

## La ricerca della perduta innocenza

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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



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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

<sup>28</sup> "La poesia è un'altra cosa. In essa si sa d'inventare, ciò che non accade nel concepire mitico. La ragione perché la poesia può nascere sempre e dovunque e invece ogni popolo finisce per uscire dal suo stadio mitologico, è che per trasformare in fede l'invenzione non basta volere. L'ingenuità della barbarie per cui la fantasia è conoscenza oggettiva, non ritorna, una volta violata. Il miracolo dell'infanzia è presto sommerso nella conoscenza del reale e permane soltanto come inconsapevole forma del nostro fantasticare, continuamente disfatta dalla coscienza che ne prendiamo. La vita di ogni artista e di ogni uomo è come quella dei popoli un incessante sforzo per ridurre a chiarezza i suoi miti. Ma non si può fare che in essi non sia il foco vitale, la ratio ultima perché inconsapevole, della vita interiore. Il tonico potente che se ne assorbe, l'unica e sola ispirazione degna di questo nome abusato, ne è prova. Soltanto, non bisogna evitarsi esteticamente lo sforzo più assiduo per ridurli a chiarezza, cioè distruggerli. Soltanto ciò che ne rimarrà dopo questo sforzo (e qualcosa non può non rimanere sempre, se è vero che lo spirito è inesauribile), potrà valere come fonte di vita.

La poesia cerca sovente di rinverginarsi, ricorrendo al simbolismo, alle memorie dell'infanzia e anche ai miti. Confessa di sentire in queste forme spirituali un'alta tensione immaginativa che le fa gola, e s'illude che per derivare questa tensione nel suo campo basti un atto di volontà. Ricalca le forme del mito e del simbolo, sperando che in esse torni a battere magicamente il cuore. Ma dimentica che essa sa d'inventare, e che il mito vive invece di fede.

Nelle formule prese a prestito dorme un assoluto che, soltanto se accolto come rivelazione vitale prima che poetica, può ridestarsi. Tuttavia accade talvolta che intorno allo scheletro vecchio cresca e fiorisca una nuova carne che è tutt'altro da quello che il creatore s'attendeva e sapeva. Non si parla qui della poesia, che è sempre possibile, specie quando la si vuole, e in definitiva dipende soltanto dalla pazienza e dall'occhio netto. Ma di quell'immagine o ispirazione centrale, formalmente inconfondibile, cui la fantasia di ciascun creatore tende inconsciamente a tornare e che più lo scalda con la sua onnipresenza misteriosa. Mitica è quest'immagine in quanto il creatore vi torna sempre come a qualcosa di unico, che simboleggia tutta la sua esperienza. Essa è il foco centrale non soltanto della sua poesia ma di tutta la sua vita. Quanto più essa è capace e robusta, tanto più ampia e vitale è la poesia che ne sgorga. Ma, inutile dire, non appena il creatore se n'è reso conto criticamente e continua a sfruttarla, la poesia si spegne.

Quest'ispirazione affonda le radici nel passato più remoto dell'individuo e traduce la quintessenza della sua scoperta delle cose. A volte, attraverso gli schemi ch'egli s'illude di riesumare, trapela in brevi immagini marginali, quasi casuali; più sovente s'incarna in situazioni assorbenti, poderose e monotone, che qualunque sia il tema della favola scoppiano sempre uguali a se stesse e ne danno il senso vero. Di esse il creatore non saprebbe dir altro se non che sono il suo mito, il suo evento unico, che ogni volta ha un carattere di rivelazione inaudita come per il credente una festa rituale. Dentro di sé le contempla, quando giunge a vederle, come si contemplarono un tempo i dolori di Dioniso o la trasfigurazione di Cristo. Esse sono misteri, nel senso religioso più genuino". C. PAVESE, *Del mito, del simbolo e d'altro*, cit., pp. 191-192.

considerato il paesaggio, con i ricordi e le abitudini remote a esso legati, il vero detentore di un principio arcaico e fondante.

“Camminò per un paio d’ore e tutto era come allora perché i ricordi gli venivano vividi: un sasso, un albero antico, la linea di un monte, una radura, il frullo di un volo, un sentiero, uno stabbio, un cespuglio: ogni cosa, insomma, aveva per lui una storia e una vita. In uno slargo di bosco si sedette sotto un grosso abete bianco, riaccese la sua pipa e serenamente aspettò che ritornassero giù i cacciatori dalla montagna perché gli raccontassero. Nel frattempo ascoltava il bosco”<sup>29</sup>.

