

## Il vecchio e il nuovo. Venezia, la Laguna, la terraferma

*Per un attimo pensai a quelle luci come  
a luccichii della corazza di un gigantesco animale  
un rettile che giaceva lì, lungo la costa, brillante per la pioggia,  
che rifletteva le luci della luna e delle stelle,  
della città, delle automobili e dei treni<sup>1</sup>.*

Chi per lavoro è costretto a prendere il treno quotidianamente, terminando la propria corsa a Venezia per abbandonarla la sera, si trova a dover attraversare, due volte al giorno, un limbo. Sospeso a mezz'aria, a pochi metri dall'acqua, percorrendo il Ponte della Libertà, che unisce Venezia alla terraferma, gli si fa incontro una sorta di base spaziale, dalle forme futuribili e dalla storia controversa, che pare galleggiare in mezzo al niente.

Chi ormai, per l'abitudine del gesto, ha imparato a districarsi tra le calli più remote, le isole e gli isolotti che punteggiano il limine lutulento della Laguna, non si stupisce più del cambio di passo, della giustapposizione di immagini scombinata e di tempi differenti. Il tempo degli uomini, d'altronde, non è lineare, ma sinusoidale, e la memoria conserva una sorta di topografia composta da tasselli di mosaico più che una retta piana e senza impennate. Così il paesaggio.

La complessità del territorio veneziano – che comprende non solo il centro lagunare, ma tutto l'entroterra mestrino, Chioggia, le lingue di terreno insulare – potrebbe leggersi come sintesi esasperata e schizofrenica dell'intero "Nordest"<sup>2</sup>. Il dualismo Venezia / Mestre-Marghera che, a cavallo tra gli anni '60 e '70, poteva apparire come dualismo cultura / capitale, e quindi come conflitto fra arroccamento al passato e fiducia nello sviluppo moderno, viene oggi interpretato come oscillazione tra due momenti di un medesimo sistema. In esso la crisi fra passato e futuro è risolta nella contemporaneità dei tempi e dei luoghi in cui è ripartita la vita dell'individuo, mentre la contrapposizione fra capitale e cultura si riarticola in una dialettica non oppositiva, di conformità, fra tempo di lavoro e tempo libero: le profonde mutazioni del loro contenuto trovano così corrispondenza in forme, quali l'hinterland produttivo e abitativo - che inizia proprio a Mestre - e luoghi, come i cosiddetti distretti del piacere – di cui Venezia, per storia e vocazione è emblema – che ne esprimono l'inedita affinità<sup>3</sup>. Se il rischio, dunque, non è più la messa in teca delle bellezze architettoniche e artistiche dell'antica città marinara, ma la sua trasformazione in parco divertimento, per Mestre e Porto Marghera la mutazione potrebbe consistere nel deperimento identitario di un'area che del progresso industriale e dello sviluppo tecnico aveva fatto i suoi vessilli, nelle difficoltà di conversione produttiva e conseguente

---

<sup>1</sup> G. MOZZI, *Ponte della Libertà (d'inverno)*, in *Fantasmii e fughe*, Einaudi, Torino, 1999, p. 158.

<sup>2</sup> Denominazione geografica quanto mai semplicistica e generica. Rimando, per approfondimenti su questo argomento, alla lettura, tra gli svariati testi, di C. FUMIAN, A. VENTURA (a cura di), *Storia del Veneto*, Laterza, Bari, 2000.

<sup>3</sup> Per approfondimenti: G. BETTIN, *Qualcosa che brucia*, Garzanti, Milano, 1989; G. BETTIN, *Dove volano i leoni. Fine secolo a Venezia*, Garzanti, Milano, 1991; G. BETTIN, M. DIANESE, *Petrokiller. In appendice: i documenti segreti delle aziende chimiche*, Feltrinelli, Milano, 2003; A. BONOMI, *Il distretto del piacere*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000; G. FALCO, *L'ubicazione del bene*, Einaudi, Torino, 2009.

collocazione simbolica - immagine e marchio - che spesso ridefiniscono un territorio - surrogandone singolarità e storia - nelle nuove frontiere dell'economia *glocale*. "(...) «E quindi è questo. L'Italia in miniatura mette in scena, nella sua animazione di Marghera, che le fabbriche vanno a fuoco. E, presumibilmente, gli operai muoiono. Insomma» continuo infervorandomi, «nell'Italia in miniatura di Rimini, luogo di produzione dell'identità nazionale, luogo nazionalpopolare per eccellenza, che cosa si dice di Marghera? Si dice che la fabbrica va a fuoco, che gli operai muoiono. Il padre porta il bambino a vedere l'Italia in miniatura, e il bambino che cosa impara? Impara che a Marghera, in fabbrica, gli operai prendono fuoco e muoiono.»"<sup>4</sup>.

