tutto è nulla, solido nulla. (85)"<sup>74</sup>. Spesso in preda a *delirium tremens* vengono ricoverati in manicomi (la legge n. 180, meglio conosciuta come Legge Basaglia, entrerà in vigore solo nel 1978) e poi reinseriti nella comunità. Ma poiché il bere è percepito come rito sociale, sono in molti a ricadere nell'alcolismo: continuando a frequentare gli stessi ambienti, riprendono con facilità le medesime abitudini. "Non solamente tutte le facoltà dell'uomo sono una facoltà di assuefarsi, ma la stessa facoltà di assuefarsi dipende dall'assuefazione. (...) (20 Luglio 1821) (1335)"<sup>75</sup>. Uno di loro, decide di lasciare il paese e andare altrove, cercando di risolvere la sua dipendenza e il suo male. Il documentario si chiude su una

---

<sup>73</sup> V. TRIONE, *La forma della città*, cit., p. 72.

<sup>74</sup> G. LEOPARDI, *Tutto è nulla. Antologia dello "Zibaldone di Pensieri"*, Rizzoli, Milano, 1997, p. 29.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 110.

stazione dei treni vuota, che ricorda molto i finali dell'Antonioni di *Cronaca di un amore* o de *Le amiche*, entrambi di grande amarezza. La decisione di affrontare il tema dell'alcolismo, sintomo di profondo malessere, permette di ragionare sul senso di vuoto, che è individuale, intimo e al tempo stesso esterno, ripercuotendosi su paesaggi desolati e privi di qualsiasi impeto. "Sempre avevo temuto di esser pressoché vuoto, di non avere insomma alcuna seria ragione per esistere. Adesso davanti ai fatti ero proprio certo del mio nulla individuale. In quell'ambiente troppo diverso da quello in cui coltivavo le mie meschine abitudini, mi ero come dissolto all'istante. Mi sentivo vicinissimo alla non esistenza semplicemente. Così, lo scoprivo, da quando avevano smesso di parlarmi di cose familiari, nulla più mi impediva di sprofondare in una sorta di noia irresistibile, in una sorta di dolciastra, spaventevole catastrofe spirituale. Una cosa disgustosa"<sup>76</sup>.

Il disagio esistenziale è al centro anche del documentario del 1951 di Armando Fiorini Magnani, *Paura di vivere*, ambientato nel ferrarese, luogo dagli echi dechirichiani e antonioniani. Un professore di psichiatria narra ai suoi studenti universitari, durante una lezione, il tentato suicidio di un uomo che, avendo dovuto rinunciare ai suoi sogni giovanili, si ritrova impiegato in un Monte di Pietà, a Ferrara, soccombendo al senso di colpa di essere diventato una sorta di usuraio. Una notte, sul ponte della ferrovia di Pontelagoscuro, lo stesso ponte testimone del suicidio del dottor Fadigati, protagonista de *Gli occhiali d'oro* di Giorgio Bassani (e dell'omonimo film del 1987 di Giuliano Montaldo), trova il cappotto di una donna che si era da poco uccisa gettandosi da quel luogo. Il protagonista ne resta talmente scioccato da tentare egli stesso il suicidio. Salvato e sottoposto a cure psichiatriche, tra le quali l'elettro-shock, l'impiegato ritrova la volontà di vivere, ma non la gioia per la vita. Guarito, abbandona il lavoro e torna alla condizione iniziale di povertà. In fondo, quest'uomo, non riesce mai a essere se stesso, poiché di continuo sente la

---

<sup>76</sup> L.F. CÉLINE, *Viaggio al termine della notte*, Corbaccio, Milano, 1992<sup>2</sup>, p. 195.

frizione tra i suoi desideri e ciò che la società impone a livello di *status*. È sempre *altro*. “Je est l’autre”<sup>77</sup>. “Non siamo realmente noi se non quando, mettendoci di fronte a noi stessi, non coincidiamo con niente, nemmeno con la nostra singolarità”<sup>78</sup>.

È interessante come la zona si presti al tema del suicidio, che non è esclusivo appannaggio della borghesia sofferente e intellettuale (per esempio, il protagonista de *Gli occhiali d’oro* è un colto otorinolaringoiatra), ma anche del proletariato: basti pensare ad Aldo, personaggio principale de *Il grido* (1957) di Antonioni che, nel finale del film, ormai soggiogato dal male di vivere, si lascia cadere dalla torre dello zuccherificio di Goriano (presumibilmente Goro / Gorino) dove lavorava. “Che differenza c’è tra un essere umano che fa un mestiere e un essere umano che ne fa un altro, fra un essere umano che ha dei soldi e uno che non ne ha? Anzi, i problemi sentimentali e psicologici a livello della classe operaia sono proprio complicati dalla mancanza di mezzi, perché in fondo se un uomo che non ha problemi economici può disporre di se stesso e del proprio tempo per occuparsi di determinate cose e per risolvere certi problemi di natura sentimentale (con un incontro, non so, raggiungendo una persona che non gli è vicina), un operaio questo non lo può fare. Quindi il meccanismo della sua vita lo costringe a rinunciare a certi gesti, a certi atti, che lui vorrebbe fare e che non può. I problemi sono gli stessi, i sentimenti sono gli stessi, e la spinta, voglio dire, la carica sentimentale e passionale di un operaio forse diventa ancora più forte proprio per queste limitazioni pratiche nelle quali si trova incastrato”<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> A. RIMBAUD, *Lettre a Georges Izambard, dites “du Voyant”*, in *Oeuvres complètes; Correspondance*, Laffont, Parigi, 2004, p. 224.

<sup>78</sup> E.M. CIORAN, *La caduta nel tempo*, Adelphi, Milano, 1995, pp. 11–12.

<sup>79</sup> C. DI CARLO (a cura di), *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, cit., p. 98.

## *Pontelagoscuro: partenze e ritorni*

Pontelagoscuro, fa da sfondo anche ad altri due documentari: *Ricostruzione a Ferrara* (1952) di Sandro Roveri, che in modo preciso segue la ricostruzione di quel ponte della ferrovia sopraccitato, distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale, e tornato in funzione dopo un ingente impiego di forze lavorative, iniziato nel 1946 e conclusosi solo anni dopo e *Pescatori di sabbia* (1964) di Renato Sitti. Questa sorta di *reportage*, del quale Raffaello Fontanili nel 1982 fece un remake dall'omonimo titolo (*Pescatori di sabbia*), è composto da un insieme di interviste a un gruppo di barcaioi che lamentano, senza eccessi drammatici, l'avvento di massicci natanti, scavatori e gru che impietosamente rimpiazzano le loro barche. Tappeto sonoro a una serie di immagini in dettaglio di persone e macchinari, le voci pacate di questi uomini spiegano i particolari del loro impiego: oltre a trasportare grano, legname e altre materie prime sui loro barconi, cercano la sabbia nel letto del Po per poi farla asciugare, mischiarla alla calce e poterla lavorare.

Pontelagoscuro diventa protagonista indiscusso ne *L'Isola Bianca* (1964) di Antonio Bonetti.

L'Isola Bianca, luogo della memoria di Antonioni<sup>80</sup>, è ormai un'isoletta abbandonata di fronte ai locali della Società Canottieri. Il commento, malinconico e delicato, del giornalista Everardo Della Noce, evidenzia il senso di perdita non solo di una località ben precisa, ma soprattutto di un'epoca, che ha il sapore dell'infanzia e del mito. "Quanto bianco cemento hanno le case laggiù, cemento popolato, convulso, incredibilmente animato sotto le ali che scappano verso la quiete di un'isola senza palpiti, un'isola verde ruggine a dispetto di un nome candido e vuoto, vuoto come il tempo che l'ha assottigliata,

---

<sup>80</sup> Già citata in precedenza nelle prime pagine di questo capitolo: M. ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 63-64.

inristita, spopolata, abbandonata, dimenticata. Un'isola bianca sul Po, un pugno di terra verde ruggine logora di favola senza senso e di ricordi seppelliti nella sabbia che svanisce. (...) È triste... triste come un più remoto angolo di un solitario remitaggio. Non è rimasto più nulla dei mugnai che abbandonarono il fiume, che lo ingrossarono di miseria, che lo maledivano benedicendolo... nulla, un'isola bianca che civettuola si specchia nell'acqua che senza misericordia l'ha condannata a morte"<sup>81</sup>. Il rapporto tra degrado del paesaggio e decadenza di una tradizione e di un popolo assumono connotati di diretta proporzionalità. "Tempo verrà che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta. E nel modo che i grandissimi regni ed imperi umani, e loro meravigliosi moti, che furono famosissimi in altre età, non resta oggi segno né fama alcuna: parimente del mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà neppure un vestigio; ma un silenzio nudo e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso si dileguerà e perderassi"<sup>82</sup>.

Non è un caso che Antonio Bonetti, sempre nel 1964, sia autore di un film a soggetto, in 8 mm, *L'attesa*, ambientato nelle medesime zone, in cui l'attesa del titolo è quella di queste terre, di questo mondo dimenticato, che spera di tornare alla vita grazie all'intervento dell'uomo.

Chi invece realizza un cortometraggio nella stessa area, però in chiave "spensierata", senza denuncia o monito, è Fabio Pittorru con *La spiaggia sul fiume* (1952). Protagonista di questo documentario è una spiaggetta vicino a Pontelagoscuro denominata "la giarina" o la "spiaggia dei poveri". Chi non poteva permettersi di andare al mare, frequentava questo lembo di terra sul fiume. Dopo una prima panoramica sul luogo effettuata dal ponte, si iniziano a vedere i primi bagnanti: chi arriva in bicicletta e in motorino, chi con la corriera

---

<sup>81</sup> Commento de *L'Isola Bianca* di Everardo Della Noce.

<sup>82</sup> G. LEOPARDI, *Cantico del gallo silvestre*, in *Pensieri* (I, 158), cit. in F. CASSANO, *Oltre il nulla. Studio su Giacomo Leopardi*, Laterza, Bari, 2003, p. 79.



munito di attrezzatura balneare. Una volta spogliatisi in rudimentali spogliatoi o dietro i cespugli e consegnati i vestiti al guardaroba, si avviano verso il fiume. Lì i ragazzi giocano e le ragazze prendono il sole. Le persone più mature fanno il bagno e parlano tra di loro. Mettono in fresco bottiglie e cocomeri, issano tende fatte con le frasche e all'ora di pranzo si ritrovano ad aprire i loro cestini in un rito comune. Poi qualcuno si sdraia per dormire, altri vanno al bar a prendere la granita. È il rituale balneare che si ripete un po' ovunque sempre nelle stesse modalità, solo che, in questo caso, ci si deve accontentare del fiume. Nonostante la povertà, l'ingegno e l'entusiasmo per la giornata di festa permettono a queste genti di adattarsi a situazioni meno sofisticate ma altrettanto suggestive. È la capacità di saper cogliere, con atto di ottimismo, il lato positivo della propria condizione.

Ciò che più differenzia i due ultimi documentari è il punto di vista: adulto e disilluso quello di Bonetti ne *L'Isola Bianca*, bambinesco e speranzoso quello di Pittorru ne *La spiaggia sul fiume*. "I fanciulli trovano il tutto nel nulla, gli uomini il nulla nel tutto. (527)"<sup>83</sup>. Questo perché con una presa di coscienza nella maturità ci si ritrova a dover ridimensionare le proprie aspettative e a fare i conti col presente, crudele, implacabile che, paragonato al passato, diventa insostenibile. "Il passato, a ricordarsene, è più bello del presente, come il futuro a immaginarlo. Perché? Perché il solo presente ha la sua vera forma nella concezione umana; è la sola immagine del vero: e tutto il vero è brutto. (18 Agosto 1821) (1521 - 1522)"<sup>84</sup>.

Non si tratta però soltanto di un'età fisiologica, individuale, ma di un'età sociale, in cui la collettività stessa diventa consapevole della propria impotenza. "Tre stati della gioventù: 1. speranza, forse il più affannoso di tutti; 2. disperazione furibonda e renitente; 3. disperazione rassegnata. (Bologna 3 Giugno 186) (4180)"<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> G. LEOPARDI, *Tutto è nulla. Antologia dello "Zibaldone di Pensieri"*, cit., p. 69.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 223.

A una gioventù ancora speranzosa e ribollente appartiene *Incontro sul fiume* (1954) di Massimo Sani ed Ezio Pecora. Il cortometraggio racconta la gita di un ragazzo e una ragazza sul Po. Un vecchio porta al giovane una barca, sulla quale sale l'innamorata. I due abbandonano la riva e si appartano in alcuni isolotti. La natura, materna, mite, rigogliosa, accompagna i due come un terzo personaggio. Il gioco di seduzione timido e malizioso fa da contrappunto a un paesaggio assolato e vitale, che li culla, li mette a proprio agio, funge da alcova gioiosa. Il rigore di alcune scelte stilistiche risente dell'influenza di Antonioni, del tutto liberata, però, dall'incombere di uno spazio e di un vuoto angosciante sull'uomo. La natura esercita sempre il ruolo di cassa di risonanza dei sentimenti dei protagonisti ma, in questo caso, la levità della situazione, l'estate, la sventatezza di una coppia poco più che adolescente, creano un'armonia panica e priva di peso. Se si dovesse cercare una qualche affinità cinematografica con altre opere, si troverebbe in *Une Partie de Campagne* (1936–1946) di Jean Renoir, tratto dall'omonima novella di Guy De Maupassant. L'amore e lo stupore dello sguardo di Renoir per i personaggi e per il paesaggio, lo stesso che aveva il padre Auguste quando ritraeva i soggetti dei suoi dipinti, fanno di questo breve incontro amoroso, che darà senso all'intera vita dei protagonisti, un gioiello di grazia e poesia. Sani e Pecora, che difficilmente sono a conoscenza del film (distribuito in Italia solo nel 1962 come episodio dell'opera collettiva *Il fiore e la violenza*), pur con le dovute proporzioni, realizzano un documentario di grande bellezza, dallo stile semplice ed estremamente curato, che diventa un inno alla vita e alla carne.

## *Incerti destini nel paesaggio mutato*

Un addio al passato viene dato anche da Giorgio Trentin nel documentario *Architettura rustica veneta* (1968), dove vengono descritti i vari tipi di abitazioni venete: dal casone di valle, alla casa cavarzerana, che altro non è se non uno sviluppo del casone di valle, in cui rimane solo il camino come oggetto ornamentale, ma scompare il focolare. Dalle campagne si passa poi alle strutture di collina e di montagna, assai diverse per materiali e forma. Nonostante la qualità del lavoro sia piuttosto scarsa (riprese elementari, uso eccessivo dello zoom, stile anonimo), risulta interessante il tentativo del regista di mettere in relazione l'architettura con il paesaggio circostante, istituendo tra i due un rapporto osmotico, e dimostrando di converso come in epoca odierna questa relazione si sia frantumata, lasciando il posto ad accostamenti e eterogeneità profondamente disarmoniche.

Assai più cupi, invece, gli ultimi due lavori che verranno analizzati. *Gente della Sernaglia* (1960) di Leonardo Autera, descrive la triste sorte di una comunità di emigranti a Sernaglia della Battaglia (Treviso). Si assiste a una veglia funebre: gli uomini tengono gli occhi bassi e le donne pregano filando. Essendo il paese molto povero, poiché il lavoro nei campi non è sufficiente a garantire la sussistenza alle famiglie, molti dei più giovani e in forze cercano fortuna all'estero e nei loro brevi ritorni iniziano a costruire una nuova abitazione, più confortevole, che riprende le architetture delle case viste in Francia o in Svizzera. Anche l'uomo che viene pianto dai compaesani era emigrato in Francia per lavoro, ma come spesso accade, vista la tutela precaria della sicurezza di operai e minatori, ha perso la vita violentemente.

Benché non ci sia, costante, la presenza della morte, anche *Uomini nella nebbia* (1955) di Roberto Nardi è intriso di inquietudine e mistero. Sulle note di Giovanni Fusco, la pianura ferrarese si disperde tra le nebbie autunnali. Chi

vive in quei luoghi è abituato alla cecità fosca e ovattata, ha introiettato la sensazione perturbante di scorgere le architetture rarefatte e fiabesche del centro storico che diventano lontane visioni oniriche quando ci si addentra nelle campagne senza cielo e dai confini invisibili, interrotte soltanto dai camini di qualche fabbrica o degli zuccherifici che spuntano inaspettati. A Comacchio, nelle paludi, tutto è fermo, nessuno esce a pescare. Eppure c'è una presenza viva, continua, implacabile: il Po col ritmo delle sue acque mai ferme. Percorrendo gli argini in bicicletta si scorgono le sagome degli uomini che lavorano in golena, "creature anfibie", d'acqua e di terra.

La nebbia cela un'entità, quella del fiume, di cui si percepisce la presenza. Presenza angosciante, poiché non benevola, ma indifferente nella sua potenza. La nebbia smarrisce l'uomo nella propria impotenza e nella propria inettitudine. Il paesaggio metafisico, enigmatico di queste zone non nasconde un'anima, ma solo il vuoto. Lo stesso vuoto di questi luoghi che riflettono distaccati, impassibili, freddi come una lastra di vetro gli individui che li abitano, ma che non sono altro che un riverbero opaco e dai contorni sfumati di ciò che non è più.

"Il mondo è cominciato senza l'uomo e finirà senza di lui. Le istituzioni, gli usi e i costumi che per tutta la vita ho catalogato e cercato di comprendere, sono un'efflorescenza passeggera d'una creazione in rapporto alla quale essi non hanno alcun senso, se non forse quello di permettere all'umanità di sostenervi il suo ruolo. Sebbene questo ruolo sia ben lontano dall'assegnarle un posto indipendente e sebbene lo sforzo dell'uomo - per quanto condannato - sia di opporsi vanamente a una decadenza universale, appare anch'esso come una macchina, forse più perfezionata delle altre, che lavora alla disgregazione di un ordine originario e precipita una materia potentemente organizzata verso un'inerzia sempre più grande che sarà un giorno definitiva. Da quando ha cominciato a respirare e a nutrirsi fino all'invenzione delle macchine atomiche e termonucleari, passando per la scoperta del fuoco - e salvo quando si riproduce - l'uomo non ha fatto altro che dissociare allegramente miliardi di strutture per ridurle a uno stato in cui non sono più suscettibili di integrazione. (...) Eppure io esito. Non certo come individuo;

perché, che cosa sono io, sotto questo rapporto, se non la posta, ad ogni istante rimessa in giuoco, della lotta fra un'altra società formata da qualche miliardo di cellule nervose raccolte nel formicaio del mio cranio, e il mio corpo che serve da robot? Né la psicologia né la metafisica né l'arte possono servirmi da rifugio, miti ormai passibili, anche all'interno d'una sociologia di nuovo genere che nascerà un giorno, e che non sarà per loro più benevola dell'altra. L'IO non è soltanto odioso: esso non ha posto fra un «noi» e un «nulla», e se finalmente scelgo questo «noi», benché sia ridotto a un'apparenza, è perché, a meno di non distruggermi – atto che sopprimerebbe le condizioni dell'opzione – non ho che una sola scelta possibile fra questa apparenza e il nulla”<sup>86</sup>.