Il racconto che Mario Rigoni Stern rende a Marco Paolini, passeggiando tra la neve dell’Altipiano, è un’intrecciarsi di memoria, esperienze di guerra, profondo rispetto e amore per la natura e i suoi abitanti. L’immensa dirittura etica che traspare, il rigoroso senso civile delle azioni e dei sentimenti, non possono che contrapporsi allo sfacelo paesaggistico al quale si assiste. Il disagio per la violazione del territorio, per il disinteresse e l’indifferenza nei confronti della bellezza, viene bilanciato dal suo stupore per un battito d’ali, dalla contemplazione per un albero, dalla sincera meraviglia per il canto di un uccello.

“Ora le montagne sono più belle; belle soprattutto per il silenzio e il cielo dove lontano si vedono altre montagne. Ma subito un senso d’amarezza viene a guardarle da vicino e vedere sulla neve di tanti inverni depositato quello strato giallo e grasso, quasi un unto naftolo, che si scopre dopo che il sole estivo ha fatto la sua parte: anche nell’aria delle alte quote sono arrivate le scorie delle combustioni energetiche.

Insomma a mano a mano che crediamo di scoprire la natura ci si accorge invece che stiamo rovinandola: nei nostri boschi il calpestio di tanti piedi rovina il suolo generatore e di conseguenza il rinnovo del sottobosco e della foresta. (...) Camminavo con le mie riflessioni sulle file di macchine viste sulle autostrade, sui

---

<sup>29</sup> M. RIGONI STERN, *Nell’attesa, ascoltando il bosco*, in *Storie naturali*, in *Storie dall’Altipiano*, cit., p. 1141.

treni e sugli autobus affollati, sulle code ai semafori, sull'impazienza di tantissimi volti, pensavo all'indifferenza della gente e a un'aria così nauseante. (...) Camminavo, e quando abbandonai il sentiero già fattosi impervio per il canale franante tra pareti di roccia lasciai pure questi pensieri amari per fissare la naturale attenzione al mio salire in montagna e al vecchio istinto di cacciatore. E fu quasi verso la cima, proprio l'ultima selletta, che il mio cuore ebbe un allegro sobbalzo per l'emozione quando le mie orecchie percepirono il primo battere d'ali e poi vidi contro il cielo adamantino il brillare delle penne"<sup>30</sup>.

Come Rigoni Stern, anche Andrea Zanzotto denuncia l'incuria nei confronti dell'ambiente. Più caustico e ironico, nei suoi versi, così come nello sguardo vivace e bambinesco con cui soppesa il suo interlocutore (sempre Paolini), col quale condivide la posizione critica per ciò che considera il motore della modernità: un'arida vocazione allo sviluppo produttivo, sorda ai richiami della natura, incapace di riconoscere ormai gli elementi che la caratterizzano, quasi fossero parte di un mondo estraneo, verso il quale vige la più totale noncuranza. "Fine delle sofferenze contadine / delle mosche e della grassa, / ragnatele di feudi di feudatari di proprietari / altri affreschi dovevano affiorare dalla calce / ma invece qua davanti s'avvalla il terrain vague / il grande interregno, / e topi e serpi hanno tanto comperato / ormai da queste parti; ma guarda / che più si è fatta proprietaria la talpa. / Tema per le elementari per il non-è-mai-troppo-tardi: / «riconoscere le orme di talpe topi e simili». / Gli onorevoli parleranno domani / sulla rinascita delle colline: «Visitate Dolle!», / serie possibilità di competizione / da piano a monte da colle a colle e / soprattutto derattizzare aprire campagne antimurine / detenzione di piste abitudini nature finezze / murine, da confine a confine"<sup>31</sup>.

Contrariamente alle soggettività tratteggiate nella poesia sopraccitata, portatrici di istanze non semplicemente riconducibili alla produzione e al profitto, ma anche a necessità di conservazione igienico-sanitaria e di

---

<sup>30</sup> *L'urogallo, il fagiano di monte e la pernice bianca, Ibid.*, pp. 1149-1150.

<sup>31</sup> A. ZANZOTTO, *La beltà, XVI*, in *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 341.

razionalizzazione territoriale, ampiamente prese in considerazione dalle parti più illuminate e progressiste della compagine politica, il poeta sente fortissimo il senso di appartenenza al luogo in cui è cresciuto, e non solo per i ricordi a esso legati, ma perché la sua imponente maestà è messa a repentaglio da necessità in precedenza inesistenti, oggi difficilmente derogabili, che ne adulterano l'intima essenza. L'estasi provata dal poeta di fronte alla grazia originaria del paesaggio che da sempre lo contiene, non può che scaturire in versi che suggellano quell'emozione in eterno. "Tu sei: mi trascura / e tutto brividi mi lascia la stagione; / fragole a boschi e pomi a perdizione / nelle miriadi delle piogge / La pura estate consumata / dai grandi venti / illuminata dall'amore / e tutta un'altra fioritura / che non significa e non pesa / e questo pomeriggio improvvisato / perché da te mi possa congedare / Con te verde ora / di caligini e raggi / mi salvi, io vedo ancora / tra accecanti ricchezze"<sup>32</sup>.

