

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

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

Maurice Blanchot

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

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

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

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

¹ E. TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, Longanesi, Milano, 1979, pp. 7–8.

apparentemente, ai diktat di un sistema di valori nuovo e massificato². Il sembiante è ormai la sua stessa sostanza. Nel corso del tempo più i beni hanno a che fare con la rappresentazione e l'esteriorità, più diventano utili per dimostrare la nuova condizione raggiunta. È l'inutile che fa la differenza. Nel vuoto lasciato da tradizioni precedenti e non riempito da nuovi principi, accolti solo superficialmente³, è la parvenza stessa della «cosa» a diventare «la cosa». L'essenza dell'essere è nell'apparire. La diffusione e la profondità di un fenomeno composito che, nel volgere di due o tre generazioni, investe un intero territorio trasformandone l'antropologia e, in larga parte, gli stessi connotati morfologici non sembra del tutto spiegabile senza un riferimento alla specificità

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

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

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

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

Florestano Vancini e l'epica del riscatto

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

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

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

Emblematico, a questo proposito, *Delta Padano* (1951). Forte della lezione zavattiniana, Vancini pedina gli abitanti della lingua di terra compresa tra Goro, Gorino, Scardovari (paesi fluviali in provincia di Ferrara e Rovigo), con discrezione e rispetto. La macchina da presa non è mai invasiva benché la volontà sia di denuncia e, quindi, dietro all'immagine si ricerchi la verità. Stilisticamente il regista si serve di carrellate molto «pulite», la m. d. p. è spesso fissa, le inquadrature sono semplici, quasi elementari. Per i raccordi, le dissolvenze fanno da contrappunto a un collante sonoro fatto di musiche, assai diverse tra loro, e di voci - il pianto della bambina all'inizio, per esempio. Come spesso accade nei documentari di quel periodo, si impiega la voce off per spiegare le sequenze, per rendere più drammatica un'immagine (giocando su un tono di voce più accorato), più vibrante una protesta. La modernità di *Delta Padano* è invece nell'aver mescolato volontariamente realtà e finzione: le persone che vengono seguite dalla macchina da presa sono state "addestrate" dal regista a essere loro stesse. Interpretano ciò che sono. Sono, appunto, persone, non personaggi. E al tempo stesso non vengono ripresi inaspettatamente, cogliendo la sorpresa del momento. Sono preparati, seguono le indicazioni del regista, per fare, però, ciò che fanno tutti i giorni. Questo dimostra che la distinzione tra cinema documentario e cinema di finzione è, in fondo, convenzionale e arbitraria, e che, proprio per questa sua ambiguità intrinseca, il cinema è lo strumento migliore per indagare una realtà vera in quanto recitata⁴.

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

⁴ Su questo argomento oltre a citare, come spesso accade, Pirandello e Shakespeare, sarebbe bene anche prendere visione degli scritti di Erwin Goffman, in particolare E. GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il mulino, Bologna, 2003¹³.

⁵ F. VANCINI, *Delta Padano*, AAMOD, Roma, 1999, p. 96.

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

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

⁶ *Ibid.*, p. 89.

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

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

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

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

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

Il male della vita è libero.

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

Il male della vita è libero.

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

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

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

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

Il male della vita è libero.

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

Il male della vita è libero.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹ H. ARENDT, *Vita Activa. La condizione umana*, cit., p. 93.

Nel 1958 Florestano Vancini gira *Via Romea*. Il cortometraggio si apre con un'ampia panoramica sul Delta. Da sempre, in queste zone, l'uomo lotta duramente contro la natura. Immediatamente viene inserito un breve *excursus* sulla storia dei luoghi visitati dalla macchina da presa, da Venezia a Ravenna, passando per piccoli paesi rivieraschi: Taglio di Po, Porto Viro, Mesola con il Castello, Pomposa. Larghi terreni spopolati a causa della malaria. La Romea potrebbe quindi diventare per queste genti un'importante via di comunicazione e un mezzo per superare la stasi e il degrado. Iniziano così gli scavi in prossimità di Spina, antico porto etrusco, anch'esso sommerso dalla palude. Nascono i Lidi Ferraresi. I litorali e le pinete si mescolano agli edifici in cemento armato dove alloggiano i bagnanti, oggi ecomostri, all'epoca motivo di rinnovamento¹⁰.