Come ogni relazione anche quella che connette uomo e paesaggio unisce e disgiunge al contempo i due termini che la strutturano, configurandola da un lato come un flusso osmotico e dall'altro come un processo più o meno compiuto di rispecchiamento. Le molteplici trame innervanti il mutamento che ha investito la realtà italiana negli anni immediatamente seguenti la Seconda Guerra Mondiale, hanno indubbiamente sbilanciato i termini della relazione a favore delle ragioni della disgiunzione, e non è stato difficile, su un piano schiettamente quantitativo più ancora che qualitativo, seguirne forme e motivazioni. Se la posizione sopraccitata di Lévi-Strauss, nel suo rigore, delinea il luogo in cui la tensione disgiuntiva sfiora la lacerazione, configurandosi come il punto di non ritorno presso il quale la possibilità stessa di una soggettività si dissolve, i più importanti registi presi in considerazione e, a maggior ragione, fra loro, i più consapevoli del movimento cui la realtà tutta è stata sottoposta, hanno tentato di fissarne le tappe, ancorandosi, in alcuni casi, a sacche residue di tradizione che andavano irrimediabilmente perdendosi.

L'eccezione rappresentata da questi ultimi si contrappone al corso degli eventi che, irrimediabilmente, si sono polarizzati nel frangente opposto: luoghi senz'anima riflettono uomini ormai privati del proprio peso e spodestati dalla centralità della loro precedente collocazione. Il mancato riconoscimento nel

---

<sup>86</sup> C. LÉVI-STRAUSS, *Tristi Tropici*, Il Saggiatore, Milano, 1960, pp. 402-403.

riverbero di un paesaggio alterato, li porta a percepire quest'ultimo come una presenza inquietante, immagine del disagio dovuto all'incapacità di elaborare l'avvenuto mutamento.

Di direzione opposta, rispetto a quella che ha portato buona parte degli autori analizzati a mettere in scena lo *spaesamento* e le conseguenze da esso provocate, è la tendenza di uno sparuto gruppo di registi che, negli ultimi anni, ha tentato di recuperare proprio nella tradizione, nella sacralità e nel mito una reminescenza di realtà nella quale trovare tregua e attiva resistenza alle trasformazioni di cui sono testimoni. "Quando vedo intorno a me i giovani che stanno perdendo gli antichi valori popolari e assorbono i nuovi modelli imposti dal capitalismo, rischiando così una forma di disumanità, una forma di atroce afasia, una brutale assenza di capacità critiche, una faziosa passività, ricordo che queste erano appunto le forme tipiche delle SS: e vedo così stendersi sulle nostre città l'ombra orrenda della croce uncinata. Una visione apocalittica, certamente, la mia. Ma se accanto a essa e all'angoscia che la produce, non vi fosse in me anche un elemento di ottimismo, il pensiero cioè che esiste la possibilità di lottare contro tutto questo, semplicemente non sarei qui, tra voi, a parlare"<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> P.P. PASOLINI, *Il genocidio*, in *Scritti corsari*, cit., p. 231.

## La ricerca della perduta innocenza

Non c'è un mondo dentro lo schermo illuminato  
nella sala buia e fuori un altro mondo eterogeneo  
separato da una discontinuità netta, oceano o abisso.  
La sala buia scompare, lo schermo è una lente d'ingrandimento  
posato sul fuori quotidiano e obbliga a fissare ciò  
su cui l'occhio nudo tende a scorrere senza fermarsi.  
*Italo Calvino*

Una delle caratteristiche ricorrenti in molti lavori girati in Veneto negli ultimi anni si presenta come una denuncia contro l'incuria nei confronti del bene comune. Accanto al fuoco incrociato di moniti e accuse aventi a oggetto l'inquinamento del territorio, l'assenza di pianificazione, lo sfruttamento indiscriminato delle risorse e a una mole di piccole opere di carattere sommariamente turistico, appoggiate da giunte comunali col tentativo di promuovere città e zone limitrofe, è emersa da più parti la volontà di far rivivere il mito e lo spirito dei luoghi. Il sentimento di disgregazione tra uomo e paesaggio e la concomitante dissoluzione di un sistema di valori giunto ormai al suo canto del cigno, non sembrano adeguatamente bilanciati né possono essere sostituiti *in toto* da una strategia tecnicistica la cui riuscita si risolva nella museale messa *in vitro* di ambienti e territori all'insegna di un restauro, sia ecologico che storico, finalizzato a istanze di rivitalizzazione precipuamente economiche. Attraverso queste pratiche di salvaguardia, viene introdotto un elemento di simulazione rintracciabile, per esempio, nel cambio di destinazione d'uso di edifici, infrastrutture, "spazi verdi", mentre la trasformazione tecnica dei luoghi in "ambienti", ossia la loro reificazione, ne riconferma paradossalmente quella che Emanuele Severino definirebbe "struttura temporale", evidenziandone il nichilismo intrinseco. "Pensare che le cose sono niente – e vivere uniformemente a questo pensiero – significa pensare che il

non-niente è niente. Questo pensiero è l'essenza del nichilismo. L'essenza del nichilismo è l'essenza dell'Occidente"<sup>1</sup>.

Privato dei suoi valori supremi<sup>2</sup>, della cornice ctonia e arcaica, delle sue certezze, l'uomo, in balia del solo pensiero, riduce a "cosa" corruttibile i suoi stessi valori fondanti. In questa prospettiva niente è più assoluto, tutto è relativo, la ricerca dell'essenza del reale non ha senso, verità e apparenza coincidono ("Il mondo vero lo abbiamo abolito: quale mondo è rimasto? forse quello apparente? (...) Ma no! *Con il mondo vero abbiamo abolito anche quello apparente*"<sup>3</sup>). A ciò consegue che "il carattere complessivo del mondo è caos per tutta l'eternità"<sup>4</sup>. Eppure, poiché non si lascia esaurire in puro pensiero e l'"Occidente" non è che uno stadio storicamente determinato – sempre contaminato - dello stesso, l'uomo si ribella a questi esiti: cerca rifugio nella dolcezza del passato e nella speranza per il futuro, trova conforto nella bellezza e nella creazione artistica<sup>5</sup>, spesso recupera proprio nella mitologia una radice che ne rafforzi l'identità e l'appartenenza, in una parola: l'essere.

---

<sup>1</sup> E. SEVERINO, *Il nulla e la poesia alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*, Rizzoli, Milano, 1990, p. 41.

<sup>2</sup> "*Nichilismo: manca il fine; manca la risposta al «perché?»; che cosa significa nichilismo? – che i valori supremi si svalutano*", in F. NIETZSCHE, *Opere*, vol. VIII, tomo II, Adelphi, Milano, 1964, p. 12. Oppure, ancora: "Pensiamo questo pensiero nella sua forma più terribile: l'esistenza, così com'è, senza senso e scopo, ma inevitabilmente ritornante, senza un finale nel nulla: «l'eterno ritorno». È questa la forma estrema del nichilismo: il nulla (la «mancanza di senso») eterno!", in *Ibid.*, tomo I, p. 201.

<sup>3</sup> *Ibid.*, vol. VI, tomo III, p. 76.

<sup>4</sup> *Ibid.*, vol. V, tomo II, pp. 136–137.

<sup>5</sup> Lo stesso Leopardi, che dichiara: "Insomma, il principio delle cose, e di Dio stesso, è il nulla. Giacchè nessuna cosa è assolutamente necessaria, cioè non v'è ragione assoluta perch'ella non possa non essere, o non essere in quel modo ec. E tutte le cose sono possibili, cioè non v'è ragione assoluta perché una cosa qualunque, non possa essere, o essere in questo o quel modo ec. E non v'è divario alcuno assoluto fra tutte le possibilità, né differenza assoluta fra tutte le bontà e perfezioni possibili. Vale a dire che un primo ed universale principio delle cose, o non esiste, né mai fu, o se esiste o esistè, non lo possiamo in niun modo conoscere, non avendo noi né potendo avere il menomo dato per giudicare delle cose avanti le cose, e conoscerle al di là del puro fatto reale. (1341–1342)" (in G. LEOPARDI, *Tutto è nulla. Antologia dello "Zibaldone di Pensieri"*, cit., pp. 108–109), non termina la sua ricerca, non si vota all'inazione. Coscientemente e disperatamente continua a scrivere, a smascherare le false credenze, a guardare in faccia la morte e la natura matrigna. Anche se non dovesse esistere nient'altro al di fuori del puro fatto reale, è proprio attraverso "il canto" che Leopardi sente l'aderenza al reale, così come qualsiasi



Alcuni dei film e dei documentari degli ultimi anni ambientati nel Nord-Est dell'Italia, rinvencono nel mito e nella natura il luogo della tregua e della resistenza possibile agli effetti deteriori della mutazione.

*Centochiodi* e *Il filo pericoloso delle cose*, episodio di *Eros* (2004), ultime fatiche di due degli autori che più ampiamente sono stati trattati in queste pagine - Ermanno Olmi e Michelangelo Antonioni - sono state ambientate in luoghi a essi intimamente cari. Il fiume Po per Olmi, le valli di Comacchio per Antonioni. Entrambi conoscono bene quei luoghi per avervi girato precedenti pellicole (i già citati *Lungo il fiume* e *Il deserto rosso*, per esempio). Eppure questa volta avviene in modo più dichiarato l'atto fusionale con la natura.

Le due donne dell'episodio antonioniano ("ritengo che la donna sia un filtro più sottile della realtà"<sup>6</sup>), nel finale, si ritrovano nude, in riva al mare. Sdraiate sul bagnasciuga si osservano sorridendosi, a indicare che solo attraverso di loro l'uomo, il protagonista che con entrambe ha instaurato una relazione, può accedere a una natura latrice di mistero, enigma, complessità, ma in questo caso altresì materna. La spiaggia è un ventre umido e caldo all'interno del quale giacciono le creature che più si avvicinano all'idea di nascita, fertilità, perpetuazione vitale. Anche la creazione artistica è un atto generativo e il parallelismo tra la creazione originaria (di ogni essere vivente, dal momento che Antonioni era laico) e quella riprodotta attraverso l'arte - nel caso specifico, il cinema - non può che essere, in definitiva, un atto di speranza.

Allo stesso modo il professore protagonista di *Centochiodi*, figura cristologica, trova nella golena abitata da umili paesani il luogo in cui trascendere la sua *sembianza* e diventare *pescatore di uomini*. La comunione con gli altri, che sola dà senso a una vita, è necessariamente consumata, come nel rito cristiano, in un luogo sacro: nella natura rigogliosa del Po traluce l'opera di Dio che può essere percepita da chi ha occhi puri e sguardo innocente: individui semplici,

---

altro autore è mosso dall'urgenza di giocare un'eterna partita a scacchi (pensando a I. Bergman) con la vita e la morte, con la realtà.

<sup>6</sup> M. ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 128 e p. 170.

incontaminati. Benché non siano i protagonisti de *L'albero degli zoccoli* (1978), anch'essi serbano memoria della tradizione che li ha generati, la stessa che attraverso i contadini friulani, ha iniziato Pasolini al sacro: "Più è sacro dov'è più animale/ il mondo: ma senza tradire/ la poeticità, l'originaria/ forza, a noi tocca esaurire/ il suo mistero in bene e in male/ umano"<sup>7</sup>.

Il mondo rurale di Casarsa del Friuli, è al centro anche del suo primo romanzo, scritto tra il 1948 e il 1949 (ma pubblicato solo nel 1962): *Il sogno di una cosa*<sup>8</sup>. Ed è in dialetto friulano che scrive parte delle sue raccolte di poesie: *La meglio gioventù*, *La nuova gioventù*. Quei luoghi, quella lingua, sono per Pasolini appendici dell'universo materno, ma anche i posti dell'infanzia e della giovinezza. Il legame indissolubile tra psicanalitico desiderio di fusione con la madre, irriducibilità di una realtà dai contorni mitici, introiettati appunto in età infantile e l'effettivo rapporto con un Passato in via di scardinamento, fanno della civiltà povera e contadina, benché già minata dal nuovo corso, uno degli ultimi baluardi contro *l'ordine orrendo*. "È difficile dire con parole di figlio / ciò a cui nel cuore ben poco assomiglio. / Tu sei la sola al mondo che sa, del mio cuore, / ciò che è stato sempre, prima d'ogni altro amore. / Per questo devo dirti ciò che è orrendo conoscere: / è dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia. / Sei insostituibile. Per questo è dannata / alla solitudine la vita che mi hai data. / E non voglio esser solo. Ho un'infinita fame / d'amore, dell'amore di corpi senza anima. / Perché l'anima è in te, sei tu, ma tu / sei mia madre e il tuo amore è la mia schiavitù: / ho passato l'infanzia schiavo di questo senso / alto, irrimediabile, di un impegno immenso. / Era l'unico modo per sentire la vita, / l'unica tinta, l'unica forma: ora è finita. / Sopravviviamo: ed è la confusione / di una vita rinata fuori dalla ragione. / Ti supplico, ah, ti supplico: non voler morire. / Sono qui, solo, con te, in un futuro aprile..."<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> P.P. PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, in *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 804.

<sup>8</sup> P.P. PASOLINI, *Il sogno di una cosa*, in *Tutte le opere*, vol. I, i Meridiani Mondadori, Milano, 2003.

<sup>9</sup> P.P. PASOLINI, *Supplica a mia madre*, in *Poesia in forma di rosa*, in *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 1102.

La figura della madre è l'emblema della tradizione in disfacimento. I "figli" che da quel mondo si sono separati, coscienti del percorso di distacco, ritrovano in quello stesso mondo la propria origine e, al contempo, determinano, per contro, la propria identità. "E finito che ho di testimoniare questa sua trasformazione in altare, che fu possibile solo per l'amore, la cultura e la pietà propri del suo mondo, dal quale sono uscito, sento che, scrivendo questo libro, ho fatto esattamente la stessa cosa, costruendole questo altare di parole, secondo l'amore, la cultura e la pietà che sono propri del mondo, nel quale sono emigrato"<sup>10</sup>.

Il grido d'amore, il dolore per la distanza e il desiderio di fusione con ciò che Jacques Lacan chiamerebbe "l'Altro materno" sono, a livello psicanalitico, legati alla comparsa della psicosi<sup>11</sup>. Il malessere esistenziale che Antonioni ha raccontato nelle sue opere (benché il cineasta ferrarese non ponga direttamente la questione delle classi sociali: la società borghese non fa mai riferimento alla cultura rurale), è causato dall'incapacità dell'individuo di accettare l'inedito, di aderirvi consapevolmente e coerentemente. I rigurgiti del passato (usi e costumi, abitudini e credenze) confliggono con un nuovo corso, interiorizzato rapidamente, senza mediazione, a causa di ciò che Pasolini chiama "scissione tra «progresso» e «sviluppo»"<sup>12</sup>. L'abisso che si viene a creare tra le due realtà provoca non solo l'incapacità di comunicare le rispettive differenze, ma anche di comprenderle: "La morte non è / nel non poter comunicare / ma nel non poter più essere compresi"<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> I due altari sono: quello di rame, costruito dal padre dell'autore, marito della donna defunta e appartenente al suo mondo, povero e contadino; quello di parole, il libro appunto, realizzato dal figlio, appartenente al nuovo mondo, moderno. F. CAMON, *Un altare per la madre*, Garzanti, Milano, 2002<sup>3</sup>, p. 121.

<sup>11</sup> Per maggiori informazioni su quest'argomento: A. DI CIACCIA, M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, Mondadori, Milano, 2000; M. RECALCATI, *L'ultima cena: anoressia e bulimia*, Mondadori, Milano, 1997; J. LACAN, *Una questione preliminare ad ogni possibile trattamento della psicosi*, in *Scritti*, Einaudi, Torino, 1974.

<sup>12</sup> P.P. PASOLINI, *Il genocidio*, in *Scritti corsari*, cit., p. 229.

<sup>13</sup> P.P. PASOLINI, *Una disperata vitalità*, in *Poesia in forma di rosa*, in *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 1183.

La valenza “materna” del Passato affiora con la tragica consapevolezza di una discontinuità tra tradizione e modernità che il folclore non redime, ma aggrava. “Un solo rudere, sogno di un arco, / di una volta romana o romanica, / in un prato dove schiumeggia un sole / il cui calore è calmo come un mare: / lì ridotto, il rudere è senza amore. Uso / e liturgia, ora profondamente estinti, / vivono nel suo stile – e nel sole - / per chi ne comprenda presenza e poesia. / (...) Io sono una forza del Passato. / Solo nella tradizione è il mio amore. / Vengo dai ruderi, dalle chiese, / dalle pale d’altare, dai borghi / abbandonati sugli Appennini o le Prealpi, / dove sono vissuti i fratelli. / Giro per la Tuscolana come un pazzo, / per l’Appia come un cane senza padrone. / O guardo i crepuscoli, le mattine / su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo, / come i primi atti della Dopostoria, / cui io assisto, per privilegio d’anagrafe, / dall’orlo estremo di qualche età / sepolta. Mostruoso è chi è nato / dalle viscere di una donna morta. / E io, feto adulto, mi aggiro / più moderno di ogni moderno / a cercare fratelli che non sono più”<sup>14</sup>.

Anche i cambiamenti del territorio, quindi, non possono essere interpretati come fenomeni “naturali” (“niente è naturale nemmeno la natura”<sup>15</sup>), ma come prodotti “culturali”. La natura, perciò, da benigna e dolcemente speculare, si trasforma in matrigna e funesta, se non addirittura indifferente.

La civiltà contadina, con i suoi paesaggi, diviene allora, simbolicamente, la “madre”, imperscrutabile e assoluta come il mito che, direbbe Cesare Pavese, non può che ricollegarsi all’infanzia<sup>16</sup>. “Così a ciascuno i luoghi dell’infanzia ritornano alla memoria; in essi accaddero cose che li han fatti unici e li trascelgono sul resto del mondo con questo suggello mitico. Ma il parallelo dell’infanzia chiarisce subito come il luogo mitico non sia tanto il singolo, il santuario, quanto quello di nome comune, universale, il prato, la selva, la

---

<sup>14</sup> *Poesie mondane*, in *Ibid.*, pp. 1098-1099.

<sup>15</sup> Pier Paolo Pasolini in un’intervista a «La stampa» il 12 luglio 1968.

<sup>16</sup> Basterebbe leggere qualsiasi racconto di *Feria d’agosto* per capire il legame tra mito e infanzia. C. PAVESE, *Feria d’agosto*, cit.

grotta, la spiaggia, la casa, che nella sua indeterminatezza evoca tutti i prati, le selve, ecc., e tutti li anima del suo brivido simbolico. Neanche nella memoria dell'infanzia il prato, la selva, la spiaggia sono oggetti reali tra i tanti, ma bensì *il prato, la spiaggia* come ci si rivelarono in assoluto e diedero forma alla nostra immaginazione"<sup>17</sup>.

Registi come Franco Piavoli, che trascende la natura per farne categorie assolute (la fertilità, la giovinezza, la seduzione, la paternità, ecc.), oppure Mario Brenta, che ne deduce l'aspetto maieutico ed enigmatico, che ne sente la carica interlocutoria, non fanno altro che restituire al paesaggio un'anima che possa entrare in contatto con l'uomo qualora mantenga uno stupore e una disponibilità fanciullesca al dialogo con essa.

