

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 rassicurare. 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 sacro¹.

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 folklore². Al Nord tutto questo non avviene. Non per un surplus di laicità - dal momento che il Veneto stesso è preso di mira da gran

¹ 700 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.

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

parte della commedia all'italiana³ 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 religiosa⁴. 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 senso⁵.

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

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

⁴ 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.

⁵ "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)"⁶.

Il parziale controllo che l'uomo esercita mediante il lavoro organizzato in un contesto arcaico, prevalentemente rurale, sul ciclo di riproduzione naturale della vita⁷, 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

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

⁷ "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”⁸.

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

⁸ 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 esempi⁹.

⁹ "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 Olmi¹⁰ 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.

¹⁰ 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"¹¹.

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

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

¹² H. ARENDT, *Vita Activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano, 2003¹⁰.

¹³ "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”¹⁴.

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.

¹⁴ 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 leggendario¹⁵, 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 talenti¹⁶. 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

¹⁵ "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, 2000¹¹, p. 210.

¹⁶ 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”¹⁷. 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”¹⁸.

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”¹⁹. Nonostante la levità donata dai duetti tra la coppia di intervistatori, ne *Le gran barrage*, si sente, più

¹⁷ 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.

¹⁸ *Ibid.*, p. 32.

¹⁹ *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 desideri 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"²⁰. In

²⁰ M. ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno*, Borla, Roma, 1999⁵, 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”²¹. *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 prigione se accettato dogmaticamente, mentre il *saper fare*, frutto dell’esperienza reiterata, appare come il legame più diretto col divino, non può che essere lampante.

²¹ 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"²².

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

²² 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*²³, 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 reiterata²⁴.

²³ *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.

²⁴ "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"²⁵.

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 deambulano 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.

²⁵ 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'industrializzazione²⁶. 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.

²⁶ "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 serpenti 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*²⁷. 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

²⁷ 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 consumi²⁸.

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

²⁸ "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, 2002⁴, p. 7.

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

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 circonda³⁰. 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”³¹. 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”³².

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

³⁰ 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.

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

³² 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»³³ e la complementarità più o meno sacrale delle ritualità che nei due ambiti connotano l'attività lavorativa viene

³³ "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

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 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

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.

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!"*³⁴

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"³⁵.

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.

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

³⁴ V. TREVISAN, *I quindicimila passi*, Einaudi, Torino, 2002, p. 80.

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

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"³⁶.

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 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 ammaleremo

³⁶ "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.

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"³⁷.

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 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

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

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 cancro³⁸.

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 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

³⁸ 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.

legato alla sfera religiosa³⁹, 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 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,

³⁹ "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.

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”⁴⁰.

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 tradizionali⁴¹ e di un restringimento della sfera

⁴⁰ E. OLM I, *Dal film «privato» al film per l’uomo*, in AA.VV., *Cinema industriale e società italiana*, Franco Angeli, Milano, 1972, p. 8.

⁴¹ “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 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

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 sopraccitato⁴².

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,

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.

⁴² "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.

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"⁴³.

⁴³ "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 addizionare, sposando i nostri figli". M. FRISCH, *Homo Faber*, Feltrinelli, Milano, 1987⁵, pp. 146–147.