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

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

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

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

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

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

“Come in ogni narrazione di tipo avventuroso, lo schema base è costituito anche nel Western classico dall’eterna lotta tra le forze del bene, destinate a trionfare, e le forze del male destinate a essere sconfitte e spesso anche a soccombere. Questo eterno contrasto si svolge in una società di tipo prettamente patriarcale, il cui mito primo è appunto quello del Padre. Costui rappresenta sia la forza che trionferà sulle potenze della natura, sia la civiltà, i principi, le leggi che il figlio deve sempre seguire, pena un gravissimo castigo.

Il primo padre del Western come mitologia della società americana è il pioniere, cioè l’uomo in cammino verso nuove terre, trasformato dal caso di volta in volta in colono, cacciatore o cercatore d’oro. È il personaggio mitico celebrato dalla poesia di Walt Whitman, la cui vita diventa scuola di coraggio e di abnegazione perché per arrivare a conquistarsi un pezzo di terra il pioniere deve superare innumerevoli ostacoli e difficoltà. Una volta entrato in possesso della terra, dopo averla dissodata e lavorata, il pioniere cessa di essere nomade e si trasforma in contadino o in allevatore”¹³.

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

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

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

questa seconda via quella che più facilmente si scorge nel documentario in questione¹⁴.

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

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

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

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

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

Oggi non è più così: la natura non è più orizzonte. Cielo e terra non fanno più da perimetro, perché le cose situate nel cielo e sulla terra si sono fatte cedevoli sotto gli strumenti della scienza e della tecnica che, a questo punto, sono di gran lunga più forti della necessità. Il sigillo che ancora Prometeo poneva alle possibilità della tecnica è ormai infranto. Il rapporto si è capovolto, non c'è più alcuna «necessità» a porre limiti ai programmi dell'umanità progettante¹⁵.

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

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

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

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

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

¹⁶ *Ibid.*, p. 54.

¹⁷ *Ibid.*, p. 61.

avviene proprio con *Via Romea*, che più di altri rende esplicito il passaggio al nuovo mondo, dominato dalla tecnica, benché ancora non ne faccia parte¹⁸, in un'opera come *Solleone* (1954, quindi precedente di quattro anni), l'orizzonte mitico e il suo simulacro tengono pienamente il campo.

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

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

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

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

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

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

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

Per la prima volta Vancini affronta direttamente il mito. Non si respira il "sacro", non c'è il Dio cristiano, il creatore del cosmo, ma la prepotente imponenza della natura, colta nel momento di quiete e splendore, presenza idilliaca in cui si muovono i contadini per la mietitura del grano. Il regista con maestria intensifica lo spirito di contemplazione dello spettatore poiché utilizza due accorgimenti. Innanzi tutto mette in scena un rituale²⁰ (lavoro nei campi, mietitura del grano, preparazione di covoni di paglia) che si ripete ogni anno identico²¹. Inoltre, tale rituale avviene sotto lo sguardo stupito e divertito dei bambini, che approfittano della festa annuale per giocare, fare il bagno in un fossato vicino e introiettare nei loro passatempi estivi la tradizione lavorativa degli adulti. "Il mito è insomma una norma, lo schema di un fatto avvenuto una volta per tutte, e trae il suo valore da questa unicità assoluta che lo solleva fuori del tempo e lo consacra rivelazione. Per questo esso avviene sempre alle origini, come nell'infanzia: è fuori del tempo"²².

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

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

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

²² C. PAVESE, *Del mito, del simbolo e d'altro*, in *Feria d'agosto*, Mondadori, Milano, 1971⁸, p. 188.

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

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

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

²³ M. ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno*, cit., p. 14.

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

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

Renzo Renzi: l'elezione di un territorio

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

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

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

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

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

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

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

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

Sacralità del paesaggio: Ermanno Olmi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Un identico amore per il creato è riscontrabile, benché con toni diversi, in *Ritorno al paese* (1967). In questo breve documentario, il cui protagonista è Mario Rigoni Stern²⁷, la natura diventa il luogo della memoria, dell'infanzia, in cui lo sguardo è sempre puro e stupefatto di fronte al cosmo. In questo caso il sacro e il mito si fondono. La contemplazione estatica per il paesaggio si lega al tempo mitologico di quando si è bambini. Questo perché i due autori non possono che portare all'interno dell'opera le loro due diverse accezioni: cristiana quella del regista, epica quella dello scrittore.