L'ultimo dei *Ritratti* è invece dedicato a Luigi Meneghello, il quale, benché in modo diverso rispetto a Rigoni Stern, affronta il tema della guerra (*I piccoli maestri*<sup>33</sup>). Eppure è proprio la dolcezza dell'infanzia, vissuta come momento di spensieratezza, di integrità e speranze, di entusiasmi e gioie improvvise, il tema portante. Ancora una volta l'età puerile è legata a un mondo, un paesaggio, un'epoca ormai drammaticamente perduta. Nelle ultime pagine di *Libera nos a Malo*, torna alla mente dell'autore una filastrocca per bambini, *Le campane de Masón*, che si contrappone all'asprezza della disillusione adulta. "Din dòn dòn / le campane del Masón. / Le sonava tanto forte / le bateva zó le porte. / Ma le porte ze de fero / volta la carta che ghe ze un capèlo. / Un capèlo pien de pióva / volta la carta che ghe zen na rosa. / Una rosa che sa da bòn / volta la carta che ghe ze el limón. / El limón bòn da magnare / volta la carta ghe ze el mare. / El mare e la marina / volta la carta ghe zen na galina. / Na galina che fa cocodé / volta la carta ghe ze un Re. / Un Re con due sergenti / volta la carta ghe ze du denti. / Du denti e un masselaro / volta la carta ghe ze

---

<sup>32</sup> *Tu sei, mi trascura*, in *Dietro il paesaggio*, *Ibid.*, p. 63.

<sup>33</sup> L. MENEGHELLO, *I piccoli maestri*, in *Opere scelte*, cit.

un peraro. / Un peraro che fa bei piri / volta la carta ghe ze i sbiri. / I sbiri che ciapa tuti... (...) I puti che zuga la bala / volta la carta ghe ze na cavala. / Na cavala che trà de culo / volta la carta ghe ze un mulo. / Un mulo che trà de cao / volta la carta ghe ze un pao. / Un pao col bèco rosso / volta la carta ghe ze un pòsso. / Un pòsso pien de aqua / volta la carta ghe zen na gata. / Na gata che fa i gatèi / volta la carta ghe ze du putèi. / Du putèi che fa ostaria / volta la carta la ze finia”<sup>34</sup>.

L’amarezza per il tempo perduto è acuita dai ricordi infantili. Il libro si chiude col tentativo di rompere con un sasso la lampadina di un lampione di tanti anni prima, unico “vecchio” in mezzo ai nuovi di ultima generazione. Il sorriso imbarazzato degli amici ormai cresciuti e l’ultimo verso della filastrocca, che ritorna come un pungolo da lontano, “volta la carta la ze finia”, e che è anche la frase che chiude con grande tenerezza il documentario di Mazzacurati dedicato a Meneghello e il trittico sui tre grandi scrittori veneti, lascia nel lettore (e nello spettatore) un senso di commozione dolorosa e disincanto.

Ma se tutto è svanito, se tutto è appiattito, perché continuare a scrivere, a fare arte, a fare cinema? Che ruolo ha, ormai, l’artista? Forse da monito e da spiegazione basterebbero le ultime frasi scritte poco prima di morire da Pier Paolo Pasolini: “Contro tutto questo voi non dovete far altro (io credo) che continuare semplicemente ad essere voi stessi: il che significa a essere continuamente irriconoscibili. Dimenticare subito i grandi successi: e continuare imperterriti, ostinati, eternamente contrari, a pretendere, a volere, a identificarvi col diverso; a scandalizzare; a bestemmiare”<sup>35</sup>.

L’omologazione, la perdita di anima e memoria può essere contrastata, forse, dal contributo poetico di un autore, uno scrittore, un cineasta, chiunque sia latore di grazia e riesca a rilevarla nel mondo, qualsiasi persona si distacchi dall’ordine di pensiero e sguardo costituito, mummificato, e dia un apporto

---

<sup>34</sup> *Libera nos a Malo*, in *Ibid*, pp. 296–297.

<sup>35</sup> P.P. PASOLINI, *Intervento al congresso del Partito Radicale*, in *Lettere luterane*, Einaudi, Torino, 1976, p. 195.



coraggioso, originale, e soprattutto critico rispetto allo stato delle cose. E forse tutto ciò non basterà, non rivoluzionerà, non cambierà il corso degli eventi, non salverà i popoli dall'abitudine ottusa, però, come dichiarava Elsa Morante: "In una folla soggetta a un imbroglio, la presenza anche di uno solo che non si lascia imbrogliare, può fornire già un primo punto di vantaggio".