Se è vero ciò che afferma Giacomo Leopardi a proposito della grazia - "La grazia in somma per lo più non è altro che il brutto nel bello. Il brutto nel brutto, e il bello puro, sono medesimamente alieni dalla grazia. (Firenze 25 Ottobre 1828) (4416)"<sup>18</sup> -, è anche vero il suo ribaltamento, e cioè che la grazia è ritrovare il bello nel brutto. La ricerca disperata della bellezza in una realtà ormai svenduta o degradata è sempre una delle declinazioni del tentativo di ritrovare un brandello di assoluto, di essenza irriducibile alla decadenza, di vita al di là della morte. Che sia anima, spirito, mito, bellezza, "madre" questo nucleo così ardentemente indagato e contemplato da cineasti e scrittori, è la fessura attraverso la quale fluisce una relazione viva col paesaggio, un'affinità e una partecipazione alla sua grazia.

Nel cinema degli ultimi anni ambientato nel Nord-Est dell'Italia - la cui ricognizione non è oggetto della presente disamina - spicca il nome di un regista che, film dopo film, ha creato un percorso in cui paesaggio e storia (con la s minuscola, fatta da uomini comuni e umili) si intrecciano indissolubilmente, lasciando intravedere quell'"essenza" mitica, vitale, citata poc'anzi: Carlo Mazzacurati.

---

<sup>17</sup> *Del mito, del simbolo e d'altro, Ibid.*, p. 187.

<sup>18</sup> G. LEOPARDI, *Tutto è nulla. Antologia dello "Zibaldone di Pensieri"*, cit., p. 254.

Per Mazzacurati il territorio dona senso all'azione. Non è un semplice sfondo, ma il luogo in cui avviene un rito di passaggio, un cambiamento, una maturazione. L'ambiente, mai indifferente, ma sempre partecipe, interviene nello svolgersi degli eventi, arricchisce l'intreccio, fornisce dettagli, particolari che caratterizzano i personaggi che lo abitano. Il Polesine, zona assai ben conosciuta dal regista che vi passava le estati da ragazzo, si trasforma ora nel set ideale per un noir (*Notte italiana*, 1987), per una storia drammatica con risvolti gialli (*La giusta distanza*, 2007), per un racconto di formazione (*L'estate di Davide*, 1998). Così come Padova e i Colli Euganei fanno da contrappunto ai protagonisti di una commedia divertente e picaresca (*La lingua del santo*, 2000) e Vicenza diventa il posto del crudo abbandono dell'infanzia (*Il prete bello*, 1989).

Proprio Vicenza, città-paradigma del fantomatico "Nordest", viene posta a soggetto di due film diversissimi (*Il prete bello*, appunto, e *Primo amore*, 2004, di Matteo Garrone), che trattano però il medesimo argomento: la purezza, perduta tragicamente nel film di Mazzacurati, ricercata con disperata follia in quello di Garrone. La coppia protagonista di *Primo amore* appare come una sorta di corpo estraneo e contundente rispetto alla società in cui vive. Nell'implacabile scelta di scarnificare il rapporto (e il corpo della donna) fino a raggiungere un sentimento primigenio, inespugnabile, essenziale, simbiotico, come quello tra madre e figlio nei primi anni di vita, Vittorio (Vitaliano Trevisan) e Sonia (Michela Cescon) "escono dal mondo" e dalla realtà, creando un microcosmo dotato di senso solo per loro due. La Vicenza degli orafi e delle botteghe, di un centro storico imbellettato e di una periferia ammorbante, è percepita dai protagonisti come un nemico dal quale rifuggire. "Il vostro razionalismo non è che un abborracciato pseudorazionalismo di provincia; il vostro postmoderno un *appastellato* postmoderno di provincia, e in definitiva tutta l'architettura vicentina non è che una avvilita architettura di provincia, che ha perso per strada anche il minimo decoro di facciata. Siamo circondati da case color cremino, da condomini color nocciolina, da residence giallini e marroncini. Mai

giallo, giallino. Mai verde, verdino. Mai celeste, celestino. Mai una casa, sempre e solo casette. Un pezzo di Le Corbusier di qua, una palata di Scarpa di là. Una cazzuolata di Lloyd Wright a destra e una di Loos a sinistra. Camminare per una qualsiasi di queste zone residenziali industriali o artigianali, significa infilarsi in una pattumiera urbanistico-architettonica in scala di uno a uno. Un'isteria urbanistico architettonica, una cacofonia cementizia che ci assorda e ci squilibra non appena mettiamo il naso fuori di casa"<sup>19</sup>.

Il paesaggio nel quale si rifugiano (quando non sono serrati nella casa-bunker, che nel procedere del film diventa una specie di lager), quindi, è quello ancora relativamente inviolato di colli, laghi e pioppeti. La natura non è rassicurante, i colori sono violenti, la luce tagliente: non è né materna né mitologica, eppure è speculare alla loro irrazionale e ossessiva ricerca. In questo senso non si può parlare di "assenza di un'anima": la presenza, perturbante, che si avverte nell'ambiente che li circonda e nella coppia, di un residuo insondabile ed eterno che scatena impulsi ed emozioni originarie e remote ("Sempre l'amore – diceva Ione; - principio e fine; / e di nuovo l'amore oltre la morte"<sup>20</sup>), rimane come un fondamento che si astraie dal tempo e dallo spazio. "Genuinamente mitico è un evento che come fuori del tempo così si compie fuori dello spazio"<sup>21</sup>. Inoltre le dinamiche interne alla coppia si rifanno a quelle narrate nei miti di Pigmalione e Narciso. Per cui, anche l'opera di Garrone, per quanto portatrice di una soluzione assai controversa (la patologia, la follia, la morte) è, in fondo, il tentativo di ritrovare un *unicum* (la bellezza, l'amore, la purezza) indissolubile, che sopravviva al disfacimento sociale e territoriale in corso.

La medesima incapacità di accettare compromessi nei propri affetti (l'amicizia tra Sergio e Cena, l'amore di entrambi per Fedora, giovane e delicata prostituta) è riscontrabile ne *Il prete bello*, tratto dall'omonimo romanzo di

---

<sup>19</sup> V. TREVISAN, *I quindicimila passi*, cit., pp. 81-82.

<sup>20</sup> G. RITSOS, *Il funambolo e la luna*, Crocetti, Milano, 1984, p. 17.

<sup>21</sup> C. PAVESE, *Del mito, del simbolo e d'altro*, *Ibid.*, p. 189.

Goffredo Parise. “Quand nous ne sommes plus des enfants, nous sommes déjà morts”<sup>22</sup> (Quando non siamo più bambini, siamo già morti) diceva Constantin Brancusi. I bambini sono portatori puri di sacro perché mantengono qualcosa di selvatico e intero, non ancora adulterato dal compromesso del vivere sociale e dall’educazione che risente di costruzioni culturali arbitrarie e temporali. I sentimenti totalizzanti sono propri dell’infanzia poiché essa è estranea al calcolo subdolo, all’ambiguità dei medi, è vergine, assoluta nelle sue espressioni. “Si stava a guardarla a bocca aperta quando cantava e quando scendeva le scale in quel suo modo; perfino la seguivamo, come cagnolini, quando andava a passeggio. Fedora, nel cortile, aveva preso il posto del sole, era l’unica cosa vera, viva, bella, luminosa, che ci capitava di vedere dopo tanti anni di malinconia”<sup>23</sup>.

“Ci innamorammo tutti e due e ce lo confidammo una sera di particolare tristezza e solitudine, nel porticato. Ci abbracciammo, allora, con le lacrime agli occhi, per niente gelosi uno dell’altro; ma che dico, gelosi! fu una delle poche volte in cui Cena non pensò di imbrogliarmi e quando s’aveva da andar da Fedora, uno chiamava l’altro, ci si cercava, ci si faceva i complimenti per entrare dall’uscio. Non eravamo gelosi neppure degli ufficiali e dei sottoufficiali; perché avremmo dovuto esserlo? Ci bastava guardarla, sentirla parlare, osservarla mentre si muoveva e si cambiava d’abito con lentezza, pigrizia, sonno e stanchezza amorosa tutto insieme nelle vene e nel corpo, e certe volte perfino si denudava, con la stessa stanchezza, senza far caso a noi due”<sup>24</sup>.

Mazzacurati, nell’ambientare la vicenda nel 1939 (fedelmente al romanzo), lavora su un secondo piano metaforico. Se quello più evidente risulta essere il percorso che dall’infanzia porta brutalmente alla disillusa maturità un gruppo di ragazzini, il più sottile è ovviamente porre questa età di slanci e idilli prima della Seconda Guerra Mondiale e quindi prima del boom economico e di

---

<sup>22</sup> C. BRANCUSI, *Aforismi*, Abscondita, Milano, 2001, p. 22.

<sup>23</sup> G. PARISE, *Il prete bello*, cit., p. 182.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 183.



quella che Pasolini chiamerebbe “una forma di fascismo completamente nuova e ancora più pericolosa”<sup>25</sup>. Non sono solo l’ingenuità dei bambini, dovuta alla loro giovane età, il trasporto e la meraviglia di fronte al mondo, la gioia, non ancora corrotta dalla delusione, a essere posti a soggetto del film, è l’innocenza di una comunità, quella veneta, quella italiana, a essere rappresentata.

Il regista scava in quei ricordi di dolorosa dolcezza, che diventano, di volta in volta, ferita aperta che continuamente sgorga, carne viva torturata senza tregua, desiderio malamente nascosto di tornare feti nel ventre materno. Ecco quindi, ancora una volta, che la civiltà “pre-consumistica”, la tradizione, incarnate nella natura, che di pari passo segue la crescita dei protagonisti, assumono i connotati di “madre” e mito. Per ritrovare l’anima di un luogo, di una comunità, Mazzacurati deve quindi immergersi nel passato: individuale (l’infanzia) e sociale (l’epoca storica). In questo senso è paradigmatica l’ultima battuta del film, pronunciata con infinita dolcezza da Sergio: “Caro amico Cena, volevo solo dirti quanto bene ho voluto alle cose, a tante persone e ai nostri amici di allora”, in una ormai avvenuta perdita dell’innocenza e delle illusioni, in un traumatico ingresso nell’età adulta, di un bambino, di un popolo, di una nazione.

La ricerca della purezza, dello spirito del paesaggio, viene perseguita dal regista padovano con partecipazione anche più intensa nei tre documentari, *Ritratti*, realizzati con Marco Paolini<sup>26</sup>, che vedono protagonisti Andrea Zanzotto, Luigi Meneghello e Mario Rigoni Stern<sup>27</sup>. La scelta della letteratura e della poesia come strumenti per penetrare l’anima dei luoghi e per farne sentire il peso e la pregnanza, è dovuta al fatto che esse contengono l’immagine mitica

---

<sup>25</sup> P.P. PASOLINI, *Il genocidio*, in *Scritti corsari*, cit., p. 229.

<sup>26</sup> Marco Paolini ha già lavorato più volte, in teatro, sui testi di Meneghello (*Libera nos a Malo*), Rigoni Stern (*Il sergente*) e Zanzotto (*Bestiario Veneto. Parole mate*).

<sup>27</sup> *Ritratti. Andrea Zanzotto* (2000), *Ritratti. Luigi Meneghello* (2006), *Ritratti. Mario Rigoni Stern* (1999).

a cui un autore torna sempre ad attingere e che è il simbolo stesso del suo sentirsi in vita<sup>28</sup>.

Il discorso iniziato da Carlo Mazzacurati sul recupero dell'anima dei luoghi, legati alla memoria, all'infanzia, fin dai primi film, si rafforza e si determina, quindi, con maggior vigore proprio grazie all'opera di tre autori che nei loro lavori, nelle loro parole, hanno sempre dialogato con la natura e

---

<sup>28</sup> "La poesia è un'altra cosa. In essa si sa d'inventare, ciò che non accade nel concepire mitico. La ragione perché la poesia può nascere sempre e dovunque e invece ogni popolo finisce per uscire dal suo stadio mitologico, è che per trasformare in fede l'invenzione non basta volere. L'ingenuità della barbarie per cui la fantasia è conoscenza oggettiva, non ritorna, una volta violata. Il miracolo dell'infanzia è presto sommerso nella conoscenza del reale e permane soltanto come inconsapevole forma del nostro fantasticare, continuamente disfatta dalla coscienza che ne prendiamo. La vita di ogni artista e di ogni uomo è come quella dei popoli un incessante sforzo per ridurre a chiarezza i suoi miti. Ma non si può fare che in essi non sia il foco vitale, la ratio ultima perché inconsapevole, della vita interiore. Il tonico potente che se ne assorbe, l'unica e sola ispirazione degna di questo nome abusato, ne è prova. Soltanto, non bisogna evitarsi esteticamente lo sforzo più assiduo per ridurli a chiarezza, cioè distruggerli. Soltanto ciò che ne rimarrà dopo questo sforzo (e qualcosa non può non rimanere sempre, se è vero che lo spirito è inesauribile), potrà valere come fonte di vita.

La poesia cerca sovente di rinverginarsi, ricorrendo al simbolismo, alle memorie dell'infanzia e anche ai miti. Confessa di sentire in queste forme spirituali un'alta tensione immaginativa che le fa gola, e s'illude che per derivare questa tensione nel suo campo basti un atto di volontà. Ricalca le forme del mito e del simbolo, sperando che in esse torni a battere magicamente il cuore. Ma dimentica che essa sa d'inventare, e che il mito vive invece di fede.

Nelle formule prese a prestito dorme un assoluto che, soltanto se accolto come rivelazione vitale prima che poetica, può ridestarsi. Tuttavia accade talvolta che intorno allo scheletro vecchio cresca e fiorisca una nuova carne che è tutt'altro da quello che il creatore s'attendeva e sapeva. Non si parla qui della poesia, che è sempre possibile, specie quando la si vuole, e in definitiva dipende soltanto dalla pazienza e dall'occhio netto. Ma di quell'immagine o ispirazione centrale, formalmente inconfondibile, cui la fantasia di ciascun creatore tende inconsciamente a tornare e che più lo scalda con la sua onnipresenza misteriosa. Mitica è quest'immagine in quanto il creatore vi torna sempre come a qualcosa di unico, che simboleggia tutta la sua esperienza. Essa è il foco centrale non soltanto della sua poesia ma di tutta la sua vita. Quanto più essa è capace e robusta, tanto più ampia e vitale è la poesia che ne sgorga. Ma, inutile dire, non appena il creatore se n'è reso conto criticamente e continua a sfruttarla, la poesia si spegne.

Quest'ispirazione affonda le radici nel passato più remoto dell'individuo e traduce la quintessenza della sua scoperta delle cose. A volte, attraverso gli schemi ch'egli s'illude di riesumare, trapela in brevi immagini marginali, quasi casuali; più sovente s'incarna in situazioni assorbenti, poderose e monotone, che qualunque sia il tema della favola scoppiano sempre uguali a se stesse e ne danno il senso vero. Di esse il creatore non saprebbe dir altro se non che sono il suo mito, il suo evento unico, che ogni volta ha un carattere di rivelazione inaudita come per il credente una festa rituale. Dentro di sé le contempla, quando giunge a vederle, come si contemplarono un tempo i dolori di Dioniso o la trasfigurazione di Cristo. Esse sono misteri, nel senso religioso più genuino". C. PAVESE, *Del mito, del simbolo e d'altro*, cit., pp. 191-192.

considerato il paesaggio, con i ricordi e le abitudini remote a esso legati, il vero detentore di un principio arcaico e fondante.

“Camminò per un paio d’ore e tutto era come allora perché i ricordi gli venivano vividi: un sasso, un albero antico, la linea di un monte, una radura, il frullo di un volo, un sentiero, uno stabbio, un cespuglio: ogni cosa, insomma, aveva per lui una storia e una vita. In uno slargo di bosco si sedette sotto un grosso abete bianco, riaccese la sua pipa e serenamente aspettò che ritornassero giù i cacciatori dalla montagna perché gli raccontassero. Nel frattempo ascoltava il bosco”<sup>29</sup>.

Il racconto che Mario Rigoni Stern rende a Marco Paolini, passeggiando tra la neve dell’Altipiano, è un’intrecciarsi di memoria, esperienze di guerra, profondo rispetto e amore per la natura e i suoi abitanti. L’immensa dirittura etica che traspare, il rigoroso senso civile delle azioni e dei sentimenti, non possono che contrapporsi allo sfacelo paesaggistico al quale si assiste. Il disagio per la violazione del territorio, per il disinteresse e l’indifferenza nei confronti della bellezza, viene bilanciato dal suo stupore per un battito d’ali, dalla contemplazione per un albero, dalla sincera meraviglia per il canto di un uccello.

“Ora le montagne sono più belle; belle soprattutto per il silenzio e il cielo dove lontano si vedono altre montagne. Ma subito un senso d’amarezza viene a guardarle da vicino e vedere sulla neve di tanti inverni depositato quello strato giallo e grasso, quasi un unto naftolo, che si scopre dopo che il sole estivo ha fatto la sua parte: anche nell’aria delle alte quote sono arrivate le scorie delle combustioni energetiche.

Insomma a mano a mano che crediamo di scoprire la natura ci si accorge invece che stiamo rovinandola: nei nostri boschi il calpestio di tanti piedi rovina il suolo generatore e di conseguenza il rinnovo del sottobosco e della foresta. (...) Camminavo con le mie riflessioni sulle file di macchine viste sulle autostrade, sui

---

<sup>29</sup> M. RIGONI STERN, *Nell’attesa, ascoltando il bosco*, in *Storie naturali*, in *Storie dall’Altipiano*, cit., p. 1141.

treni e sugli autobus affollati, sulle code ai semafori, sull'impazienza di tantissimi volti, pensavo all'indifferenza della gente e a un'aria così nauseante. (...) Camminavo, e quando abbandonai il sentiero già fattosi impervio per il canale franante tra pareti di roccia lasciai pure questi pensieri amari per fissare la naturale attenzione al mio salire in montagna e al vecchio istinto di cacciatore. E fu quasi verso la cima, proprio l'ultima selletta, che il mio cuore ebbe un allegro sobbalzo per l'emozione quando le mie orecchie percepirono il primo battere d'ali e poi vidi contro il cielo adamantino il brillare delle penne"<sup>30</sup>.

Come Rigoni Stern, anche Andrea Zanzotto denuncia l'incuria nei confronti dell'ambiente. Più caustico e ironico, nei suoi versi, così come nello sguardo vivace e bambinesco con cui soppesa il suo interlocutore (sempre Paolini), col quale condivide la posizione critica per ciò che considera il motore della modernità: un'arida vocazione allo sviluppo produttivo, sorda ai richiami della natura, incapace di riconoscere ormai gli elementi che la caratterizzano, quasi fossero parte di un mondo estraneo, verso il quale vige la più totale noncuranza. "Fine delle sofferenze contadine / delle mosche e della grassa, / ragnatele di feudi di feudatari di proprietari / altri affreschi dovevano affiorare dalla calce / ma invece qua davanti s'avvalla il terrain vague / il grande interregno, / e topi e serpi hanno tanto comperato / ormai da queste parti; ma guarda / che più si è fatta proprietaria la talpa. / Tema per le elementari per il non-è-mai-troppo-tardi: / «riconoscere le orme di talpe topi e simili». / Gli onorevoli parleranno domani / sulla rinascita delle colline: «Visitate Dolle!», / serie possibilità di competizione / da piano a monte da colle a colle e / soprattutto derattizzare aprire campagne antimurine / detenzione di piste abitudini nature finezze / murine, da confine a confine"<sup>31</sup>.