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

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

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

La fusione con la natura è totale per un autore come Rigoni Stern, che recandosi in città di tanto in tanto, per lavoro, si ritrova a osservare il volo di un uccello, un animale, lo sguardo “umano” di alcune persone, che lo riportano con la mente ad Asiago, suo luogo natio. Questo perché, come più volte chiarito all’interno del cortometraggio, il luogo in cui si è nati e cresciuti lo si porta dentro per sempre, introiettandolo, come un ricordo sorgivo, senza tempo, oltre il tempo, quindi eterno. “Là, tout n’est qu’ordre et beauté, / luxe, calme et volupté”²⁹ (Laggiù tutto è ordine, bellezza, / calma, lusso e voluttà). Il viaggio di ritorno dalla città al paese, prima ancora che un viaggio materiale è un viaggio mentale, in cui i ricordi si stagliano nella sua mente vividi e intensi. Nell’*altrove* ricerca di continuo i dettagli che lo riportino all’origine, così come l’amante abbandonato cerca in ogni donna una reminescenza di quella amata e perduta, o addirittura il fondamento stesso di quella primigenia. Il percorso di ritorno non coincide quindi col viaggio di ritorno, ma inizia immediatamente, col distacco dall’oggetto d’amore, in questo caso il suo paese. Ripercorrendo la strada che lo porterà a casa, Rigoni Stern si ritrova a parlare con i bambini, a salutare i passanti, a giocare con i cani, frammenti di un luogo a lungo anelato. “Leggeri ormai sono i sogni, / da tutti amato / con essi io sto nel mio paese, / mi sento goloso di zucchero; al di là della piazza e della salvia rossa / si ripara la pioggia / si sciolgono i rumori / ed il ridevole cordoglio / per cui temesti con tanta fantasia / questo errore del giorno / e il suo nero d’innocuo serpente. / Del mio ritorno scintillano i vetri / ed i pomi di casa mia, / le colline sono per prime / al traguardo madido dei cieli, / tutta l’acqua d’oro è nel secchio / tutta la sabbia nel cortile / e fanno rime con le colline. / Di porta in porta si grida all’amore /

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

²⁹ C. BAUDELAIRE, *Invito al viaggio*, in *I fiori del male*, Garzanti, Milano, 1981⁴, p. 100.

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

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

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

Il rapporto tra territorio e paesaggio, nell'accezione esplicitata ora da Raffestin, è anche al centro di numerosi documentari che si occupano in parte dell'ambiente come luogo di costruzione e bonifica, in parte di zone che fungono da scenario a situazioni di miseria e tentativi di riscatto. Ciò che si pone come differenziale è la partecipazione della natura come “presenza” o come semplice sfondo, l'importanza e il peso conferitole all'interno dell'opera, la capacità di renderla scenario o personaggio. Inversamente proporzionale alla sua importanza sarà quella della tecnica³².

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

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

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

La purezza dell'infanzia: Renzo Ragazzi

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

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

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

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

escludeva ogni rinuncia; ma proprio per questo accendeva il presentimento di una rinuncia forzata ed arbitraria, la stessa che mi aveva tolto i miei nonni ed i servi. «E come?» dicevo a me stesso. «Quello che io provo chi potrebbe ancora provarlo? Potrebbe essere trasmesso ad altra persona, proprio così, col suono della mia carne; questa mia musica costante? C'è forse nessuno che senta un piacere di vivere così degno d'essere eterno?» Rispondevo di no; ma il piacere della natura a poco a poco si guastava. Gustavo una delizia che, quando toccava il sommo, generava l'orrore, e non il pensiero ma il senso fisico della sua fine. (...) Passavo allora in rassegna nella mia fantasia i ricordi coi quali ero riuscito a comporre il sapore della mia vita; il suono delle campane dei colli, la luce della mattina in campagna, il borbottio di una stufa; quelli che mi sfuggivano erano come riassunti in una dolcezza varia e modulata che mi saliva dal cuore. «Ciascuno di questi ricordi» pensavo «non porta dentro qualche cosa d'eterno? Ma s'io muoio, dove vivranno? Per questo, non posso morire.» Non difendevo i miei piaceri futuri, ma il diritto di quelli passati a vivere eterni. Riflettendo che invece sarebbero stati distrutti, ed io con essi, e la mia fantasia, mi sentivo agghiacciare di fronte a tanta ingiustizia, a un così orribile sopruso³³. «Io sono un uomo che non si rassegna a morire»³⁴.

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

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

³⁴ *Ibid.*, p. 83.

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁷ G. BERTO, *Freud, Heidegger, lo spaesamento*, Bompiani, Milano, 2002, p. 66.

Franco Piavoli o il cinema della commozione

La bellezza salverà il mondo.

