

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

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

Michelangelo Antonioni, cantore degli spazi vuoti, poeta del nulla¹, fautore del *décadrage*², ossessionato dalla visione e dall'estasi da essa provocata, è stato tra i primi a indagare la vertigine provata di fronte al collasso del reale nella finzione, nella messa in scena. Lontano dallo stile naturalista, Antonioni costringe lo spettatore a sentire il peso dello spazio su di sé, un po' come accade negli ambienti tridimensionali che Lucio Fontana anima di continue variazioni mediante le luminescenze della luce di Wood. Lo sbilanciamento, la perdita di equilibrio, la presa di coscienza che tra oggetti e persone c'è, appunto, lo "spazio", produce un effetto di spaesamento piuttosto profondo.

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

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

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

³ G. BERTO, *Freud, Heidegger, lo spaesamento*, cit., p. 1.

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

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

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

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

⁴ *Ibid.*, pp. 76–77.

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

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

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

Blow up rappresenta la tappa più evidente, in una cinematografia quale quella di Michelangelo Antonioni concepibile, oltre che come viaggio estetico e umano, anche alla stregua di una parabola epistemologica il cui approdo, nei luoghi in cui esordiva come documentarista, coincide con il suo principio⁸: cogliendo, al di là di ogni codice di funzionamento⁹, quella che Baudrillard

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ *Ibid.*, p. 85.

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

mai. O forse fino alla scomposizione di qualsiasi immagine, di qualsiasi realtà¹².

Michelangelo Antonioni: gli esordi sul Delta

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

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

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

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

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

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

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

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

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

percorso armonioso. Improvvisamente lo stacco: un *plongée* immortalata un barcone di passaggio. La mente vola immediatamente alla medesima inquadratura de *L'Atalante* (1934) di Jean Vigo, regista del quale Antonioni aveva molto amato *À propos de Nice* (1930), innovativo documentario sulla città di Nizza¹⁵. Benché l'esperienza francese di aiuto regia di Marcel Carné per *Les visiteurs du soir* (1942), sia stata più volte ridotta dallo stesso Antonioni a semplice apprendimento di alcuni accorgimenti tecnici, l'influenza del cinema francese, da Robert Bresson a Jean Renoir, risulta piuttosto evidente¹⁶. Con la macchina da presa l'autore ferrarese indaga le attività degli abitanti della chiatta: "Un om, una dona, una putina" ("Un uomo, una donna, una bambina"), viene detto dalla voce off, scarna e poco invasiva. Si vedono le lavandaie chinate sulle rive, che però occupano un quarto dell'inquadratura, la piazza di un paese, in cui sono il sagrato di una chiesa e la facciata di una farmacia a catturare l'attenzione del regista. La vita sul barcone è contrapposta a quella della golena: le donne che vanno verso il fiume, un giovane che arriva con la bicicletta a un appuntamento amoroso con una ragazza, un cavallo che corre lungo gli argini. Nonostante la coerenza interna, *Gente del Po* è un film di frammenti. Frammenti di un discorso attorno al paesaggio e all'uomo che lo abita, alla relazione tra essere umano e ambiente, all'irriducibilità della natura a semplice sfondo o mezzo per consentire la sopravvivenza alle persone. La natura in generale e il Po in particolare sono presenze che incombono. Possono essere materne o matrigne, ma, in ogni caso, sono superiori all'uomo, ne decidono il destino. L'uso del *décadrage* non può che rendere evidente lo squilibrio tra spazio vuoto, inquietante, vero e proprio soggetto

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

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

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

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

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

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

¹⁸ A. ROBBE-GRILLET, *Il Nouveau Roman*, cit., p. 51.

Gli uomini che passavano sull'argine trascinando i barconi con una fune a passo lento, cadenzato, e più tardi gli stessi barconi trascinati in un convoglio da un rimorchiatore, con le donne intente a cucinare, gli uomini al timone, le galline, i panni stesi, vere case ambulanti, commuoventi. Erano immagini di un mondo del quale prendevo coscienza a poco a poco. Accadeva questo: quel paesaggio che fino ad allora era stato un paesaggio di cose, fermo e solitario: l'acqua fangosa e piena di gorgi, i filari di pioppi che si perdevano nella nebbia, l'Isola Bianca in mezzo al fiume a Pontelagoscuro che rompeva la corrente in due, quel paesaggio si muoveva, si popolava di persone e si rinvigoriva. Le stesse cose reclamavano un'attenzione diversa, una suggestione diversa. Guardandole in modo nuovo, me ne impadronivo. Cominciando a capire il mondo attraverso l'immagine, capivo l'immagine. La sua forza, il suo mistero. Appena mi fu possibile tornai in quei luoghi con una macchina da presa. Così è nato *Gente del Po*. Tutto quello che ho fatto dopo, buono o cattivo che sia, parte da lì¹⁹.