Contrariamente alle soggettività tratteggiate nella poesia sopraccitata, portatrici di istanze non semplicemente riconducibili alla produzione e al profitto, ma anche a necessità di conservazione igienico-sanitaria e di

---

<sup>30</sup> *L'urogallo, il fagiano di monte e la pernice bianca, Ibid.*, pp. 1149-1150.

<sup>31</sup> A. ZANZOTTO, *La beltà*, XVI, in *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 341.

razionalizzazione territoriale, ampiamente prese in considerazione dalle parti più illuminate e progressiste della compagine politica, il poeta sente fortissimo il senso di appartenenza al luogo in cui è cresciuto, e non solo per i ricordi a esso legati, ma perché la sua imponente maestà è messa a repentaglio da necessità in precedenza inesistenti, oggi difficilmente derogabili, che ne adulterano l'intima essenza. L'estasi provata dal poeta di fronte alla grazia originaria del paesaggio che da sempre lo contiene, non può che scaturire in versi che suggellano quell'emozione in eterno. "Tu sei: mi trascura / e tutto brividi mi lascia la stagione; / fragole a boschi e pomi a perdizione / nelle miriadi delle piogge / La pura estate consumata / dai grandi venti / illuminata dall'amore / e tutta un'altra fioritura / che non significa e non pesa / e questo pomeriggio improvvisato / perché da te mi possa congedare / Con te verde ora / di caligini e raggi / mi salvi, io vedo ancora / tra accecanti ricchezze"<sup>32</sup>.

L'ultimo dei *Ritratti* è invece dedicato a Luigi Meneghello, il quale, benché in modo diverso rispetto a Rigoni Stern, affronta il tema della guerra (*I piccoli maestri*<sup>33</sup>). Eppure è proprio la dolcezza dell'infanzia, vissuta come momento di spensieratezza, di integrità e speranze, di entusiasmi e gioie improvvise, il tema portante. Ancora una volta l'età puerile è legata a un mondo, un paesaggio, un'epoca ormai drammaticamente perduta. Nelle ultime pagine di *Libera nos a Malo*, torna alla mente dell'autore una filastrocca per bambini, *Le campane de Masón*, che si contrappone all'asprezza della disillusione adulta. "Din dòn dòn / le campane del Masón. / Le sonava tanto forte / le bateva zó le porte. / Ma le porte ze de fero / volta la carta che ghe ze un capèlo. / Un capèlo pien de pióva / volta la carta che ghe zen na rosa. / Una rosa che sa da bòn / volta la carta che ghe ze el limón. / El limón bòn da magnare / volta la carta ghe ze el mare. / El mare e la marina / volta la carta ghe zen na galina. / Na galina che fa cocodé / volta la carta ghe ze un Re. / Un Re con due sergenti / volta la carta ghe ze du denti. / Du denti e un masselaro / volta la carta ghe ze

---

<sup>32</sup> *Tu sei, mi trascura*, in *Dietro il paesaggio*, *Ibid.*, p. 63.

<sup>33</sup> L. MENEGHELLO, *I piccoli maestri*, in *Opere scelte*, cit.

un peraro. / Un peraro che fa bei piri / volta la carta ghe ze i sbiri. / I sbiri che ciapa tuti... (...) I puti che zuga la bala / volta la carta ghe ze na cavala. / Na cavala che trà de culo / volta la carta ghe ze un mulo. / Un mulo che trà de cao / volta la carta ghe ze un pao. / Un pao col bèco rosso / volta la carta ghe ze un pòsso. / Un pòsso pien de aqua / volta la carta ghe zen na gata. / Na gata che fa i gatèi / volta la carta ghe ze du putèi. / Du putèi che fa ostaria / volta la carta la ze finia”<sup>34</sup>.

L’amarezza per il tempo perduto è acuita dai ricordi infantili. Il libro si chiude col tentativo di rompere con un sasso la lampadina di un lampione di tanti anni prima, unico “vecchio” in mezzo ai nuovi di ultima generazione. Il sorriso imbarazzato degli amici ormai cresciuti e l’ultimo verso della filastrocca, che ritorna come un pungolo da lontano, “volta la carta la ze finia”, e che è anche la frase che chiude con grande tenerezza il documentario di Mazzacurati dedicato a Meneghello e il trittico sui tre grandi scrittori veneti, lascia nel lettore (e nello spettatore) un senso di commozione dolorosa e disincanto.

Ma se tutto è svanito, se tutto è appiattito, perché continuare a scrivere, a fare arte, a fare cinema? Che ruolo ha, ormai, l’artista? Forse da monito e da spiegazione basterebbero le ultime frasi scritte poco prima di morire da Pier Paolo Pasolini: “Contro tutto questo voi non dovete far altro (io credo) che continuare semplicemente ad essere voi stessi: il che significa a essere continuamente irriconoscibili. Dimenticare subito i grandi successi: e continuare imperterriti, ostinati, eternamente contrari, a pretendere, a volere, a identificarvi col diverso; a scandalizzare; a bestemmiare”<sup>35</sup>.

L’omologazione, la perdita di anima e memoria può essere contrastata, forse, dal contributo poetico di un autore, uno scrittore, un cineasta, chiunque sia latore di grazia e riesca a rilevarla nel mondo, qualsiasi persona si distacchi dall’ordine di pensiero e sguardo costituito, mummificato, e dia un apporto

---

<sup>34</sup> *Libera nos a Malo*, in *Ibid*, pp. 296–297.

<sup>35</sup> P.P. PASOLINI, *Intervento al congresso del Partito Radicale*, in *Lettere luterane*, Einaudi, Torino, 1976, p. 195.

coraggioso, originale, e soprattutto critico rispetto allo stato delle cose. E forse tutto ciò non basterà, non rivoluzionerà, non cambierà il corso degli eventi, non salverà i popoli dall'abitudine ottusa, però, come dichiarava Elsa Morante: "In una folla soggetta a un imbroglio, la presenza anche di uno solo che non si lascia imbrogliare, può fornire già un primo punto di vantaggio".





## Bibliografia

La seguente bibliografia è suddivisa in due parti principali: testi di argomento cinematografico e testi pertinenti altre discipline. La prima parte è composta da: testi di storia del cinema; saggi teorici sul cinema; monografie di argomento cinematografico specifico e monografie riguardanti gli autori; articoli di riviste specializzate. La seconda parte è composta da: opere di carattere generale; romanzi e testi di poesia; saggi; monografie di argomento specifico; articoli tratti da riviste e quotidiani.

### Testi di storia del cinema

G. BERNAGOZZI (a cura di), *Il cinema allo specchio: Appunti per una storia del documentario*, Patron, Bologna, 1985

G. BERNAGOZZI, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, La Casa Usher, Firenze, 1979

S. BERNARDI, *L'avventura del cinematografo*, Marsilio, Venezia, 2007

M. BERTOZZI, *Storia del documentario italiano*, Marsilio, Venezia, 2008

G.P. BRUNETTA (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Einaudi, Torino, 1999 – 2001

G.P. BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Bari, 1991

G.P. BRUNETTA, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905 – 2003*, Einaudi, Torino, 2003

G.P. BRUNETTA, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Marsilio, Venezia, 1997

G.P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma, 1993

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Marsilio, Venezia, Bianco&Nero, Roma, 2001

J.C. ELLIS, B. A. McLANE, *A New History of Documentary Film*, Continuum, New York-London, 2005

A. FARASSINO, *Neorealismo. Cinema italiano 1945 – 1949*, EDT, Torino, 1989

L. GANDINI, *La regia cinematografica*, Carocci, Roma, 2000<sup>2</sup>

M. LAGNY, *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Armand Colin, Paris, 1992

- L. MICCICHÈ, *Cinema italiano degli anni Sessanta*, Marsilio, Venezia, 1980
- R. NEPOTI, *Storia del documentario*, Patron, Bologna, 1988
- R. POPPI, *Dizionario del cinema italiano 1. I registi*, Gremese, Roma, 2002
- G. TINAZZI (a cura di), *Il cinema italiano degli anni Cinquanta*, Marsilio, Venezia, 1978
- D. TURCONI, A. SACCHI (a cura di), *Bianconero rosso e verde*, La casa Usher, Firenze, 1983

### **Testi teorici sul cinema**

- A. ABRUZZESE, *L'immagine filmica*, Bulzoni, Roma, 1974
- G. ARISTARCO, *Film, ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano, 1962
- G. ARISTARCO, *Il dissolvimento della ragione. Discorso sul cinema*, Feltrinelli, Milano, 1965
- G. ARISTARCO, *Romanzo e antiromanzo*, Il Saggiatore, Milano, 1961
- J. AUMONT, *L'occhio interminabile*, Marsilio, Venezia, 1991
- U. BARBARO (a cura di), *Il cinema e l'uomo moderno*, Sociali, Milano, 1950
- P.L. BASSO (a cura di), *Vedere giusto. Del cinema senza luoghi comuni*, Guaraldi, Rimini, 2003
- A. BAZIN, *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1973
- J. BERGER, *Sul guardare*, Mondadori, Milano, 2003
- G. BERNAGOZZI, *Dentro la storia*, Patron, Bologna, 1984
- S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia, 2002
- M. BERTOZZI (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Librerie Dedalo, Roma, 2001
- M. BERTOZZI (a cura di), *L'idea documentaria*, Lindau s.r.l., Torino, 2003
- P. BONITZER, *Le regard et la voix*, U.G.E., coll. 10-18, Paris, 1976
- R. BRESSON, *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia, 1986
- G.P. BRUNETTA (a cura di), *Neorealismo e realismo I e II*, Editori Riuniti, Roma, 1976
- G.P. BRUNETTA, *Forma e parola nel cinema*, Liviana Editrice, Padova, 1970
- G.P. BRUNETTA, A. COSTA, *La città che sale. Cinema, avanguardie, immaginario urbano*, Manfrini, Rovereto, 1990

- G. BRUNO, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Mondadori, Milano, 2006
- N. BURCH, *Prassi del cinema*, Pratiche Editrice, Parma, 1980
- O. CALDIRON, *La paura del buio. Studi sulla cultura cinematografica in Italia*, Bulzoni, Roma, 1980
- R. CAMPARI, *I modelli narrativi*, La Nuova Italia, Firenze, 1974
- R. CAMPARI, *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*, Marsilio, Venezia, 1994
- G. CANOVA, *L'alieno e il pipistrello. La crisi delle forme nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano, 2000
- F. CASETTI, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano, 1993
- F. CASETTI, *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano, 2005
- L. CHIARINI, *Cinema e film. Storia e problemi*, Bulzoni, Roma, 1972
- P. CHIOZZI, *Manuale di antropologia visuale*, Unicopli, Milano, 1993
- J.L. COMOLLI, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma, 2006
- A. COSTA, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino, 2002
- L. CUCCU, *Il discorso dello sguardo e altri saggi*, Edizioni ETS, Pisa, 1997
- L. CUCCU, *La visione come problema*, Bulzoni, Roma, 1973
- C. DE FRANCE, *Cinéma et anthropologie*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1982
- G. DE VINCENTI, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma, 1993
- G. DELEUZE, *Che cos'è l'atto di creazione?*, Cronopio, Napoli, 2003
- G. DELEUZE, *Cinema 1. L'immagine movimento*, Ubulibri, Milano, 1984
- G. DELEUZE, *Cinema 2. L'immagine tempo*, Ubulibri, Milano, 1989
- G. DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano, 2005
- G. DIDI-HUBERMAN, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007
- S.M. EJZENŠTEJN, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia, 1985
- M. FERRO, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano, 1980
- G. GAUTHIER, *Le Documentaire, un autre cinema*, Nathan, Paris, 1995

- J.L. GODARD, *Histoire(s) du cinéma 3. La monnaie de l'absolu. Une vague nouvelle*, Gallimard-Gaumont, Paris, 1998
- J. GRIERSON, *Documentario e realtà*, Dino Audino, Roma, 2007
- K.G. HEIDER, *Ethnographic Film*, University of Texas Press, Austin, 1978
- F. JOST, *Realtà/Finzione. L'impero del falso*, Il Castoro, Milano, 2003
- S. KRACAUER, *Film: ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano, 1962
- A. LEONARDI, *Occhio, mio dio*, Feltrinelli, Milano, 1971
- J. LOTMAN, *Introduzione alla semiotica del cinema*, Officina Edizioni, Roma, 1979
- M. MANCINI, G. PERRELLO (a cura di), *Architetture della visione*, Coneditor Consorzio Coop, Roma, 1986
- A. MARAZZI, *Antropologia della visione*, Carocci, Roma, 2002
- G. MARSOLAIS, *L'Aventure du cinéma direct*, Seghers, Paris, 1974
- M. MELANCO, *Paesaggi, passaggi, passioni. Come il cinema italiano ha raccontato il paesaggio dal sonoro a oggi*, Liguori, Napoli, 2005
- L. MICCICHÈ, *Il cinema, la Storia, la storia del cinema*, in L. QUARESIMA (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, La Biennale di Venezia-Marsilio, Venezia, 1996
- L. MICCICHÈ, *La ragione e lo sguardo*, Lerici, Cosenza, 1979
- A. MURA, *Film, storia e storiografia*, Edizioni della Quercia, Roma, 1963
- B. NICHOLS, *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano, 2006
- B. NICHOLS, *Representing Reality*, Indiana University Press, Bloomington, 1991
- F. NINEY, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck, Bruxelles, 2002
- C.L. RAGGHIANI, *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino, 1952
- P. SORLIN, *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1979
- F. TREBBI, *Il testo e lo sguardo*, Patron, Bologna, 1976
- D. VERTOV, *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, a cura di P. Montanari, Mazzotta, Milano, 1975

### **Monografie di carattere cinematografico generale**

- AA. VV., *A proposito del film documentario*, Annali I, AAMOD, Roma, 1998

- AA. VV., *Attualità e documentario – evoluzione delle tecnologie e delle tecniche – Convegno, Roma, Cinecittà 5-6-7 dicembre 1996. Atti*, ATIC, Associazione tecnica italiana per la cinematografia e la televisione, Roma, 1997
- AA. VV., *Catalogo dei cortometraggi italiani*, III, IFE, Roma, 1950
- AA. VV., *Cinema e industria. Ricerche e testimonianze sul cinema industriale*, Franco Angeli, Milano, 1971
- AA. VV., *Cinema industriale e società italiana*, Franco Angeli, Milano, 1972
- AA. VV., *Il cinema al servizio dell'industria*, ANICA, Roma, 1961
- AA. VV., *Le documentaire se fête*, Catalogo delle manifestazioni per il cinquantesimo anniversario dell'Onf, Montréal, 16-25 giugno 1989
- AA. VV., *Libro bianco sul cortometraggio italiano*, ANAC, Roma, 1966
- AA. VV., *Libro bianco. Il documentario in Italia: sopralluoghi*, Festival dei Popoli-SNCCI, Firenze-Roma, 1994
- AA. VV., *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-90*, Marsilio, Venezia, 1989
- A. ACHILLI, G. CASADIO (a cura di), *Le stagioni di una vita. Il cinema di Florestano Vancini*, Atti del convegno tenutosi a Ravenna il 9 e il 10 novembre 2001, Del Girasole, Ravenna, 2002
- W. ALBERTI (a cura di), *Il film industriale*, Walter Alberti e Ezio Croci, Milano, 1962
- A. APRÀ, C. BIARESE, S. PARIGI (a cura di), *Viaggio in Italia. Gli anni '60 al cinema*, Comune di Roma –Assessorato alla cultura, Carte Segrete, Roma, 1991
- ARCHIVIO AUDIOVISIVO DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO, *Filmare il lavoro. Annali 2000*, AAMOD, Roma, 2000
- ARCHIVIO AUDIOVISIVO DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO, *Vent'anni. Annali 1999*, AAMOD, Roma, 1999
- ARCHIVIO NAZIONALE CINEMATOGRAFICO DELLA RESISTENZA, *Il Nuovo Spettatore, Annale 2002*, Lindau s.r.l., Torino, 2002
- M. ARGENTIERI, *L'occhio del regime*, Bulzoni, Roma, 2003
- C. BASSOTTO (a cura di), *La resistenza nel cinema italiano del dopoguerra. Atti del Convegno*, La Biennale, Venezia, 1970
- G. BELTRAME, L. FANTINA, *Luci sulla città. Treviso e il cinema*, Marsilio, Venezia, 2005
- G. BELTRAME, P. ROMANO, F. DE LAURENTIS, *Luci sulla città. Rovigo e il cinema*, Marsilio, Venezia, 2007

- G. BELTRAME, P. ROMANO, *Luci sulla città. Verona e il cinema*, Marsilio, Venezia, 2002
- G. BELTRAME, P. ROMANO, E. LEONI, *Luci sulla città. Padova e il cinema*, Marsilio, Venezia, 2003
- C. BERTIERI (a cura di), *L'inchiesta cinematografica e televisiva in Italia*, Marsilio, Padova, 1965
- M. BERTOZZI, *La veduta Lumière. L'immaginario urbano nel cinema delle origini*, CLUEB, Bologna, 2001
- M. BERTOZZI, *Scusi, dov'è il documentario?*, in V. ZAGARRIO (a cura di), *La meglio gioventù, Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Marsilio, Venezia, 2006
- G.P. BRUNETTA (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Fondazione G. Agnelli, Torino, 1996
- G.P. BRUNETTA, A. FACCIOLI, *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2004
- G.P. BRUNETTA, *La bottega veneziana*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2007
- G.P. BRUNETTA, *Gli archivi del cinema come fonte di storia*, in FONDAZIONE LUIGI MICHELETTI (a cura di), *La macchina e il cinema*, atti del seminario di studi tenutosi a Brescia il 19 aprile 1994
- G.P. BRUNETTA, J.A. GILI (a cura di), *L'ora d'Africa del cinema italiano 1911-1989*, Materiali di lavoro, Rovereto, 1990
- L. BUFFONI, *Gli ultimi. Documentari italiani degli anni Sessanta tra classicismo e modernità*, Tesi di Dottorato, Università Roma Tre, Tutor G. De Vincenti, A.A. 2004-2005
- R. CAMPARI, *Western. Problemi di tipologia narrativa*, La Nuova Italia, Firenze, 1970
- A. CANZIANI, *Gli anni del neorealismo*, La Nuova Italia, Firenze, 1977
- F. CARPI, *Cinema italiano del dopoguerra*, Schwarz, Milano, 1958
- D. CARPITELLA, *Informazione e ricerca nel film etnografico in Italia: 1950-1976*, in *Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica*, Istituto Superiore Regionale Etnografico, Nuoro, 1977
- G.B. CAVALLARO (a cura di), *Vent'anni di cinema italiano nei saggi di ventotto autori*, Sindacato nazionale giornalisti cinematografici italiani, Roma, 1965
- Y. CHEVREFILS DESBIOLLES (a cura di), *Le film sur l'art et ses frontières*, Université de Provence-Institut de l'Image, Aix-en-Provence, 1998