Venezia, per la sua natura doppia, d'acqua e di terra, e soprattutto di perenne rifrazione, si propone come paradigma d'ambiguità, indistinguibilità tra forma e contenuto. "La città tradizionale è esplosa, per sempre. Adesso, è avvertita non più come una *cosa sola*, circoscritta e conoscibile, ma come una carrellata di episodi: a volte, agonizzante e fatiscente; a volte, sontuosa e ricchissima"<sup>5</sup>.

In nome di una medesima ambiguità, l'immagine cinematografica, che raccoglie, come una draga raschiante il fondo, anche i residui spuri di ciò che rappresenta, può essere eletta a coerente strumento atto a penetrare il dualismo imperfetto del paesaggio lagunare. I numerosi film e documentari che immortalano i molteplici volti di quelle terre mischiate alle acque, diventano un magmatico deposito all'interno del quale muoversi per cogliere l'evoluzione storica, morfologica, sociologica e politica di un luogo.

Quando nel 1958 Ermanno Olmi, su commissione Edisonvolta, gira *Venezia città moderna*, coglie in pochi minuti la doppia identità di un territorio e di una società mutante, realizzando una delle più problematiche testimonianze dell'inveterata fede nel progresso da parte dell'autore stesso e di una comunità in via di sviluppo.

Da gran parte dei documentari degli anni Cinquanta, di ambientazione veneziana, si evince, in effetti, la tendenza ad avanzare su un doppio binario. Da un lato il tentativo di raccontare l'Emancipazione rispetto a una città che illanguidisce in un tempo molle, museale, tra il riverbero dei canali e la luce abbacinante, specchiandosi in vetri e marmi monumentali; dall'altro il tentativo di individuare nel nuovo rituali, abitudini e spazi – il sagrato, la piazza, il cortile, la chiesa – che permettano di considerare l'*inedito* come una filiazione, una prosecuzione conforme al passato.

Centrale, nel cortometraggio olmiano, l'attacco in asse tra il campanile di San Marco e una torretta del petrolchimico di Porto Marghera. Una cesura, ma anche un continuum:

---

<sup>4</sup> "«Sì» dico. «in fondo, il Petrolchimico è una delle più grandi realizzazioni dell'Italia repubblicana, no? Prima che si scoprisse che poteva essere anche cattivo, il Petrolchimico è stato buono per un sacco di anni... Comunque l'animazione è bellissima. L'animazione è che la fabbrica va a fuoco.»

Giuseppe dice di nuovo: «Eh?».

«Sì» dico. «Tu premi un bottone, e la fabbrica che c'è a sinistra prende fuoco. Ci sarà un bruciatore dentro, non so. Comunque l'edificio, a forza di prendere fuoco a ogni premuta di bottone, è considerevolmente annerito. Allora si sente una sirena, e dall'altra parte arriva un camioncino dei pompieri. Si ferma davanti alla fabbrica, butta l'acqua, l'incendio si spegne. Il camioncino dei pompieri riparte, si ferma al passaggio a livello, riparte ancora, torna alla caserma dei pompieri. Fine dell'animazione. Se ripremi il bottone ricomincia. (...)" . G. MOZZI, *L'Italia in miniatura*, in *Sono l'ultimo a scendere*, Mondadori, Milano, 2009, p. 113.

<sup>5</sup> V. TRIONE, *La forma della città*, Arte Tipografica, Napoli, 2008, p. 17.

in Olmi, infatti, l'attività lavorativa prima che mezzo di riscatto socio-economico, è liturgia di cui l'uomo si avvale per avvicinarsi a Dio, per essere egli stesso generatore, creatore del bene condiviso.

Cristo è *lumen gentium*, luce delle genti<sup>6</sup>, e la Chiesa, attraverso l'unità del suo concilio, ne rinnova il sacramento: ai campanili e alle campane, testimoni e amplificatori della "voce di Dio", della chiamata divina ai fedeli, si affiancano le torri del petrolchimico con le loro sirene, che scandiscono i tempi del lavoro, come le campane fanno con le ore. Nuovo simbolo totemico, la torre industriale illumina i lavoratori sulla via del progresso, terra promessa di comunitario e democratico benessere, così come per secoli il campanile di San Marco svolse il ruolo di guida, invito solerte per i credenti, oltre che di vero e proprio faro per i marinai.

Nonostante l'evidente cambio di ritmo tra le sequenze ambientate a Venezia e quelle girate a Porto Marghera<sup>7</sup> riaffermi il complesso industriale quale occasione di riscatto e resurrezione di un luogo atavicamente misero e paludoso, la presenza della chiesa dedicata "A Gesù Lavoratore", manifesta la necessità di una testimonianza rassicurante, di raccordo tra passato e futuro e lenimento del trauma, suscitando al contempo suggestioni protestanti-calviniste nel rapporto vigente nel Nord-Est tra religione e capitalismo<sup>8</sup>.