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

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

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

²⁰ G. TINAZZI, *Michelangelo Antonioni*, Il Castoro, Milano, 2002⁴, pp. 12-13.

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

Nel documentario ogni sogno dello schermo viene infranto.

La macchina gioca solo con la vita"²¹.

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

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

²² A. ROBBE-GRILLET, *Il Nouveau Roman*, cit., p. 53.

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

Il peso del nulla

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

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

suoi sintomi”²³. Indagando il rapporto tra le modificazioni del paesaggio e quelle dell’uomo in relazione ad esso, l’autore non fornisce mai giudizi morali, il suo è uno sguardo totalmente laico: la macchina da presa, attratta dalle superfici delle industrie, modella le coordinate di un’estetica fin quasi priva di *aisthesis*, mobilitata dal puro valore formale di ciò che a essa si offre, prescindendo da qualsiasi altro tipo di impatto sulla sensibilità, quasi il suo unico organo di senso fosse, appunto, lo sguardo. Il regista ha sempre dichiarato, infatti, di considerare le fabbriche “belle”, perché hanno una vasta possibilità di sperimentazioni di forme e colori. Se in alcuni brevissimi istanti l’imponenza delle strutture degli stabilimenti ricorda *Metropolis* (1927) di Fritz Lang²⁴, è nella pittura che bisogna cercare il riferimento più persistente. Ancora una volta è De Chirico a far sentire la sua influenza: benché il documentario sia ambientato in un paesino del Friuli, vicino a Trieste, per le suggestioni metafisiche costantemente presenti, in una sorta di cortocircuito, la memoria torna alla Ferrara de *Le muse inquietanti*, in cui piani di realtà tanto distanti nel tempo e nello spazio si trovano associati, turbando lo spettatore per l’incoerenza e la mancanza d’abitudine a una simile visione. “Le immagini del mondo sono sottratte al loro divenire storico, e fissate in uno spazio senza tempo, che ne esalta l’aspetto fantastico – «quello spettro che fa di esse simboli e segni»”²⁵. La fabbrica mescolata alla campagna, l’uomo rimpiazzato dalla macchina, i vuoti a sostituire i pieni e, in tutto questo, la totale assenza di un appiglio concreto, riconoscibile secondo un ordine lineare, che possa aiutare a

²³ G. BENN, *Lo smalto sul nulla*, Adelphi, Milano, 1992, p. 264.

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

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

decifrare un'inquadratura enigmatica come un rebus²⁶. "Disponendo gli individui nello spazio secondo principi che non obbediscono alla realtà, ma piuttosto a suggestioni di certa pittura metafisica – Gian Piero Brunetta ha al riguardo parlato di una *dimensione dechirichiana*²⁷ del suo cinema – Antonioni costruisce inquadrature che sanciscono in modo eloquente l'impermeabilità tra personaggi ed ambiente l'impossibilità di un rapporto che leghi in modo armonico gli uni all'altro. Nello stesso tempo egli osserva (e inquadra) i luoghi in maniera – si potrebbe dire – *interlocutoria*, facendo cioè di ogni singola immagine una sorta di muta interrogazione rivolta (da lui e non di rado anche dal personaggio, alle prese con un mondo che non riconosce più nella stessa misura in cui non vi si riconosce più) al paesaggio"²⁸.

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

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

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

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

²⁸ L. GANDINI, *La regia cinematografica*, Carocci, Roma, 2000², p. 165.

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

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

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

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

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

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

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

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

Spesso presente nei suoi film (*Cronaca di un amore*, 1950, *Le amiche*, 1955, *Blow up*, 1966), il mondo della moda si offre come ambiente ideale per la riflessione dell'autore sull'immagine, sul visibile e l'invisibile, sull'essere umano “cosa tra le cose”, sul nulla³³.

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

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

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

La vertigine del vuoto

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

Albert Camus

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

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

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

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

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

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

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

³⁶ B. PASCAL, *Pensieri*, Einaudi, Torino, 1962, p. 94.

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

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

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

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

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

Comacchio o dell'inquietudine: un precedente

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

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

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

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

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

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

Il bizzarro nel quotidiano: Giulio Questi

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

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

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

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

Venezia: l'infinita rifrazione

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

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

⁴¹ V. TRIONE, *La forma della città*, cit., pp. 36-37.

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

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

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

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

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

⁴³ S. GIVONE, *Storia del nulla*, Laterza, Bari, 1995, p. 112.

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

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

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

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

⁴⁵ A. ROBBE–GRILLET, *Il Nouveau Roman*, cit., p. 66.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 69.

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

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

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

⁴⁷ I. CALVINO, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 1993, p. 13.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵¹ Prologo di *Quattro passi per Venezia*.