- L. CIACCI ( a cura di), *Venezia è una città. Un secolo di interpretazioni del cinema documentario*, Marsilio, Venezia, 2004
- L. CIACCI, *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*, Marsilio, Venezia, 2001
- L. CIGOGNETTI, L. SERVETTI, P. SORLIN (a cura di), *Che storia siamo noi? Le interviste e i racconti personali al cinema e in televisione*, Marsilio, Venezia, 2008
- E. CONTINI, *Il documentario italiano*, in *Il neorealismo italiano*, Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Venezia, 1951
- E. CONTINI, *Il documentario*, in *Il film del dopoguerra 1945-1949*, Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Bianco e Nero, Roma, 1949
- A. COSTA (sous la direction de), *Le paysage au cinéma*, dans le revue d'études cinématographiques: CINÉMAS, vol. 12/n°1, Université de Montréal, Montréal, 2001
- G. DE SANTIS, *Verso il neorealismo. Un critico cinematografico degli anni quaranta*, Bulzoni, Roma, 1982
- G. DE VINCENTI, *Cinema per un anno*, Marsilio, Padova, 1963
- B. DI MARINO, *Sguardo Inconscio Azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, Lithos, Roma, 1999
- D.W. ELLWOOD, *L'impatto del piano Marshall sull'Italia*, in G.P. BRUNETTA ( a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1996
- A. FACCIOLI, *Luci sulla città. Vicenza e il cinema*, Marsilio, Venezia, 2008
- F. FALDINI, G. FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti, 1960-1969*, Feltrinelli, Milano, 1981
- F. FALDINI, G. FOFI, *Il cinema italiano d'oggi (1970-1984) raccontato dai suoi protagonisti*, Mondadori, Milano, 1984
- A. FARASSINO, *Follie della realtà*, Brochure della rassegna Filmmarker, n. 5, 1991
- F. FERRARO, *Breviario di estetica audiovisiva amatoriale. Natura, immagine, etica*, Derive e Approdi, Roma, 2006
- A. FERRERO (a cura di), *Tradizione e innovazione nel cinema degli autori emiliano-romagnoli*, (Catalogo critico di rassegna cinematografica – convegno – tavola rotonda), Comune di Modena, 1976
- G. FINK, *Critici eccentrici a Ferrara*, Liberty House, Ferrara, 1988

- G. FOFI (a cura di), *Nel nome del padre*, Cappelli, Bologna, 1971
- M.A. FRABOTTA, *Il cammino dei cinegiornali italiani nel paese e in Europa*, in G.P. BRUNETTA (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1996
- M.A. FRABOTTA, *Il governo filma l'Italia*, Bulzoni, Roma, 2002
- M. FRAPPAT, *Cinémathèques à l'italienne. Conservation et diffusion du patrimoine cinématographique en Italie*, L'Harmattan, Paris, 2006
- E. GHEZZI, *Il Tecnofilm. Sussidi audiovisivi e cinematografie specializzate*, Mursia, Milano, 1967
- A. GIANNARELLI (a cura di), *Il film documentario nell'era digitale*, Annali IX, AAMOD-Ediesse, Roma, 2007
- A. GIANNARELLI, S. SAVORELLI, *Il film documentario. Forme, tecniche e processo produttivo*, Dino Audino, Roma, 2007
- L. GIANNELLI (a cura di), *Review of Italian Documentary Film from World War II to the Present*, Ministero del Turismo e dello Spettacolo-Festival dei Popoli, Catalogo della manifestazione svoltasi a Tokyo, 24 marzo-5 aprile 1989, Roma-Firenze, 1989
- M. GRASSO, *Scoprire l'Italia. Inchieste e documentari degli anni '50*, Kurumuny, Calmiera (Lecce), 2007
- E.G. LAURA, *L'immagine bugiarda. Mass Media e spettacolo nella Repubblica di Salò (1943-1945)*, A.N.C.C.I. Associazione Nazionale Circoli Cinematografici Italiani, Roma, 1986
- E.G. LAURA, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'istituto Luce*, Istituto Luce s.p.a., Roma, 2004
- J. LEWIS, *The Documentary Tradition-From Nanook to Wodstock*, Hopkinson and Blake, New York, 1971
- G. MANZOLI, G. PESCATORE (a cura di), *L'arte del risparmio: stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta*, Carocci, Roma, 2005
- F. MARANO, *Il film etnografico in Italia*, Edizioni di Pagina, Bari, 2007
- A. MEDICI (a cura di), *Filmare il lavoro*, Annali III, AAMOD, Roma, 2000
- A. MEDICI (a cura di), *L'immagine plurale. Documentazione filmica, comunicazione e movimenti di massa*, Annali V, AAMOD, Roma, 2003
- A. MEDICI, *La mediazione più corta. Appunti sul video documentario italiano*, in B. DI MARINO (a cura di), *Elettroshock. Trent'anni di video in Italia*, Castelvecchi, Roma, 2001



- A. MEDICI, M. MORBIDELLI, E. TAVIANI (a cura di), *Il PCI e il cinema di propaganda 1959-1979*, Annali IV, AAMOD, Roma, 2001
- L. MICCICHÈ (a cura di), *Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio*, Lindau, Torino, 1995
- L. MICCICHÈ (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Marsilio, Venezia, 1997
- L. MICCICHÈ, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre (1975)*, Marsilio, Venezia, 2002
- G. MINGOZZI, *Con il cuore fermo, Sicilia. Un viaggio tra cinema e Tv*, Dino Audino, Roma, 1995
- F. MONTINI (a cura di), *Il cinema del reale. Il documentario: le novità di un genere antico*, FAC-Spettacolo Service, Roma, 2006
- I. MOSCATI (a cura di), *1967. Tuoni prima del Maggio. Cinema e documenti degli anni che prepararono la contestazione.*, Marsilio, Venezia, 1997
- R. NEPOTI, *Il documentarismo militare*, in G. CANOVA (a cura di) *Storia del cinema italiano 1965/1969*, vol. XI, Scuola Nazionale di Cinema-Marsilio, Roma-Venezia, 20026
- R. ODIN (a cura di), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995
- R. ODIN, *Film documentaire, lecture documentarisante*, in *Cinéma et réalités*, Università de Saint Etienne, Saint Etienne, 1984
- R. ODIN, *Il cinema amatoriale*, in G. P. BRUNETTA (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, "Teorie, strumenti, memorie", Einaudi, Torino, 2001
- R. ODIN, *L'âge d'or du documentaire. Europe: Années cinquanta (Tome 1 et 2)*, L'Harmattan, Paris, 1998
- V. PANDOLFI, *Il cinema nella storia*, Sansoni, Firenze, 1957
- S. PARIGI, *Neorealismo: le avventure di una parola*, in C. COLUSICH (a cura di), *Storia del cinema italiano 1945-1948*, vol. VII, Marsilio-Scuola Nazionale del Cinema, Venezia-Roma, 2003
- L. PASSARELLI, *La guerra italiana nei documentari dell'Istituto Luce 1940-1943*, Prospettiva, Roma, 2006
- L. PELLIZZARI, *Critica alla critica. Contributi a una storia della critica cinematografica italiana*, Bulzoni, Roma, 1999
- C. PELLIZZI, R. PETROGNANI, M. WOLF, F. ZANELLA (a cura di) *Cinema industriale e società italiana*, Franco Angeli. Milano, 1972

- C. PENNACINI, *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Carocci, Roma, 2005
- I. PERNIOLA, *Oltre il Neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del Dopoguerra*, Bulzoni, Roma, 2004
- D. PESENTI COMPAGNONI, *Verso il cinema. Macchine, spettacoli e mirabili visioni*, UTET, Torino, 1995
- F. PIEROTTI, *Il catalogo è questo. Fonti per la storia del documentario a colori in Italia nel secondo dopoguerra*, in A. AURELIANO, V. RE (a cura di), *Il racconto del film. La novellizzazione: dal catalogo al trailer*, Forum, Udine, 2006
- M. PIZZO, G. D'AUTILIA (a cura di), *Fonti d'archivio per la storia del Luce 1925-1945*, Istituto Luce s.p.a., Roma, 2004
- C. PLANTINGA, *Rhetoric and Representation in Nonfiction film*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997
- R. REDI (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Marsilio, Venezia, 1979
- M. RENOV, *Theorizing Documentary*, Routledge, New York, 1993
- R. RENZI (a cura di), *Sperduto nel buio...Il cinema muto italiano e il suo tempo 1905-1930*, Cappelli, Bologna, 1991
- A. ROSENTHAL, *New Challenger for Documentary*, University California Press, 1988
- P. ROTH, S. ROAD, R. GRIFFITH, *Documentary Film*, Faber and Faber, London, 1935
- W. ROTHMAN, *Documentary Film Classics*, Cambridge University Press, New York, 1997
- A. SAINATI (a cura di), *La Settimana Incom. Cinegiornali e informazione negli anni '50*, Lindau, Torino, 2001
- A. SAINATI, *Cinegiornali e documentari*, in C. COSULICH (a cura di), *Storia del cinema italiano 1945/1948*, vol. VII, Marsilio-Scuola Nazionale di Cinema, Venezia-Roma, 2003
- A. SBARDELLA (a cura di), *Il cinema indipendente italiano 1964-1984*, Filmstudio 80, Roma, 2003
- P. SIMONI, *Il film di famiglia. L'ambiguità delle immagini felici*, in M. BERTOZZI (a cura di), *Schermi di pace*, Annali VIII, AAMOD-Ediesse, 2005
- P. SPARTI (a cura di), *Cinema e mondo contadino. Due esperienze a confronto: Italia e Francia*, Marsilio, Venezia, 1982

- N. STEIMATSKY, *Italian Locations: Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, Minnesota University Press, Minneapolis, 2008
- C. TARTARINI, *Anatomie fantastiche. Indagine sui rapporti fra il cinema, le arti visive e l'iconografia medica*, CLUEB, Bologna, 2003
- G. VENTO, M. MIDA, *Cinema e resistenza*, Landi, Firenze, 1959
- M. VERDONE, *Cinema del lavoro*, Realtà, Roma, 1961
- P. VIRILIO, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Lindau, Torino, 1996
- P. VIRILIO, *La macchina che vede*, SugarCo, Milano, 1989
- C. WARREN, (ed.) *Beyond Document-Essays on Nonfiction Film*, Wesleyan University Press, Wesleyan, 1996
- B. WINSTON, *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*, British Film Institute, London, 1995
- S. WORTH, *Studying Visual Communication*, University Of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1981
- P. ZANOTTO, *Veneto in film. Il censimento del cinema ambientato nel territorio. 1895-2002*, Marsilio, Venezia, 2002

### **Monografie di carattere cinematografico: gli autori**

- AA. VV., *Franco Piavoli*, Circolo del Cinema di Mantova, Mantova, 1994
- AA. VV., *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore*, Pratiche Editrice, Bologna, 1983
- E. ALLEGRETTI, G. GIRAUD (a cura di), *Ermanno Olmi. L'esperienza di Ipotesi Cinema*, Le Mani, Genova, 2001
- M. ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, Marsilio, Venezia, 1994
- M. ANTONIONI, *I film nel cassetto*, Marsilio, Venezia, 1995
- M. ANTONIONI, *Sei film*, Einaudi, Torino, 1964
- M. ANTONIONI, *Sul cinema*, Marsilio, Venezia, 2004
- A. APRÀ (a cura di), *Ermanno Olmi. Il cinema, i film, la televisione, la scuola*, Marsilio, Venezia, 2003
- G. ARISTARCO, *Su Antonioni*, La zattera di Babele, Roma, 1988
- R. BARTHES, *Cher Antonioni*, a cura di C. Di Carlo in "Quaderno dell'Assessorato alla Cultura", Cineteca e Commissione Cinema del Comune di Bologna, premio "Archiginnasio d'oro" ad Antonioni, Bologna, 28/1/1980

- E. BARTOLINI, *Il suo aut-aut*, in *Michelangelo Antonioni*, C.U.C., Genova, 1961-62
- S. BERNARDI, *Piavoli, o il mondo creato dalla macchina da presa*, in L. MICCICHÉ (a cura di), *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, Marsilio, Venezia, 1998
- A. BERNARDINI, *Michelangelo Antonioni, da "Gente del Po" a "Blow up"*, Edizioni I 7, Milano, 1967
- C. BIARESE, A. TASSONE, *I film di Michelangelo Antonioni*, Gremese, Roma, 1990
- L. BLASCO, E. DA RU (a cura di), *L'opera documentaristica di Florestano Vancini negli anni '50*, in *Catalogo Corto Imola Festival*, Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica, Roma, 1997
- L. BLASCO, E. DA RU (a cura di), *Michele Gandin. Lo spettacolo della realtà*, Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica, Roma, 1994
- I. CAPUTI, *Il cinema di Folco Quilici*, Scuola Nazionale di Cinema-Marsilio, Roma-Venezia, 2000
- F. CARPI, *Michelangelo Antonioni*, Guanda, Parma, 1958
- M. COLETTI, *Lo scudo di Perseo: il cinema di Daniele Segre*, in L. MICCICHÉ (a cura di), *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, Marsilio, Venezia, 1998
- A. COSTA (a cura di), *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*, Campanotto, Udine, 1995
- C. DI CARLO (a cura di), *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Il Castoro, Milano, 2002
- C. DI CARLO, *Il primo Antonioni*, Cappelli, Bologna, 1973
- C. DI CARLO, *Michelangelo Antonioni*, Bianco e Nero, Roma, 1964
- J. DILLON, *Ermanno Olmi*, La Nuova Italia, Firenze, 1985
- S. EMILIANI, *Dai documentari ai cortometraggi in Primo piano sull'autore: Gillo Pontecorvo, la dittatura della verità*, Anccci, Assisi, 1998
- A. FACCIOLI (a cura di), *Lo sguardo in ascolto. Il cinema di Franco Piavoli*, Kaplan, Torino, 2003
- D. FERRARO (a cura di), *Tra magia e realtà. Il meridione nell'opera cinematografica di Luigi Di Gianni*, Squilibri, Roma, 2001
- V.A. FLORIS (a cura di), *Daniele Segre. Il cinema con la realtà*, CUEC, Cagliari, 1997
- G. FOFI, G. VOLPI (a cura di), *Vittorio De Seta. Il mondo perduto*, Lindau, Torino, 1999

- L. GAIARDONI (a cura di), *Mario Serandrei, gli scritti. "Giorni di gloria", un film*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma, 1998
- G. GAMBETTI, *Florestano Vancini*, Gremese, Roma, 2000
- E. GHEZZI, S. FRANZIA DI CELLE, *Mister(o) Emmer. L'attenta distrazione*, Torino Film Festival, Torino, 2004
- C. LANDRICINA (a cura di), *Gianfranco Mingozzi. I documentari*, Studio Tipografico, Roma, 1988
- P. LEPROHON, *Michelangelo Antonioni*, Seghers, Paris, 1961-69
- A. MAFFETTONE, E. SOCI (a cura di), *Vittorio De Seta. Una vita d'autore*, Circuito Ipotesi Cinema-Istituto Paolo Valmarana, Bassano del Grappa, s.d.
- C. MANENTI, N. MONTI, G. NICODEMI (a cura di), *Luca Comerio fotografo e cineasta*, Electa, Milano, 1979
- T. MASONI, P. VECCHI (a cura di), *Cinenotizie in poesia e prosa. Zavattini e la non-fiction*, Lindau, Torino, 2000
- L. MAZZEI, *I documentari industriali di Ermanno Olmi*, in S. BERNARDI (a cura di), *Storia del cinema italiano 1954/1959*, vol. IX, Centro Sperimentale di cinematografia / Scuola Nazionale di Cinema - Marsilio, Roma - Venezia, 2004
- P. MECHINI, R. SALVADORI (a cura di), *Rossellini, Antonioni, Buñuel*, Marsilio, Venezia, 1973
- P. MICALIZZI, *Ferrara e Antonioni*, in *Michelangelo Antonioni*, Comune di Ferrara, Ferrara, 1993
- P. MICALIZZI, *Florestano Vancini fra cinema e televisione*, Longo, Ravenna, 2002
- P. MICALIZZI, *La donna del fiume – racconti e retroscena di un film padano*, Librit, Ferrara, 1996
- G. MONETI, *Luciano Emmer*, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze, 1991
- R. NANNI (a cura di), *Una straordinaria utopia: Zavattini e il non-film. I Cinegiornali liberi*, AAMOD, Roma, 1998
- A. NAPOLITANO, *Robert J. Flaherty*, La Nuova Italia, Firenze 1975
- V. NAPOLITANO, *Florestano Vancini*, Liguori, Napoli, 2008
- R. NEPOTI, *C'era una (Edison)volta...*, in T. MASONI, A. PICCARDI, A. SIGNORELLI, P. VECCHI (a cura di), *Lontano da Roma, La casa Usher*, Firenze, 1990
- E. OLMI, A. FUMAGALLI, *Incontri ed esperienze in una casa contadina. Note in margine a un film*, in A. FUMAGALLI, *Architettura contadina nella bergamasca*, Silvana, Milano, 1979

- E. OLMI, *Il Purgatorio dei media*, Centro Culturale San Fedele, Milano, 1995 (Tavola rotonda coordinata da E. Olmi)
- E. OLMI, *Lettera*, in S. TOFFETTI (a cura di) *'Ndemo in cine. Tullio Kezich tra pagina e set*, Lindau, Torino, 1998 (lettera di E. Olmi a T. Kezich il 17 ottobre 1985)
- E. OLMI, M. RIGONI STERN, *Il sergente nella neve. La sceneggiatura*, Einaudi, Torino, 2008
- E. OLMI, *Risposte al questionario: I registi degli anni '60*, in V. SPINAZZOLA, *Film 1962*, Feltrinelli, Milano, 1962
- E. OLMI, *Una intromissione doverosa*, in C. MARTELLI (a cura di), *Quella parte di cinema chiamata televisione. Verso l'integrazione del sistema audiovisivo*, Guanda, Milano, 1981
- E. OLMI, *Gli anni della Edison*, Feltrinelli, Milano, 2008
- R. PAGLIARINI, A. RONCHI (a cura di), *Silvano Agosti. Un poeta del cinema da scoprire*, Comune di Ferrara-Ufficio Cinema, Ferrara 1988
- S. PARIGI, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Lindau, Torino, 2006
- P.P. PASOLINI, *Il cinema in forma di poesia*, a cura di L. De Giusti, Cinemazero, Pordenone, 1979
- G. PELLEGRINI, *Il maestro veneziano. Pasinetti*, Corbo e Fiore, Venezia, 1981
- I. PERNIOLA, *Vittorio De Seta tra antropologia visiva e poesia*, in S. BERNARDI (a cura di), *Storia del cinema italiano 1954-1959*, vol. IX, Centro Sperimentale di Cinematografia/Scuola Nazionale di Cinema-Marsilio, Roma-Venezia, 2004
- C.L. RAGGHIANI, *Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte*, in *Arti della visione*, vol. I, "Cinema" Einaudi, Torino, 1975
- A. RAIS (a cura di), *Il cinema di Vittorio De Seta*, Maimone, Catania, 1995
- N. RANIERI, *Amor vacui. Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Métis, Chieti, 1990
- M. REBERSCHAK (a cura di), *La scoperta del cinema. Francesco Pasinetti e la prima tesi di laurea sulla storia del cinema*, Dipartimento Studi e Ricerche dell'Archivio Storico, dell'Istituto Luce, 2002
- R. RENZI, *Da Starace ad Antonioni, diario critico di un ex balilla*, Marsilio, Venezia, 1964
- N. RIFKIN, *Antonioni's Visual Language*, UMI Research Press An Arbor, Michigan, 1982