Fëdor Dostoevskij

L'infanzia è un elemento comune anche a Franco Piavoli, non perché i bambini siano il soggetto dell'azione, ma perché lo sguardo dell'autore ha lo stesso candore e la medesima stupefatta meraviglia di fronte alla natura e all'uomo. "Non per i concetti passa la verità, ma per la commozione" diceva Boezio³⁸, massima che sembra appartenere totalmente al cinema di Piavoli, autore di pochissimi lungometraggi, che però assurgono immediatamente a opere-mondo.

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

³⁸ A.M.S. BOEZIO, *La consolazione della filosofia*, Rizzoli, Milano, 1976.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁰ P.V. TONDELLI, *Camere separate*, Bompiani, Milano, 2006¹¹, pp. 98-99.

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

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

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

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

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

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

L'immagine necessaria: Mario Brenta

Benché realizzato in un periodo (1986) che esula da quello preso in esame in questo lavoro, *Robinson in Laguna* di Mario Brenta, riprende e sviluppa tematiche care sia a Olmi che a Piavoli, ponendosi su un piano di assoluta contiguità a quello dei lavori dei maestri. La semplicità delle inquadrature, dei movimenti di macchina, che nascondono una grande cura formale, insistono su dettagli, luoghi, persone che, lo stile scarno e definito dell'autore fa "parlare" attraverso gesti, espressioni, sguardi, movimenti. "Né bella fotografia, né belle immagini, ma immagini, fotografia necessarie"⁴¹. Lo spettatore, non distratto da manierismi estetizzanti, ritrova nella pura immagine un profondo senso di realtà. Influenzato dal cinema di Ermanno Olmi e di Robert Bresson, Brenta, riprendendo le attività quotidiane e reiterate, immortala lo spaccato di vita sull'Isola di Poveglia, una delle tante isole abbandonate della Laguna veneziana, in cui Gildo e Luigi Scarpi lavorano la terra avuta in concessione⁴², pescano con le mani, cucinano e mangiano silenziosamente e nella frugalità della casa, si coricano su un materasso spoglio per dormire. La lentezza, l'intenzione e la cura che mettono nelle azioni di tutti i giorni, si contrappongono al caos di turisti, vaporetto, schiere di persone che di continuo

⁴¹ R. BRESSON, *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia, 1986, p. 85.

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

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

⁴³ R.M. RILKE, *Elegie Duinesi*, Einaudi, Torino, 1978.

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

Il difficile rapporto tra uomo e natura: il fiume

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

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

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

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

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

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

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

La sfiducia nel futuro, tema ricorrente in queste opere, è invece illuminata da una minima speranza in *Scano-boa* (1954), cortometraggio di Renato Dall'Ara, diventato poi un lungometraggio nel 1961, per mano del medesimo regista. Tratti da un fatto realmente accaduto il 6 febbraio del 1954, sul Delta del Po, e riadattato da Gian Antonio Cibotto nell'omonimo romanzo⁴⁵, i due *Scano-boa* dimostrano piuttosto chiaramente come la vita negli scanni della foce del Po sia di poco differente da quella degli animali. Sulla scorta della distinzione operata da Freud fa tra istinto (proprio delle bestie) e pulsione (propria degli uomini in quanto governata dal simbolico), si intuisce, presso gli abitanti di queste terre, la soverchiante prevalenza della componente istintuale: fame, sete, impulso sessuale, riproduzione, morte.

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

⁴⁵ G.A. CIBOTTO, *Scano Boa*, Marsilio, Venezia, 1984².

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

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

Così la *realtà* si acquista esclusivamente in virtù di *ripetizione* o di *partecipazione*: tutto quello che non ha un modello esemplare è «privo di senso», cioè manca di realtà⁴⁶. La morte e la nascita (o rinascita), l'elemento acquatico, il Po, sorta di divinità pagana, sono tutti ingredienti che concorrono a elevare a mito un episodio accaduto in condizioni straordinarie, ma che in sé è del tutto ordinario. La mitologia di questo evento sarà utile per infondere nella popolazione la volontà e il desiderio di rinnovamento, per esorcizzare la *fine*, la *mancanza*, l'*assenza*.

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

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

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

⁴⁶ M. ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno*, cit., p. 42.