⁵² V. TRIONE, *La forma della città*, cit., p. 17.

primario non era tanto quello di affiancare il neorealismo nella rappresentazione delle Mille e una Italia, quanto piuttosto la comunicazione della varietà e complessità dei problemi che il governo aveva affrontato e risolto o che stava tentando di risolvere negli anni della ricostruzione. Il documentario su Venezia aveva in sé due anime: era un album ad uso turistico-culturale della città monumentale e delle sue bellezze ed era uno dei primi interventi cinematografici a favore dell'edilizia popolare. (...) Dunque il nucleo familiare dei Burlan, di modeste origini sociali, diventerà in *Quattro passi per Venezia* il protagonista ideale per coniugare passato (che è morto), presente (che si evolve), avvenire (basato su solidi e incontrastati valori morali); nello sfondo è filmata una Venezia a colori vivaci. (...) Questa storia di normale vita quotidiana introduce al vero tema per cui il cortometraggio sarà prodotto: la ripopolazione urbana delle periferie di nuova progettazione che si stanno costruendo ai margini di città metropolitane con forte identità industriale. Ricordiamo *en passant* che alle spalle del quartiere San Marco, dove la famiglia Burlan va ad abitare, sta l'enorme complesso petrolchimico di Marghera a cui il governo guarda come ad un modello industriale avanzato. Tutti i nuclei abitativi trasformano, proprio durante i primi anni Cinquanta, la loro morfologia ambientale e con essa il concetto di spazio urbano, anche se i dati statistici del movimento migratorio sul territorio fotografano una ambivalenza contraddittoria: da una parte l'urbanizzazione massiccia più o meno accentuata della popolazione nazionale con lo sradicamento e la perdita di identità locale, dall'altra la resistenza volontaria al cambiamento che rafforza nei paesi e piccoli borghi gli habitat tradizionali tipici della cultura contadina. (...) Il cortometraggio in realtà presenta un doppia faccia: da una parte sfoglia la Venezia monumentale come uno splendido libro d'arte a colori da consegnare all'invasione progressiva dei turisti e dall'altra con un sorprendente tempismo coglie e sostiene, quasi allo stato nascente, il fenomeno dell'emigrazione veneziana verso la terraferma e verso il Lido. Dietro alla microstoria della famiglia Burlan si può riconoscere (...) l'esodo quasi biblico di veneziani e l'emorragia dal centro storico che ha avuto da qui in poi un andamento irreversibile⁵³.

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

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

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

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

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

Lontani dall'inquietudine antonioniana, questi documentari considerano l'uomo totalmente integrato nel nuovo corso, privo di disagi e di rigurgiti. Eppure, la presenza dell'essere umano ne *Il fenomeno Mestre* risulta risibile. Sono le infrastrutture, le industrie, i condomini i veri protagonisti. Gli uomini diventano involontariamente accessori. È del tutto assente la consapevolezza del regista de *L'eclisse* o di un autore come Alain Robbe-Grillet⁵⁶ sulla progressiva oggettualizzazione del cosmo, essere umano compreso, sulla

⁵⁵ A. ROBBE-GRILLET, *Il Nouveau Roman*, cit., p. 19.

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

reificazione stessa dell'uomo e sul suo malessere di fronte a un cambiamento, del tutto repentino, che investe più fronti, al quale tende ad applicare ancora teoremi e valori ormai obsoleti. "Per Heidegger, «inquietante» non è il dominio della tecnica ma l'impreparazione dell'uomo di fronte al «radicale mutamento del mondo prodotto da tale dominio»"⁵⁷. E distante appare anche il sentimento di "insufficienza di realtà" percepita dal protagonista de *La noia* di Alberto Moravia⁵⁸, benché la sensibilità odierna rimanga impressionata, sia pur in altri termini, da un analogo scollamento tra individuo e realtà circostante. "Ho già notato che la noia consiste principalmente nell'incomunicabilità"⁵⁹.

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

⁵⁷ E. SEVERINO, *Tecnica e architettura*, Raffaello Cortina, Milano, 2003, p. 58.

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

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

⁵⁹ *Ibid.*, p. 22.

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

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

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

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

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

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

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

⁶¹ E. SEVERINO, *Tecnica e architettura*, cit., p. 73.

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

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

Il dualismo Venezia / Mestre–Marghera, che a cavallo tra gli anni '60 e '70 poteva apparire come il dualismo cultura / capitale, dualismo per altro piuttosto scivoloso e ambiguo⁶³, e quindi come arroccamento al passato vs. fiducia nello sviluppo moderno, oggi viene superato e pensato come falso dualismo, cioè un'oscillazione tra due momenti del medesimo sistema. “Altre società hanno conosciuto poste in gioco molteplici: sulla nascita e la parentela, sull'anima e il corpo, sul vero e il falso, sulla realtà e l'apparenza. L'economia politica le ha tutte ribattute su una sola: la produzione – ma allora fu una posta in gioco formidabile, la violenza e la speranza furono smisurate. Al giorno d'oggi, è finito: il sistema ha svuotato la produzione di qualsiasi posta reale. Ma una verità più radicale si fa luce, ed è il trionfo stesso del sistema che permette d'intravedere questa posta fondamentale”⁶⁴.