- G. SCIANNAMEO, *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Palomar, Bari, 2006
- M. SCOTINI (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Charta, Milano, 2000
- P. SCREMIN (a cura di), *I segreti dell'arte. Omaggio a Raffaele Andreassi*, XVII Festival Internazionale del Film sull'arte, Asolo, s.d.
- V. SPINAZZOLA, *Film 1961. Michelangelo Antonioni regista*, Feltrinelli, Milano, 1961
- G. TABANELLI, *Emanno Olmi. Nascita del documentario poetico*, Bulzoni, Roma, 1987
- R. TAILLEUR, P. L. THRAND, *Michelangelo Antonioni*, Editions Universitaires, Paris, 1963
- A. TASSONE, *I film di Michelangelo Antonioni*, Gremese, Roma, 1985
- A. TASSONE, *La storia del cinema la fanno i film*, da *Parla il cinema italiano*, Il formichiere, Milano, 1979
- G. TINAZZI (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979
- V. TOSI, *Il linguaggio delle immagini in movimento. Teoria e tecnica del cinema e della televisione nella ricerca scientifica, nella didattica e nella divulgazione*, Armando, Roma, 1986
- G. TINAZZI, *Michelangelo Antonioni e la crisi del cinema*, relazione al Convegno per il premio Fiesole, 1964
- G. TINAZZI, *Michelangelo Antonioni*, Il Castoro, Milano, 2002<sup>4</sup>
- S. TOFFETTI (a cura di), *Valerio Zurlini*, Lindau, Torino, 1993
- F. VANCINI, *Delta Padano*, AAMOD, Roma, 1999
- S. VENTURINI (a cura di), *Nelo Risi. Scritture in movimento*, Centro Studi Amidi, Gorizia, 2005
- C. ZAVATTINI, *Diario cinematografico (1979)*, Mursia, Milano, 1991
- C. ZAVATTINI, *Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano, 1979
- C. ZAVATTINI, *Opere. Cinema*, Bompiani, Milano, 2002
- S. ZUMBO, *Antonioni Lo spazio dell'immagine*, Ripostes, Salerno-Roma, 1995

#### **Articoli di carattere cinematografico**

- AA. VV., *Cinema italiano: realtà e sogno*, numero monografico di «Brancaleone», n. 1, 2006

- AA. VV., *Il cinema in Padania*, in «Padania» a. III, n. 5-6, Rosenberg & Seller, Ferrara, 1989
- AA. VV., *Il colore nel cinema*, «Bianco & Nero», n. 2-3-4, 1954
- AA. VV., *L'intervista. Cinque domande a nove documentaristi italiani*, «Duellanti», n. 23, febbraio 2006
- M. ALBERINI, *Orientamenti del documentario*, in «Cinema», n. 67, 1939
- M. ALICATA, G. DE SANTIS, *Ancora di Verga e del cinema italiano*, «Cinema», n. 130, 25 ottobre 1941
- M. ALICATA, G. DE SANTIS, *Verità e poesia. Verga e il cinema italiano*, «Cinema», n. 27, 10 ottobre 1941
- M. ANTONIONI, *Fedeltà a Pavese. Lettera a Italo Calvino*, «Cinema Nuovo», n. 76, 1956
- M. ANTONIONI, *La malattia dei sentimenti*, «Bianco e Nero» n. 2-3, febbraio-marzo 1961
- M. ANTONIONI, *La terra trema*, «Bianco e Nero» n. 7, luglio 1949
- M. ANTONIONI, *Per un film sul fiume Po*, «Cinema», n. 68, 25 aprile 1939
- A. APRA', *Un cinegiornale "neorealistico"*, «Cinema & Film», n. 9, 1969
- G. ARISTARCO, *Il cinema italiano dopo Antonioni*, «Quaderni», n. 6, C.U.C., Milano, 1962
- C. ARVAI, *Miseria oltre i 2000*, «Cinema Nuovo», n. 46, 10 novembre 1954
- M. BACIGALUPO (a cura di), *Il film sperimentale*, «Bianco e Nero», n. 5-8, maggio-agosto 1974
- M. BALVETTO, *Cambierà il cinema nel dopoguerra?* «Cinema», n. 147, 10 agosto 1942
- U. BARBARO, *Documentario e didattico*, «Cinema» n. 71, 1939
- A. BELLAVIA, *Il vestito di una donna (non) è la pelle*, «Segnocinema» n. 118, 2002
- G. BERNAGOZZI (a cura di), *Come si documenta il crimine*, «Materiali di documentazione cinematografica», n. 1, aprile 1975
- C. BERTIERI, *C'è "Scanoboa" e "Scana boa"*, «Cinema», 1 marzo 1956
- C. BERTIERI, *Cinemascope e colori padroni del documentario*, «Cinema», n. 150, 10 settembre 1955
- C. BERTIERI, *Dieci anni di documentario in Italia (1955-1965)*, «Civiltà dell'immagine», n. 1 luglio 1966



- C. BERTIERI, *I documentari: con il cuore fermo, Venezia*, «Bianco e Nero» n. 10-11, ottobre-novembre 1965
- M. BERTOZZI, *L'occhio e la maceria. Dieci anni di documentario italiano (1945-1955)*, «Il Nuovo Spettatore», n. 6, dicembre 2002
- L. BIZZARRI, *Miti e realtà del documentario*, «Film selezione», n. 19-20, sett-dic. 1963
- C. BLANGONNET, *Le droit à l'image. Introduction*, «Images Documentaires», n. 35-36, 1999
- M. BOLLERO, *Il documentario: Michelangelo Antonioni*, «Sequenze», n. 4, Parma, 1949
- F. BOLZONI, *Una razza scomparsa chiamata documentario*, «Rivista del Cinematografo», n. 11, 1978
- U. BOSELLO, *Lo scandalo del documentario*, «Cinema», n. 104, 28 febbraio 1953
- N. BRENEZ, *Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental*, «Cinemas» n. 1-2, autunno 2002
- A. CALDANA, *Un metodo di lavoro*, «Cinema domani» n. 7, gennaio-febbraio, 1963
- D. CARPITELLA, *Ricerca ed etnografia nel documentario italiano*, «Cinemasessanta», n. 121, maggio-giugno 1978
- U. CASIRAGHI, *All'armi, siam fascisti!*, «l'Unità», 3 maggio 1962
- G.C. CASTELLO, *Il documentario a Venezia è uno spettacolo popolare*, «Cinema», n. 114, 31 luglio 1953
- G.B. CAVALLARO, *Michelangelo Antonioni, simbolo di una generazione*, «Bianco e Nero», n. 9, 1957
- S. CELLI, *La prima stanza. I tesori del Luce*, numero monografico di «Bianco e Nero», n. 1-3 (fascicolo 547), 2003
- R. CESSI, *Per una storia del documentario*, «Rivista del Cinematografo», n. 7-8, 1950
- J. CHESSA, *Note di legislazione sul cortometraggio tra il 1945 e il 1955*, «Il Nuovo Spettatore», n. 6, dicembre 2002
- T. CHIARETTI, *Problemi stilistici in Antonioni*, «Centrofilm», n. 36-37, 1965
- L. CHIARINI, *Discorso sul neorealismo*, «Bianco e Nero», n. 7, luglio 1951
- L. CHIARINI, *Documentario e realtà*, «Bianco e Nero», n. 11, novembre 1950

- I. COLOMBINI MONTI, *Documentario industriale a Monza*, «Primi Piani», luglio-agosto 1958
- J.L. COMOLLI, *Ceux qui (se) perdent*, «Images Documentaires», n. 32-33, 1999
- J.L. COMOLLI, *Per un cinema povero. Come pensare l'avvenire del cinema senza televisione*, in «Filmmaker», n. 14, 2003
- C. COSULICH, *Dieci minuti di troppo*, «Cinema Nuovo», n. 93, 1 novembre 1956
- G. CRAINZ, *Quando c'erano gli operai*, «La Repubblica» del 23 giugno 2006
- C. D'ERRICO, *Stile "Luce"*, «Lo Schermo», n. 7, Luglio, 1936
- E. DE MARTINO, *Realismo e folklore nel cinema italiano*, «Filmcritica», n. 19, dicembre 1952
- G. DE SANTIS, *Il linguaggio dei rapporti*, «Cinema», n. 132, 25 dicembre 1941
- L. DE SANTIS, *Vita difficile del documentario italiano*, «Rivista del Cinematografo», n. 6-7, giugno-luglio 1963
- V. DE SETA, *Come ho realizzato "Banditi ad Orgosolo"*, «Filmcritica», n. 119, aprile 1962
- V. DE SETA, *Dizionario d'autore*, «Cinecritica», n. 16-17, gennaio-giugno 1990
- C. DI CARLO, *Il cortometraggio italiano antifascista*, «Centrofilm», n. 26-27, agosto-settembre 1961
- F. DI GIAMMATTEO, *Cinema italiano fra due crisi (elementi per una storia del neorealismo)*, «Bianco e Nero», n. 11-12, novembre-dicembre 1956
- F. DI GIAMMATTEO, *Michelangelo Antonioni*, «Quaderni», C.U.C., Padova, 1961
- L. DI GIANNI, *Cinema documentario meridionale del dopoguerra*, in P. IACCIO, *Napoli e il cinema 1896-2000*, numero monografico di «Nord e Sud», a. XLVII, luglio-agosto 2000
- D. EITZEN, *When is Documentary?: Documentary as a Mode of Reception*, «Cinema Journal», n. 35, 1, 1995
- D. ELLEY, *Lungo il fiume (Down the River)*, «Variety», n. 7, dicembre 1992
- L. FARINOTTI, E. MOSCONI (a cura di), *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, «Comunicazioni sociali», n. 3, settembre-dicembre 2005
- A. FERRERO, *Il deserto di Antonioni*, «Cinema nuovo», n. 171, 1964
- M. FERRO, *Récits d'amertume*, «Carnets du Dr. Muybridge», n. 2, Lussas, 1993
- G. FINK, *Antonioni e il giallo alla rovescia*, «Cinema nuovo», n. 162, 1963

- G. FINK, *Le donne di Bondeno*, «Emilia», n. 4, aprile 1955
- G. FINK, *Tre registi fra "lettera" e "spirito"*, «Documentari», C.U.C., Trieste, 1965
- L. FIORAVANTI, *La faticosa strada del documentario italiano*, «Bianco e Nero», n. 1, gennaio 1962
- E. FLAIANO, *La terra trema*, «Il Mondo», 17 giugno 1950
- C. GALLINI, *Il documentario etnografico demartiniano*, «La ricerca folklorica», n. 3, aprile 1981
- M. GALLO, *Cortometraggi: scuola di conformismo e strumento della propaganda clericale*, «Avanti», 11 dicembre 1959
- G. GAMBETTI, *I documentari*, «Bianco e Nero», marzo 1962
- G. GAMBETTI, *Primo sguardo ai Nastri*, «Bianco e Nero», n. 2, febbraio 1962
- G. GAMBETTI, *Sguardo conclusivo ai Nastri*, «Bianco e Nero», n. 3, marzo 1962
- M. GANDIN, *La legge sul documentario verrà modificata. Intervista all'onorevole Egidio Ariosto*, «Cinema», n. 74, 15 novembre 1951
- M. GANDIN, *Quattro principi base per la disciplina dei documentari. Intervista all'onorevole Delli Castelli*, «Cinema», n. 76, 15 dicembre 1951
- M. GANDIN, *Significati nuovi nelle cose comuni*, «Cinema», n. 34, 15 marzo 1950
- M. GANDIN, *Tre per cento*, «Il Mondo», 21 ottobre 1950
- R. GILSON, *Michelangelo Antonioni de "Gente del Po" à "Il grido"*, «Les temps Modernes», n. 158, aprile 1959
- P. GOBETTI, *I documentari cinematografici come fonti di informazione e testimonianza per la storia della Resistenza*, «Il movimento di liberazione in Italia», n. 90, gennaio-marzo 1968
- T. GRANICH, *I cortometraggi*, «Cinema Nuovo» n. 83, 25 maggio 1956
- T. GRANICH, *I cortometraggi*, «Cinema Nuovo», n. 70, 10 novembre 1955
- G. GUERRASIO, *Lo scandalo dei documentari*, «Cinema», n. 53, 30 dicembre 1950
- T. GUNNING, *Prima del documentario: il cinema non-fiction delle origini e l'estetica della "veduta"*, «Cinegrafie», n. 8, 1995
- P. ISAJA, *Un cinema antropografico*, «Altrocinema», n. 7, 1976
- G. ISANI, *Forza del documentario bellico*, «Cinema» n. 96, 1940
- T. KEZICH, *Olmi, "Old Man River" padano. Presentato a Spoleto Cinema "Lungo il fiume" girato in quattro anni lungo il Po*, «Corriere della Sera» 11 luglio 1992

- A. LAJOLO, G. LOMBARDI, *Appunti (di Lombardi e Lajolo) sul cinema diverso*, «Altrocinema», n. 8-9, novembre-dicembre 1976
- C. LIZZANI, *Il documentario alla retroguardia*, «Cinema», n. 35, 30 marzo 1950
- L. LONGANESI, *Sorprendere la realtà*, «Cinema», n. 7, 10 ottobre 1936
- R. LONGHI, *Editoriale. Documentari artistici*, «Paragone», n. 3, 1950
- C. MALTESE, *Intervista a Ermanno Olmi: "La fabbrica diventa un film"*, «La Repubblica» del 27 maggio 2006
- C. MALTESE, *Sesto, città futura*, «La Repubblica» del 27 maggio 2006
- F. MASCHERONI, *Il caro estinto. Documentario Story*, «Rivista del Cinematografo», a. LIV, n. 4, aprile 1981
- M. MENEGHINI, *Il pianto delle zitelle*, «L'Osservatore Romano», 8 settembre 1939
- L. MICCICHÈ, *Idee e proposte per il documentario italiano*, «Bianco e Nero», n. 4, aprile 1962
- L. MICCICHÈ, *Sul documentario*, «Avanti», 17 dicembre 1963
- E. MINERVINI (a cura di), *Antropologia visiva. Il cinema*, «La Ricerca folklorica», n. 3, aprile 1981
- F. MONTESANTI, *Della ispirazione cinematografica*, «Cinema», n. 129, 10 novembre 1941
- E. MORREALE, *Necessità e non moda*, «Lo Straniero», n. 86-87, agosto-settembre 2007
- E. MOSCONI, *Il film industriale*, in R. DE BERTI (a cura di), *Il cinema a Milano dal secondo dopoguerra ai primi anni sessanta*, numero monografico di «Comunicazioni sociali», n. 1-2, 1991
- S. MURRI, *Il documentario d'autore nel cinema italiano. Dal dopoguerra alla contestazione*, «Bianco e Nero», n. 1-2, gennaio-aprile 2001
- R. NEPOTI, *Un cinema frontale*, «Cinecritica», n. 16-17, gennaio-giugno 1990
- P. OLIVETTI, J. CHESSA, C. PESTELLI, *Conversazione con Luciano Emmer*, «Il Nuovo Spettatore», n. 6, dicembre 2002
- E. OLMI, *"Arrivò il ronzio cupo degli aerei: un rumore che conoscevo benissimo"*, «Corriere della Sera», 17 settembre 1986
- E. OLMI, *I nostri debiti*, «Lo Straniero», n. 35, maggio 2003
- E. OLMI, *L'albero degli zoccoli e dei cuscinetti a sfera*, «Corriere della Sera», 10 marzo 1982

- E. OLMI, *Lasciate che la realtà vi parli*, «Film Maker's Magazine», n. 6, luglio-agosto 2001
- E. OLMI, *Le origini dell'universo nel racconto di Ermanno Olmi*, «Ciemme», n. 109, settembre 1994
- E. OLMI, *Lettera a Giancarlo Zagni*, «Giornale dello Spettacolo», 2 settembre 1978
- E. OLMI, *Lettre à Roberto Rossellini*, «Positif», numéro spécial 200, dicembre 1977-gennaio 1978
- E. OLMI, *Mi domandate perché...*, «Cineforum», n. 24, aprile 1963
- E. OLMI, *Non lavoro per un partito e neppure per una parrocchia*, «Cinecritica», n. 2, gennaio 1979
- E. OLMI, *Quasi una rinuncia al diritto di vivere*, «Radiocorriere TV», 23-29 dicembre 1979
- F. PASINETTI, *Il documentario in Italia*, «Bianco e Nero», n. 3, marzo 1948
- F. PASINETTI, *Senso del documentario*, «Cinema», n. 132, 25 dicembre 1941
- F. PASINETTI, *Venezia nel film e nella realtà*, «Cinema» n. 26, 26 luglio 1937
- G. PEDOTE, *Cinema italiano. Qualche osservazione e una proposta*, «Filmmaker», n. 15, 2004
- L. PESTALOZZA, *Un documento di civiltà*, «Cinema Nuovo», n. 3, 15 gennaio 1953
- A. PIETRANGELI, *Verso un cinema italiano*, «Bianco e nero», n. 8, agosto 1942
- F. QUILICI, *Una cinepresa tra gli squali*, «Rivista del Cinematografo» n. 4, 1954
- B. RASMUSSEN, *Dialogo con Vittorio De Seta*, «Cineforum», n. 7-9, nov.-dic. 1961
- R. RENZI, *Gli 'antichi gesti' del documentario italiano*, «Cinema», n. 78, 15 gennaio 1952
- R. RENZI, *Impopolarità del neorealismo?*, «Cinema Nuovo», n. 82, 10 maggio 1956
- R. RENZI, *Quando il Po è dolce*, «Cinema» n. 92, 15 agosto 1952
- R. RENZI, *Sciolti dal giuramento*, «Cinema Nuovo», n. 84, 10 giugno 1956
- F. ROCCO, *La vita degli altri*, «Rassegna del film», n. 9, dicembre 1952
- F. ROCCO, *Pubblicità a sorpresa*, «Rassegna del film», n. 15, giugno 1953
- G.L. RONDI, *Il documentario in Italia*, «Cinema», n. 133, 15 maggio 1954
- G.L. RONDI, *Lungo il fiume: film anomalo*, «Rivista del Cinematografo», gennaio 1993