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

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

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

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

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

territorio, lo sfruttamento e conseguente degrado della natura. La perdita delle tradizioni contadine, della vallicoltura, del rispetto per la terra, soverchiato da innovazioni agricole e dal depauperamento delle acque, non hanno alleviato la miseria, nè hanno evitato l'emigrazione e la disoccupazione. L'aver separato l'economia umana (ormai di puro consumismo) da quella della natura (di continua e ciclica preservazione di flora e fauna) ha portato allo scollamento col passato, proiettando le genti del Polesine in un presente senza memoria e privo di una speranza per il futuro. I sintomi più evidenti di questa violenza si propagano sul paesaggio, che come un corpo malato, porta i segni pestilenziali di un virus che lentamente ma inesorabilmente ne consuma le membra⁴⁹.

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

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

⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

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

Il rimpianto per il tempo andato e il presagio di un futuro tragicamente destinato, sono anche le linee portanti del bel documentario di Giuseppe Taffarel, *Laguna* (1968). La laguna è quella di Grado, nelle cui paludi gli uomini camminano per pescare le anguille. Il loro passo, i gesti, ricordano quelli dell'agricoltore nella pianura, segno visibile della radice contadina di questo popolo. La lezione neorealista si palesa a livello contenutistico: dei pescatori si mette in evidenza la dignità, il legame con la propria storia, si denuncia la povertà e l'incapacità di far tesoro delle tradizioni, abbandonate per seguire le sirene del nuovo benessere capitalistico. Lo stile invece è un misto di lente panoramiche e improvvisi zoomate su particolari e dettagli, per aumentare il *pathos* della tragica condizione. Tragica poiché fatale, immotivata: su di loro incombe la miseria come un flagello imposto dal destino. Dimenticati dal Dio al quale rivolgono le preghiere, scorgono nella precarietà della loro situazione il segno della mancata elezione: il lavoro, l'impegno, la fatica non portano a nulla. Così come il destino pare avverso - in una forma *sui generis* di calvinismo a cui è già stato fatto cenno - anche la natura, matrigna e crudele, si oppone all'uomo. Il tentativo, seppur timido di combatterli, è del tutto fallimentare. Tutto ciò appartiene al passato. L'unico strumento *destinato* a far fronte a questo è la tecnica, lo sviluppo⁵¹. Nella tecnica vengono convogliati il desiderio di riscatto, le motivazioni ad agire e a superare la "frontiera". Ora si pesca con scandagli elettronici, si inquina la laguna, si lasciano le isole, si violenta la natura avversa che rimane soggiogata al "nuovo": nuovi cittadini, nuova città, nuovi impieghi, nuove abitudini.

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

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

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

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

Attraverso i suoi versi, Grado viene immediatamente suggellata nella memoria, perché a renderla immortale interviene il mito, la poesia⁵⁴. La poesia

⁵² "Paese mio, / piccolo nido e covo di gabbiani, / posato leggero su di un dosso biondo, / per te di canti ne farei un mondo / e mai non smetterei di cantarli. / Per te questi canti, perché ti incoronino / come un volo di nuvoli mattutini / e uno solo sulla fossa della nonna mia / tutta coperta di alti rosmarini". B. MARIN, *Paese mio*, da *Cansone piccole*, in *Poesie*, Garzanti, Milano, 1991², p. 17.

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

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

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

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

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

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

⁵⁵ R. BARTHES, *Miti d'oggi*, cit., p. 191.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 212.

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

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

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

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

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

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 1383-1384.

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

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

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

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 1568–1569.

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

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

Il difficile rapporto tra uomo e natura: la montagna

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

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

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

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

⁶¹ J. JOYCE, *Gente di Dublino*, Rizzoli, Milano, 1961.

cadeva lenta sulla palude di Allen e, più a ovest, sulle onde scure e tumultuose dello Shannon. Cadeva anche sopra ogni punto del solitario cimitero della collina dove era sepolto Michael Furey. Si ammucchiava fitta sulle croci contorte e sulle lapidi, sulle punte del cancelletto, sui roveti spogli. La sua anima svanì lentamente nel sonno, mentre ascoltava la neve cadere lieve su tutto l'universo, come la discesa della loro ultima fine, su tutti i vivi e su tutti i morti⁶². Quello di Di Gianni è una sorta di canto funebre, discreto e sentito, che ha il respiro del poema, le cadenze della preghiera luttuosa, ma al tempo stesso porta in sé un desiderio di cambiamento profondo del rapporto uomo-natura, vera cellula fondante della società.

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

⁶² *Ibid.*, p. 268.

Venezia, Chioggia, la Laguna

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Il Polesine e il paesaggio veneto oggi

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁵ G. PIOVENE, *Lettere di una novizia*, cit., p. 288.

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

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

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