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

⁶² J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 12.

⁶³ Basterebbe anche solo riflettere su uno dei capisaldi dell'argomento per rendersi conto della difficoltà di porre oggi separazioni nette tra le due categorie: W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1991¹².

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

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

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

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

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

⁶⁵ J. FRANZEN, *La ventisettesima città*, Einaudi, Torino, 2002, p. 24.

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

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

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

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

A causa dell'inurbamento sregolato e caotico e del conseguente abbandono delle campagne, in Italia si passa dal 41% di agricoltori nel 1951 al 24% nel 1968. Prima della Seconda Guerra Mondiale si toccava addirittura il picco del 50%. Negli anni a venire (per cui, dopo il 1970) ci si aspetta che diminuisca ancora, fino a giungere al 12%-13%. Nel frattempo Mestre diventa un gigantesco quartiere dormitorio, presa d'assalto da immigrati e operai e Porto Marghera⁶⁶,

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

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

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

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

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

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

ed è necessario che lo si sappia”⁶⁸. Benché sia difficile stabilire senza ambiguità ciò che è bello⁶⁹, con ogni probabilità, in questo caso, la bellezza è proporzionale al grado di realtà che riesce a rimandare, e quindi di verità che può essere colta.

Nel critofilm del 1962 di Carlo Ludovico Ragghianti, *Canal Grande*, prodotto dall’Olivetti⁷⁰, la bellezza ha un significato totalmente estetico e Venezia stessa è vista come un’opera d’arte a cielo aperto. “La città non ha alcun valore mitico, né simbolico. È una presenza viva, che, spogliata delle sue apparenze, si offre alla contemplazione, per divenire un motivo con cui l’artista vede, «proiettate fuori di sé, le ragioni del proprio sentimento»”⁷¹. Il lavoro inizia con delle panoramiche della città presa dall’alto. Chiaramente si delinea la struttura urbana, fatta di sestrieri e canali. La prospettiva diventa immediatamente originale poiché, a differenza dell’uso che se ne faceva nei documentari fin qui ispezionati, in cui era posta per lo più ad altezza d’uomo e quindi immediatamente schermata da strettissime calli, che si insinuano torcendosi tra le abitazioni, muri di palazzi maestosi, campi che appaiono chiusi dalle costruzioni circostanti, ha la possibilità di spaziare, rendendo meno collaudatamente angusta l’ambientazione. I movimenti di macchina sono molteplici e il montaggio aiuta a mantenere il ritmo dell’opera piuttosto sostenuto. A riprese aeree si associano sequenze realizzate su di una barca e, nonostante quest’ultimo sia un *topos* riscontrabile in buona parte dei cortometraggi veneziani, *Canal Grande* risulta completamente differente. Lo stile di Ragghianti è riconoscibile, personalissimo, distante sia da Pasinetti, sia da qualsiasi altro lavoro di matrice turistica o di denuncia. Pur rendendo visibile il

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Il male naturale

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

⁷² E. SEVERINO, *Tecnica e architettura*, cit., pp. 96-97.

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

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

⁷³ V. TRIONE, *La forma della città*, cit., p. 72.

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

⁷⁵ *Ibid.*, p. 110.

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

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

⁷⁶ L.F. CÉLINE, *Viaggio al termine della notte*, Corbaccio, Milano, 1992², p. 195.

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

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

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

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

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

Pontelagoscuro: partenze e ritorni

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

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

L'Isola Bianca, luogo della memoria di Antonioni⁸⁰, è ormai un'isoletta abbandonata di fronte ai locali della Società Canottieri. Il commento, malinconico e delicato, del giornalista Everardo Della Noce, evidenzia il senso di perdita non solo di una località ben precisa, ma soprattutto di un'epoca, che ha il sapore dell'infanzia e del mito. "Quanto bianco cemento hanno le case laggiù, cemento popolato, convulso, incredibilmente animato sotto le ali che scappano verso la quiete di un'isola senza palpiti, un'isola verde ruggine a dispetto di un nome candido e vuoto, vuoto come il tempo che l'ha assottigliata,

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

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

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

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

⁸¹ Commento de *L'Isola Bianca* di Everardo Della Noce.

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

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

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

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

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

⁸⁴ *Ibid.*, p. 116.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 223.

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

Incerti destini nel paesaggio mutato

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸⁷ P.P. PASOLINI, *Il genocidio*, in *Scritti corsari*, cit., p. 231.