- G.L. RONDI, *Olmi, cinema come Oratorio. "Lungo il fiume", lo scorrere della vita in un simbolo sacro*, «Il Tempo», 11 luglio 1992
- M.C. ROPARS-WUILLEMIER, *L'espace et le temps dans l'univers d'Antonioni*, «Etudes Cinématographiques», n. 36-37, 1964
- G. SALA, *Premessa*, «Bianco e Nero», n. 1, gennaio 1952
- C. SCHAPIRA, *Ipotesi cinema (Istituto Paolo Valmarana)*, «Avant-Scène Cinéma», n. 366, dicembre 1987
- G.M. SCOTESE, *Invito al documentario*, «Rivista del Cinematografo», n. 5, 1942
- B. SEBASTE, *Novecento. Parola di Bertolucci: "Tutto è partito dal rito del maiale"*, «La Repubblica» del 18 giugno 2006
- M. SERANDREI, *Lettere dalla Sicilia*, «Bianco e Nero», n. 3, marzo 1948
- E. SICILIANO, *Cronaca di un amore contrastato*, «l'Espresso», 2 agosto 1992
- C. SINISCALCHI, *Olmi, l'ecologia con l'anima. Un viaggio "morale" sul Po inquinato*, «Avvenire», 11 febbraio 1992
- M. SINISCALCO, *Uno spiraglio di luce per il documentario italiano*, «Rassegna del film», n. 6, agosto 1952
- N. TADDEI, *Verità del documentario*, «Cinema Documentario», n. 2, 1966
- C. TESSON, O. JOYARD, *Filmer la politique-Entretien avec Raymond Depardon et Jean-Louis Comolli*, «Cahiers du Cinéma», n. 568, maggio 2002
- G. TINAZZI, *Antonioni, l'expérience documentaire de "Gente del Po"*, «Cinemaction», n. 70, gennaio 1994
- G. TINAZZI, *La moda nel cassetto*, «Cinema & Cinema» n. 58, maggio-agosto 1990
- V. TOSI, *Il pioniere Roberto Omega (1876-1948)*, «Bianco e Nero», n. 3, 1979
- G. TRENTIN, *Il documentario*, «Bianco e Nero», n. 6, giugno 1958
- W. URICCHIO, *Il patrimonio rappresentativo dei documentari*, «Bianco & Nero», n. 4, 1988
- A. VANELLI, *L'acqua sullo schermo: contemplazione, purificazione, rinascita (Lungo il fiume; Genesi: la Creazione e il Diluvio)*, «Via Verità e Vita», n. 182, marzo-aprile 2000
- M. VANELLI, M.C. CASSARINI, *Analisi di un documentario dimenticato*, «Ciemme», n. 136-137, aprile 2002
- F. VENTURINI, *Origini del neorealismo*, «Bianco e Nero», n. 2, febbraio 1950

- F. VENTURINI, *Profilo di Zavattini: teoria e prassi creativa*, «Bianco e Nero», n. 1-2, gennaio-febbraio 1955
- M. VERDONE, *Documentari a colori*, «Bianco e Nero», n. 2-3-4, febbraio-marzo-aprile 1954
- M. VERDONE, *Documentario e Folklore*, «Cinema», n. 128, febbraio 1954
- M. VERDONE, *Il documentario*, «Bianco e Nero», n. 2, febbraio 1953
- M. VERDONE, *L'Italia non è un paese povero*, «Bianco e Nero», n. 7, luglio 1960
- L. VISCONTI, *Cinema antropomorfo*, «Cinema», n. 173-174, 25 settembre 25 ottobre 1943
- G. VITTORINI, *Neorealismo nel documentario*, «Cinema», n. 123, 15 dicembre 1953
- R. VLAD, *La musica nel documentario*, «Bianco e Nero», n. 5-6, 1950
- P. ZANOTTO, *Esplorazione e montagna al festival cinematografico "Città di Trento"*, «Primi Piani» settembre-ottobre 1961
- C. ZAVATTINI, *Alcune idee sul cinema*, «Rivista del cinema italiano», n. 2, dicembre 1952
- C. ZAVATTINI, *Lettera a De Sica*, in *Come non ho fatto: Italia mia*, «Rassegna del film», n. 12, marzo 1953

A integrazione del suddetto elenco, segnalo le bibliografie in *Storia del documentario italiano*, a cura di M. Bertozzi, Marsilio, Venezia, 2008, *Il cinema allo specchio: Appunti per una storia del documentario*, a cura di G. Bernagozzi, Patron, Bologna, 1985 e *Oltre il Neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del Dopoguerra*, a cura di I. Perniola, Bulzoni, Roma, 2004.

Per una bibliografia esauriente su Michelangelo Antonioni fino a *L'eclisse* rimando all'ampio volume antologico *Michelangelo Antonioni*, a cura di C. Di Carlo, Bianco e Nero, Roma, 1964.

Per approfondimenti bibliografici su Ermanno Olmi fino a *Il mestiere delle armi* rimando al volume *Ermanno Olmi. Il cinema, i film, la televisione, la scuola*, a cura di A. Aprà, Marsilio, Venezia, 2003.

## Opere di carattere generale

- AA. VV., *La Bibbia*, a cura di A. Lancellotti, Paoline, Milano, 1990
- AA. VV., *Storia dell'agricoltura italiana. In età contemporanea*, Marsilio, Venezia, 1989
- T. W. ADORNO, *Minima Moralia*, Einaudi, Torino, 1979
- S. AGOSTINO, *I monaci e il lavoro*, a cura di Agostino Trapè, Città Nuova, Roma, 1984
- H. ARENDT, *Vita Activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano, 2003<sup>10</sup>
- S. BENEDETTO, *La Regola*, a cura di Anselmo Lentini, Montecassino, Roma, 1980
- G. BENN, *Lo smalto sul nulla*, Adelphi, Milano, 1992
- A.M.S. BOEZIO, *La consolazione della filosofia*, Rizzoli, Milano, 1976
- E.M. CIORAN, *La caduta nel tempo*, Adelphi, Milano, 1995
- M. GALIMBERTI, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano, 1999
- A. GIARDINA, G. SABBATUCCI, V. VIDOTTO, *L'età contemporanea*, Laterza, Bari, 2000
- J. LACAN, *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi 1969-1970*, Einaudi, Torino, 2001
- J. LACAN, *Scritti*, Einaudi, Torino, 1974
- S. LANARO (a cura di), *Il Veneto. Storia d'Italia. Le regioni*, Einaudi, Torino, 1984,
- S. LANARO, *Storia dell'Italia repubblicana*, Marsilio, Venezia, 1992
- M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1969
- F. NIETZSCHE, *Opere*, Adelphi, Milano, 1964
- B. PASCAL, *Pensieri*, Einaudi, Torino, 1962
- P.P. PASOLINI, *Lettere luterane*, Einaudi, Torino, 1976
- P.P. PASOLINI, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, 2001<sup>10</sup>
- O. SPENGLER, *Il tramonto dell'Occidente*, Guanda, Parma, 1991
- O. SPENGLER, *Urfragen. Essere umano e destino*, Longanesi, Milano, 1971
- M. WEBER, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Rizzoli, Milano, 1991
- S. ŽIŽEK, *Il soggetto scabroso*, Raffaello Cortina, Milano, 2003



## Narrativa e poesia

- M. ANTONIONI, *Quel bowling sul Tevere*, Einaudi, Torino, 1983
- C. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, Garzanti, Milano, 1981<sup>4</sup>
- T. BERNHARD, *Estinzione. Uno sfacelo*, Adelphi, Milano, 1996
- A. BERTOLUCCI, *Opere*, i Meridiani, Mondadori, Milano, 1997
- J.L. BORGES, *Altre inquisizioni*, Feltrinelli, Milano, 1976<sup>3</sup>
- J.L. BORGES, *Atlante*, in *Opere*, 2 voll., i Meridiani, Mondadori, Milano, II, 1985
- C. BRANCUSI, *Aforismi*, Abscondita, Milano, 2001
- I. CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, in *La strada di San Giovanni*, Mondadori, Milano, 1990
- I. CALVINO, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 1993
- F. CAMON, *Il quinto stato*, Garzanti, Milano, 1970
- F. CAMON, *La vita eterna*, Garzanti, Milano, 2001<sup>3</sup>
- F. CAMON, *Un altare per la madre*, Garzanti, Milano, 2002<sup>6</sup>
- G. CELATI, *Verso la foce*, Feltrinelli, Milano, 2002
- L.F. CÉLINE, *Viaggio al termine della notte*, Corbaccio, Milano, 1992<sup>2</sup>
- G.A. CIBOTTO, *Cronache dell'alluvione. Polesine 1951*, Marsilio, Venezia, 2001<sup>3</sup>
- G.A. CIBOTTO, G. COMISSO, G. BRUNO, *Il Veneto*, Biblos, Verona, 2004<sup>3</sup>
- G.A. CIBOTTO, *I veneti son matti*, Neri Pozza, Vicenza, 2003
- G.A. CIBOTTO, *La vaca mora*, Marsilio, Venezia, 2003<sup>2</sup>
- G.A. CIBOTTO, *Scano Boa*, Marsilio, Venezia, 1984<sup>2</sup>
- G. COMISSO, *Opere*, i Meridiani, Mondadori, 2002
- A. DE MUSSET, *Après une lecture*, in *Oeuvres complètes*, Édition du Seuil, Parigi, 1963
- F.M. DOSTOEVSKIJ, *L'idiota*, Einaudi, Torino, 1942
- J. FRANZEN, *La ventisettesima città*, Einaudi, Torino, 2002
- M. FRISCH, *Homo Faber*, Feltrinelli, Milano, 1987<sup>5</sup>
- L.P. HARTLEY, *L'età incerta*, Garzanti, Milano, 1971
- J. JOYCE, *Gente di Dublino*, Rizzoli, Milano, 1961

- J. KEATS, *Poesie*, Mondadori, Milano, 1986
- G. LEOPARDI, *Tutto è nulla. Antologia dello "Zibaldone di Pensieri"*, Rizzoli, Milano, 1997
- T. LUCREZIO CARO, *De rerum natura*, UTET, Torino, 2005<sup>2</sup>
- B. MARIN, *Poesie*, Garzanti, Milano, 1991<sup>2</sup>
- F.T. MARINETTI, *Discorso futurista di Marinetti ai Veneziani*, in *Marinetti. Teoria e invenzione futurista*, i Meridiani, Mondadori, Milano, 1983
- F.T. MARINETTI, U. BOCCIONI, C. CARRÀ, L. RUSSOLO, *Contro Venezia passatista*, in *Marinetti. Teoria e invenzione futurista*, i Meridiani, Mondadori, Milano, 1983
- L. MENEGHELLO, *Opere scelte*, i Meridiani, Mondadori, Milano, 2006
- H. MILLER, *Sexus*, Longanesi, Milano, 1979
- A. MORAVIA, *La noia*, Mondadori, Milano, 1960
- G. MOZZI, *Questo è il giardino*, Mondadori, Milano, 1998
- E. OLMI, *Ragazzo della Bovisa*, Camunia, Milano, 1986
- M. PAOLINI, *Bestiario veneto (Parole mate)*, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone, 1999
- G. PARISE, *Il prete bello*, Rizzoli, Milano, 1998
- G. PARISE, *Sillabari*, Adelphi, Milano, 2004
- P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, i Meridiani, Mondadori, Milano, 2001
- P.P. PASOLINI, *Tutte le opere*, i Meridiani Mondadori, Milano, 2003
- P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, i Meridiani Mondadori, Milano, 2003
- C. PAVESE, *Feria d'agosto*, Mondadori, Milano, 1971<sup>8</sup>
- G. PIOVENE, *La Gazzetta Nera*, Mondadori, Milano, 1953
- G. PIOVENE, *Lettere di una novizia*, Bompiani, Milano, 1941
- G. PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Baldini & Castoldi, Milano, 1993
- M. RIGONI STERN, *Storie dall'Altipiano*, i Meridiani, Mondadori, Milano, 2003
- R.M. RILKE, *Elegie Duinesi*, Einaudi, Torino, 1978
- A. RIMBAUD, *Oeuvres complètes; Corrispondance*, Laffont, Parigi, 2004<sup>2</sup>
- G. RITSOS, *Il funambolo e la luna*, Crocetti, Milano, 1984
- A. ROBBE-GRILLET, *Dans le labyrinthe*, Les Éditions de Minuit, Parigi, 1959

- A. ROBBE–GRILLET, *Il Nouveau Roman*, Sugar, Milano, 1965
- A. ROBBE–GRILLET, *Istantanés*, Les Éditions de Minuit, Parigi, 1962
- A. ROBBE–GRILLET, *La Jalousie*, Les Éditions de Minuit, Parigi, 1957
- A. ROBBE–GRILLET, *Le Voyeur*, Les Éditions de Minuit, Parigi, 1955
- A. ROBBE–GRILLET, *Les Gommages*, Les Éditions de Minuit, Parigi, 1953
- A. ROBBE–GRILLET, *Topologie d'un cité fantôme*, Les Éditions de Minuit, Parigi, 1976
- J. P. SARTRE, *La nausea*, Einaudi, Torino, 1990<sup>15</sup>
- T. SCARPA, *Occhi sulla graticola*, Einaudi, Torino, 2005
- C. SEGRE E C. OSSOLA (a cura di), *Antologia della poesia italiana. Novecento*, Einaudi, Torino, 1999
- P.V. TONDELLI, *Camere separate*, Bompiani, Milano, 2006<sup>11</sup>
- V. TREVISAN, *I quindicimila passi*, Einaudi, Torino, 2002
- V. TREVISAN, *Un mondo meraviglioso*, Einaudi, Torino, 2003
- A. ZANZOTTO, *Le poesie e le prose scelte*, i Meridiani, Mondadori, Milano, 1999

### **Saggi**

- H. ARENDT, *Le origini del totalitarismo*, Einaudi, Torino, 2004
- A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Samonà e Savelli, Roma, 1971
- M. AUGÉ, *Nonluoghi*, Elèuthera, Milano, 1993
- R. BARTHES, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 2000<sup>11</sup>
- R. BARTHES, *Saggi critici*, Einaudi, Torino, 1972
- J. BAUDRILLARD, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano, 1972
- J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 2007<sup>7</sup>
- Z. BAUMAN, *Dentro la globalizzazione*, Laterza, Bari, 2005
- Z. BAUMAN, *Intervista sull'identità*, Laterza, Bari, 2005
- Z. BAUMAN, *La società sotto assedio*, Laterza, Bari, 2002
- Z. BAUMAN, *Voglia di comunità*, Laterza, Bari, 2004
- W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1991<sup>12</sup>
- W. BENJAMIN, *Parigi, capitale dei XIX secolo*, Einaudi, Torino, 1986

- G. BERTO, *Freud, Heidegger, lo spaesamento*, Bompiani, Milano, 2002
- M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino, 1967
- N. BOBBIO, *Politica e cultura*, Einaudi, Torino, 1955
- G. BOLLATI, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*. Einaudi, Torino, 1983
- L. BONESIO, *Oltre il paesaggio*, Arianna, Bologna, 2002
- F. CHEN, *Cinque meditazioni sulla bellezza*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007
- G. CRAINZ, *Storia del miracolo italiano*, Donzelli, Roma, 2003
- E. DE MARTINO, *Furore, Simbolo, Valore*, Feltrinelli, Milano, 2002<sup>2</sup>
- E. DE MARTINO, *La terra del rimorso*, Il Saggiatore, Milano, 1996<sup>6</sup>
- E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000<sup>5</sup>
- E. DE MARTINO, *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano, 2002<sup>23</sup>
- G. DELEUZE, F. GUATTARI, *L'antiedipo*, Einaudi, Torino, 2002<sup>4</sup>
- U. ECO (a cura di), *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano, 2007
- U. ECO, G. DE MICHELE (a cura di), *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano, 2004
- U. ECO, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962
- M. ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno*, Borla, Roma, 1999<sup>5</sup>
- G.L. FONTANA (a cura di), *Le vie dell'industrializzazione europea*, Il Mulino, Bologna, 1997
- C. FUMIAN, A. VENTURA (a cura di), *Storia del Veneto*, Laterza, Bari, 2000
- S. GIVONE, *Storia del nulla*, Laterza, Bari, 1995
- E. GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il mulino, Bologna, 2003<sup>13</sup>
- J. HILLMAN, *L'anima dei luoghi. Conversazione con Carlo Truppi*, Rizzoli, Milano, 2004
- J. HILLMAN, *Politica della bellezza*, Moretti & Vitali, Bergamo, 1999
- P. KLOSSOWKI, *Nietzsche e il circolo vizioso*, Adelphi, Milano, 1981
- S. LANARO, *Società e ideologie nel Veneto rurale*, Storia e Letteratura, Roma, 1976
- B. LATOUR, *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica*, Elèuthera, Milano, 1995

- C. LÉVI-STRAUSS, *Tristi Tropici*, Il Saggiatore, Milano, 1960
- G. LUKÁCS, *L'anima e le forme*, SE, Milano, 2002<sup>2</sup>
- G. LUKÁCS, *Storia e coscienza di classe*, Sugar, Milano, 1970<sup>2</sup>
- K. MARX, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, Torino, 1949
- R. OTTO, *Il sacro*, Feltrinelli, Milano, 1966
- M. PERNIOLA, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino, 2000
- C. PREVE, *Il convitato di pietra. Saggio su marxismo e nichilismo*, Vangelista, Milano, 1991
- C. RAFFESTIN, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio*, Alinea, Firenze, 2005
- M. RECALCATI, *L'ultima cena: anoressia e bulimia*, Mondadori, Milano, 1997
- G. ROVERATO, *L'industrializzazione diffusa*, Esedra, Padova, 2005
- G. ROVERATO, *Studi di storia economica sul Veneto*, Roverato, Padova, 1995
- P. RUMIZ, *La secessione leggera*, Feltrinelli, Milano, 2001
- E. SEVERINO, *Tecnica e architettura*, Raffaello Cortina, Milano, 2003
- G. SIMMEL, *Roma, Firenze e Venezia (1898 – 1906 – 1907)*, in M. CACCIARI, *Metropolis*, Officina, Roma, 1973
- D. STERNBERGER, *Panorama del XIX secolo*, Il Mulino, Bologna, 1985
- E. TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, Longanesi, Milano, 1979
- R. ZORZI (a cura di), *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Marsilio, Venezia, 1999

### **Monografie**

- N. AJELLO, *Intellettuali e Pci 1944-1958*, Laterza, Bari, 1979
- J. ALEMÁN, *L'antifilosofia di Jacques Lacan*, Franco Angeli, Milano, 2003
- L. BETTI, M. GULINUCCI (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Le regole di un'illusione*, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma, 1991
- P. BEVILACQUA, *Venezia e le acque*, Donzelli, Roma, 1995
- P.G. BIANCHI, *Ora et labora. La regola benedettina applicata al lavoro manageriale*, Xenia, Milano, 2006
- F. CANTELLI, G. GUGLIELMI (a cura di), *L'Emilia Romagna*, Teti, Milano, 1974

- F. CASSANO, *Oltre il nulla. Studio su Giacomo Leopardi*, Laterza, Bari, 2003
- M. CORTELAZZO (a cura di), *Guida ai dialetti veneti VI*, CLEUP Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova, Padova, 1984
- P. DI BIAGI (a cura di), *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni '50*, Donzelli, Roma, 2001
- A. DI CIACCIA, M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, Mondadori, Milano, 2000
- E. DIET, *Nietzsche*, Cittadella, Assisi, 1974
- L. GAVIOLI (a cura di), *Il Po del '900. Arte, cinema, letteratura*, Catalogo della mostra (Mesola, Castello Estense, maggio – agosto 1995), Grafis, Bologna, 1995
- F. INDOVINA (a cura di), *1950-2000 L'Italia è cambiata*, Franco Angeli, Milano, 2000
- F. LA TECLA, *Surrogati di presenza. Media e vita quotidiana*, Mondadori, Milano, 2006
- R. LUPERINI, *Gli intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra*, Edizioni di Ideologie, Roma, 1971
- S. LUZZATTO, *L'immagine del duce. Mussolini nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Editori Riuniti, Roma, 2001
- J. MEYNAUD, *Rapport sur la classe dirigente italienne*, Etudes des Science politique, Lausanne, 1964
- P. MONTANI, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma, 2007
- F. MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia. Società, politica, strategie, programmi 1922-1992*, Marsilio, Venezia, 1992
- J. MOTTET (sous la direction de), *L'arbre dans le paysage*, Champ Vallon, Paris, 2002
- P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, a cura di J. Dufлот, Editori Riuniti, Roma 1983
- M. PASQUINELLI, *Media Activism. Strategie e forme della comunicazione indipendente*, Derive e Approdi, Roma, 2003
- S. PICCONE STELLA, *Intellettuali e capitale nella società italiana del dopoguerra*, De Donato, Bari, 1972
- M. ROSSITTI, *L'immagine dell'uomo. Le inchieste socio-antropologiche del Settore "Ricerca e Sperimentazione Programmi" della Rai*, Campanotto, Udine, 2001
- G. ROVERATO, *L'industria nel Veneto: storia economica di un caso regionale*, Esedra, Padova, 1996

- A. SANGIOVANNI, *Tute blu*, Donzelli, Roma, 2006
- E. SEVERINO, *Il nulla e la poesia alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*, Rizzoli, Milano, 1990
- S. STRAZZABOSCO (a cura di), *Guido Piovene tra idoli e ragione*, Marsilio, Venezia, 1996
- V. TRIONE, *Atlanti metafisici. Giorgio De Chirico. Arte, architettura, critica*, Skira, Milano, 2005
- V. TRIONE, *La forma della città*, Arte Tipografica, Napoli, 2008
- D. WARD, *Antifascism – Cultural Politics in Italy, 1943-46*, Associated University Presses Inc, London, 1996
- B. ZEVI, *Dialetti Architettonici. Controstoria dell'architettura in Italia*, Newton & Compton, Roma, 1996

### **Articoli**

- AA. VV., *La TV di Pasolini*, «Cineteca», Cineteca del Comune di Bologna, Bologna, 2002
- F. CARUSO, *50 rue de Varenne*, Supplemento italo-francese di «Nuovi Argomenti» n. 16 dell'Istituto Italiano di Cultura di Parigi, Mondadori, Milano, 1985
- G. CHIAROMONTE, *Appunti sulla formazione del Pci nel Mezzogiorno*, «Cronache Meridionali», n. 1, gennaio 1964
- D. DEL GIUDICE, *L'occhio, quel cuore che guarda e ci fa conoscere il mondo*, in «La Repubblica», 27 aprile 2008
- A. FAVARO, *Il nuovo Nord-Est in cerca di identità antica*, da «Il Gazzettino» del 12 novembre 2006
- G. LISTA (sous la direction de), *Les paysages et la ville*, dans LIGEIA – Dossiers sur l'Art, n° 19-20, DIF'POP', Paris, 1996-1997
- C. MAGRIS, *Lombardo-Veneto, un paese che forse non c'è*, da «La Repubblica» del 3 luglio 2006
- O. OTTIERI, *Taccuino industriale*, in *Il menabò 4*, Einaudi, Torino, 1961
- P. PAVOLINI, *Comunismo 1956*, «Il Mondo», 17 gennaio 1956
- M. RIGONI STERN, *“Cari ragazzi, vi racconto le meraviglie del paesaggio”*, da «Il Corriere del Veneto» del 24 ottobre 2006
- G. SCALIA, *Dalla natura all'industria*, in *Il menabò 4*, ed Einaudi, Torino, 1961

E. VITTORINI, *L'uomo non è più contadino*, in *Il menabò* 10, Einaudi, Torino, 1967

E. VITTORINI, *Un mondo che non possediamo e che ci possiede*, in *Il menabò* 10, Einaudi, Torino, 1967



## Filmografia

Ai fini di questa tesi ho visionato circa duecento titoli provenienti da: Cineteca di Bologna (in particolare i documentari della *Corona Film*), Videoteca Pasinetti di Venezia, Archivio Audiovisivo del Centro Candiani di Mestre, Mediateca di Mestre, Istituto Luce, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio, Cineteca Nazionale di Roma, Videoteca del Dams di Bologna e Videoteca Brunetta – Tinazzi dell'Università di Padova.

*700 anni* (1963), Ermanno Olmi

*A Mestre si cambia* (1970), Gino Vanini

*A proposito di Venezia* (1968), Mario Bernardo

*Acquarelli e paesaggio veneto* (1986), Toni de Gregorio

*Acque senza perdono* (1951) Istituto Luce – La Settimana Incom

*Al di là del fiume* (1957), Michele Sakara

*Al primo soffio di vento* (2002), Franco Piavoli

*Alleati contro l'alluvione* (1951), Istituto Luce – La Settimana Incom

*Alluvione* (1950), Florestano Vancini

*Ambulatorio* (1954), Franco Piavoli

*Antonio da Padova* (1982), Toni de Gregorio

*Architettura rustica veneta* (1968), Giorgio Trentin

*Artigiani veneti* (1986), Ermanno Olmi

*Asta a Punta Pila* (1959), Luigi Scattini

*Ballata del fiume* (1962), Toni de Gregorio

*Bambini in città* (1946), Luigi Comencini

*Bassano* (anni '50), Emilio Marsili

*Busa di Dritta* (anni '60), Lino Micciché

*Canal Grande* (1962), Carlo Ludovico Ragghianti

*Cantiere* (forse anni '40), Renzo Renzi

*Cantiere d'inverno* (1955), Ermanno Olmi

*Cantieri dell'Adriatico* (1932), CINES  
*Chiamata a scirocco* (1963), Renzo Ragazzi  
*Comacchio* (1942), Fernando Cerchio  
*Contadini del mare* (1955), Vittorio De Seta  
*Costruzioni meccaniche Riva* (1956), Ermanno Olmi  
*Cristo non si è fermato a Eboli* (1952), Michele Gandin  
*Delta Padano* (1951), Florestano Vancini  
*Domenica sera* (1962), Franco Piavoli  
*Donne in Bagnara* (1959), Luigi Di Gianni  
*Dove il Po scende* (1955), Florestano Vancini  
*Effetto Olmi* (1983), Mario Brenta  
*Emigranti* (1963), Franco Piavoli  
*Evasi* (1964), Franco Piavoli  
*Fidanzate di carta* (1955), Renzo Renzi  
*Frana in Lucania* (1959), Luigi Di Gianni  
*Gente del Po* (1943-1947), Michelangelo Antonioni  
*Gente della Laguna* (1954), Gian Luigi Polidoro  
*Gente della Sernaglia* (1960), Leonardo Autera  
*Giorni nel Polesine* (1951) Istituto Luce – La Settimana Incom  
*Gli orti di Chioggia* (1952), Giorgio Trentin  
*Gli ultimi cantastorie* (1958), Florestano Vancini  
*Gondola* (1942), Francesco Pasinetti  
*Gondole* (1955), Bruno Rasia  
*Goro* ( fine anni '50), Ferruccio Cavaliere, Enzo Pecora  
*Goro* (1950), Sergio Zavoli  
*Grigio* (1958), Ermanno Olmi  
*I blues della domenica* (1952), Valerio Zurlini  
*I mustri* (1960), Renzo Ragazzi  
*I piccioni di Venezia* (1942), Francesco Pasinetti

*Il canale degli angeli* (1934), Francesco Pasinetti

*Il cero* (1956), Giuseppe Fina

*Il fenomeno Mestre (analisi di un'evoluzione)* (1963), Franco Gherardi

*Il flagello delle alluvioni* (1951) Istituto Luce – La Settimana Incom

*Il mercato delle facce* (1952), Valerio Zurlini

*Il pensionato* (1955), Ermanno Olmi

*Il pianeta azzurro* (1982), Franco Piavoli

*Il pianto delle zitelle* (1958), Gian Vittorio Baldi (remake de *Il pianto delle zitelle* (1939), Giacomo Pozzi Bellini)

*Il Polesine* (1986), Toni de Gregorio

*Il sacco in playpac* (primi anni '70), Edisonvolta

*Incontro sul fiume* (1954), Massimo Sani

*Isole di fuoco* (1954), Vittorio De Seta

*Itinerario industriale* (1968), Giovanni Cecchinato

*L'amorosa menzogna* (1949), Michelangelo Antonioni

*L'industria dello zucchero – sua ricostruzione agricola ed industriale dopo la guerra* (1947-1948), Antonio Sturla

*L'industrializzazione e la Laguna* (1966/1967), AAMOD

*L'Isola Bianca* (1964), Antonio Bonetti

*L'Italia allo specchio: da contadino a operaio* (1968), Albano Ponti

*L'Italia non è un paese povero* (1960), Joris Ivens

*L'Ospedale Nuovo di Le Corbousier a Venezia* (1965), Teche Rai - Settimanale di Arte e Lettere

*La barca* (anni '60), Lino Micciché

*La casa delle vedove* (1960), Gian Vittorio Baldi

*La cattedrale tra le nuvole* (1955), Amne Timon

*La chiacchiera nasce dal mare* (1955), Bruno Rasia

*La diga del ghiacciaio* (1953), Ermanno Olmi

*La favola del cappello* (1951), Valerio Zurlini

*La mia valle* (1955), Ermanno Olmi

*La missione Timiriazev* (1952), Gillo Pontecorvo  
*La montagna del sole* (1966), Giuseppe Taffarel  
*La passione del grano (Il gioco della falce)* (1960), Lino Del Frà  
*La pattuglia di Passo San Giacomo* (1954), Ermanno Olmi  
*La punidura* (1959), Luigi Di Gianni  
*La riviera del Brenta* (1954), Aldo Nascimben  
*La spiaggia sul fiume* (1952), Fabio Pittorru  
*La stazione* (1953), Valerio Zurlini  
*La taranta* (1961-1962), Gianfranco Mingozzi  
*La tempesta è passata* (1955), Adolfo Pizzi  
*La villa dei mostri* (1950), Michelangelo Antonioni  
*Laguna* (1968), Giuseppe Taffarel  
*Lamento funebre* (1953), Michele Gandin  
*Le grand barrage* (1961), Ermanno Olmi  
*Le lunghe ore del vino* (1966), Leonardo Autera  
*Le radici della libertà* (1972), Ermanno Olmi  
*Le stagioni* (1961), Franco Piavoli  
*Le terre dell'acqua* (1963), Massimo Manuelli  
*Li mali mistieri* (1963), Gianfranco Mingozzi  
*Lido di Venezia* (1932-1937), Istituto Luce  
*Lo stabilimento petrolchimico di Marghera* (primi anni '70), Edisonvolta  
*Lu tempu de li pisci spata* (1954), Vittorio De Seta  
*Lungo il Brenta* (anni '50), Cesare Ardolino, Gian Luigi Polidoro  
*Lungo il fiume* (1992), Ermanno Olmi  
*Magia lucana* (1958), Luigi Di Gianni  
*Manon finestra 2* (1956), Ermanno Olmi  
*Michelino 1 B* (1956), Ermanno Olmi  
*Milano '83* (1983), Ermanno Olmi  
*Mille anni* (1994), Ermanno Olmi

*Miniature* (1951), Valerio Zurlini  
*Mortedison* (1973), Giovanni Rubino  
*Munaro d'acqua* (1969), Agostino Bonomi  
*N. U. (Nettezza Urbana)* (1948), Michelangelo Antonioni  
*Nascita di una formazione partigiana* (1973), Ermanno Olmi  
*Nascita e morte nel Meridione* (1958), Luigi Di Gianni  
*Nelle terre del Delta: uomini e Po* (1974-1975), Massimo Sani  
*Non tutto il male* (1953), Giovanni Cavicchioli, Michelangelo Giuliani  
*Nostos. Il ritorno* (1989), Franco Piavoli  
*Noto; Mandorli; Vulcano; Stromboli; Carnevale* (1992), Michelangelo Antonioni  
*Oggi c'è mercato* (1952), Massimo Sani, Renzo Ragazzi  
*Om ad Po* (1958), Giulio Questi  
*Paese mio, covo de corcali* (1977), Giuseppe Taffarel  
*Palude operosa* (1955), Florestano Vancini  
*Paludi* (1960), Aglaucio Casadio  
*Pasqua in Sicilia* (1954), Vittorio De Seta  
*Pastori a Orgosolo* (1958), Vittorio De Seta  
*Paura di vivere* (1951), Armando Fiorini Magnani  
*Pericolo a Valsinni* (1959), Luigi Di Gianni  
*Pescatori di sabbia* (1964), Renato Sitti  
*Pescatori di sabbia* (1982), Raffaello Fontanilli  
*Pescatori di storioni* (1956), Carlo Rambaldi  
*Pescherecci* (1957), Vittorio De Seta  
*Piazza San Marco* (1947), Francesco Pasinetti  
*Palazzo dei Dogi* (1947), Francesco Pasinetti  
*Porto Marghera, gas tossici* (1973), AAMOD  
*Porto Marghera, gli ultimi fuochi* (2004), Manuela Pellarin  
*Porto Marghera, un inganno letale* (2002), Paolo Bonaldi

*Porto Marghera... una lotta...* (1972), Ugo Guidobene, Paolo Rispoli, Vittorio Tommasi

*Progresso in agricoltura* (anni '60), Edisonvolta

*Pugilatori* (1952), Valerio Zurlini

*Quale Venezia?* (1982), Turi Consoli

*Quando il Po è dolce* (1952), Renzo Renzi

*Quattro passi per Venezia* (1954), Francesco De Feo

*Racconto del quartiere* (1950), Valerio Zurlini

*Regista in vacanza* (1967), Ermanno Olmi

*Ricostruzione a Ferrara* (1952), Sandro Roveri

*Ritorna la vita in Polesine* (1951) Istituto Luce – La Settimana Incom

*Ritorno a Lisca Bianca* (1983), Michelangelo Antonioni

*Ritorno al paese* (1967), Ermanno Olmi

*Ritratti. Andrea Zanzotto* (2000), Carlo Mazzacurati, Marco Paolini

*Ritratti. Luigi Meneghello* (2006), Carlo Mazzacurati, Marco Paolini

*Ritratti. Mario Rigoni Stern* (1999), Carlo Mazzacurati, Marco Paolini

*Robinson in Laguna* (1986), Mario Brenta

*Roma ("12 autori per 12 città")* (1990), Michelangelo Antonioni

*Scano Boa* (1954), (documentario) Renato Dall'Ara

*Scano Boa* (1961), (film lungometraggio) Renato Dall'Ara

*Segno della croce* (1957), Marcello Di Pietro

*Sei metri di asfalto* (1954), Renzo Renzi

*Serenata da un soldo* (1953), Valerio Zurlini

*Serenità lagunare* (1950), Vittorio Sale

*Sette canne, un vestito* (1949), Michelangelo Antonioni

*Soldati in città* (1953), Valerio Zurlini

*Solidarietà con le vittime dell'alluvione* (1951) Istituto Luce – La Settimana Incom

*Solleone* (1954), Florestano Vancini

*Sorrìda... prego* (1951), Valerio Zurlini

*Spiaggia sul fiume* (1951), Fabio Pittorru

*Stendali* (1958), Cecilia Mangini  
*Sulfatara* (1955), Vittorio De Seta  
*Superstizione* (1949), Michelangelo Antonioni  
*Teatro minimo* (1957), Florestano Vancini  
*Tempo di diluvio* (1953), Alfieri Canavero  
*Terra contesa* (1958), Lionetto Fabbri  
*Traghetti alla foce* (1955), Florestano Vancini  
*Tre canne un soldo* (1953), Florestano Vancini  
*Tre fili fino a Milano* (1958), Ermanno Olmi  
*Un giorno in Barbagia* (1958), Vittorio De Seta  
*Un metro lungo cinque* (1961), Ermanno Olmi  
*Un simbolo chiamato Zero* (1967), Paolo Saglietto  
*Una capanna sulla sabbia* (1955), Florestano Vancini  
*Uomini contro il Po* (1952), Fabio Pittorru  
*Uomini del Delta*, (1964), Fabio Medini, Antonio Bonetti, Tito Ferretti, Paolo Micalizzi  
*Uomini della palude* (1953), Florestano Vancini  
*Uomini della pianura* (1950), Florestano Vancini  
*Uomini nella nebbia* (1955), Roberto Nardi  
*Uomini soli* (1959), Florestano Vancini  
*Uomini sul Vajont* (1959), Luciano Ricci  
*Vajont (Natale '63)* (1963), Luigi Di Gianni  
*Vajont '66* (1967), Toni de Gregorio  
*Variazioni a Comacchio* (1955), Florestano Vancini  
*Vecchia Padova* (1954), Enrico Moscatelli  
*Venezia città moderna* (1958), Ermanno Olmi  
*Venezia la gondola* (1950), Vittorio Sale  
*Venezia minore* (1942), Francesco Pasinetti  
*Venezia tra Oriente e Occidente* (1975), Nelo Risi

*Venezia una città che affonda* (2001), Gianfranco Pannone, Marco Visalberghi

*Venezia, una proposta* (1970), Giovanni Wisner Benedetti

*Venise et ses amants* (1948) Luciano Emmer

*Verso le foci del Po* (1949), Cesare Barlacchi

*Vertigine (La funivia del Faloria)* (1950), Michelangelo Antonioni

*Via Romea* (1958), Florestano Vancini

*Vita di Chioggia* (anni '50), Piero Nelli

*Voci nel tempo* (1996), Franco Piavoli



*Ringrazio Umberto Casadei, per i suggerimenti determinanti, il contributo politico-filosofico, l'apporto letterario; mia madre e mio padre, per le correzioni e la perseveranza; Marco Bellotto, per le puntualizzazioni e i consigli; Giovanni Alberti, per le precisazioni lessicali e la sollecitudine; Barbara Perversi, per la partecipazione costante.*

*Ringrazio inoltre Tatti Sanguineti, per le attente indicazioni e l'ospitalità; Carlo Di Carlo, per le preziose informazioni; Mirco Melanco, per l'indispensabile collaborazione; Rosa Maria Salvatore, per i chiarimenti di natura psicanalitica e la generosità; Giampaolo Parmigiani, per il fondamentale aiuto, nell'individuazione di materiali utili ai fini di questa tesi, all'interno della Cineteca di Bologna.*

*Un ringraziamento affettuoso va a Florestano Vancini, la cui memoria è sempre viva, per l'immensa gentilezza e disponibilità dimostrata.*