In maniera più conciliante – in questo caso il documentario è prodotto dalla società Documento Film per conto della Presidenza del Consiglio – qualche anno prima, Francesco De Feo aveva realizzato *Quattro passi per Venezia* (1954), opera che più di altre tentava una mediazione equilibrata tra "vecchio" e "nuovo", accogliendo tuttavia come obiettivo prioritario "non... tanto... 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"<sup>9</sup>.

"Si è parlato troppo spesso di Venezia come di una città prigioniera della sua bellezza simile a un grande museo da mettere sotto vetro; invece per chi guardi con umana comprensione essa rivela un intenso fervore di vita; tutte le masserizie di una modesta casa sono caricate su una barca. La famiglia Burlan lascia senza rimpianti il vecchio alloggio"<sup>10</sup>. La famiglia Burlan, protagonista del cortometraggio in questione, sta traslocando da Venezia al quartiere San Marco di Mestre, costruito da poco. *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

---

<sup>6</sup> PAOLO VI, *Lumen Gentium. Costituzione dogmatica sulla Chiesa*, 21 novembre 1964.

<sup>7</sup> Inquadrature meno classiche, angolazioni più originali e meno sfruttate, gusto estetico-formale più innovativo.

<sup>8</sup> "Ma inoltre, e soprattutto, il lavoro è lo scopo stesso della vita che è prescritto da Dio. La massima paolina «Chi non lavora non deve mangiare» vale incondizionatamente e per ciascuno. L'avversione al lavoro è sintomo dell'assenza dello stato di grazia". M. WEBER, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Rizzoli, Milano, 1991, p. 218.

<sup>9</sup> M.A. FRABOTTA, *Quattro passi per Venezia. Un documentario del governo italiano su Venezia dei primi anni Cinquanta*, in G.P. BRUNETTA, A. FACCIOLI (a cura di), *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2004, p. 250.

<sup>10</sup> Prologo di *Quattro passi per Venezia*.

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”.

“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), e avvenire (basato su solidi e incontrastati valori morali); nello sfondo è filmata una Venezia a colori vivaci”<sup>11</sup>.

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

Negli anni Cinquanta, però, i territori lagunari sono stati protagonisti anche di documentari di minor complessità stilistica e contenutistica, esempi di cinema calligrafico le cui valenze poco si discostano da quelle caratterizzanti le più collaudate illustrazioni turistiche. Nonostante il tentativo di indagare le consuetudini più radicate dei veneziani, spesso l’analisi risulta superficiale e didascalica.

A questa tipologia di cortometraggi si può ascrivere *Gondole* (1955) di Bruno Rasia, in cui un vecchio gondoliere assiste alla crescita del figlio che diventa a sua volta gondoliere, esercitandosi quotidianamente sulla gondola del padre, fino alla commissione di una nuova imbarcazione, quindi al suo varo e infine al passaggio di consegne da padre a figlio. Il vecchio gondoliere diventa così un emblema di continuità, come il remo che passa di generazione in generazione, il ritratto di una tradizione che si alimenta e prosegue nel nome del padre. La poetica dell’autore non possiede tuttavia tratti che la rendano in qualche modo riconoscibile, così come lo stile scolastico e una regia a malapena convenzionale non consentono all’autore di affrontare una tematica, quella dei vecchi e i giovani, per dirla con Pirandello, tanto complessa e profonda. Il tutto si risolve quindi in una ripetizione di temi e codici riconosciuti e riconoscibili, senza alcun tipo di rischio o innovazione del linguaggio.

---

<sup>11</sup> M.A. FRABOTTA, *Quattro passi per Venezia. Un documentario del governo italiano su Venezia dei primi anni Cinquanta*, in G.P. BRUNETTA, A. FACCIOLI (a cura di), *L’immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, cit., pp. 250-254.

Non è diverso *La chiacchiera nasce dal mare* (1955), in cui ancora una volta Bruno Rasia descrive la vita sulle barche e sulle gondole, la presenza costante dell'acqua, le difficoltà quotidiane della Laguna. Sprovvisto di un punto di vista soggettivo, un protagonista, una voce narrante incarnata in un personaggio, il lavoro si presenta ancor più superficiale e generico, perdendo la vivacità e il mordente che, nel precedente, erano concessi dall'intreccio.

La medesima intenzione è riscontrabile anche in *Venezia la gondola* (1950) e *Serenità lagunare* (1950), cortometraggi in cui Vittorio Sala descrive pianamente gli usi, non solo turistici, della gondola, riprendendo scorci della città dai soli canali che l'attraversano (nel primo documentario) e le attività di artigianato e pesca di Burano (nel secondo). Benché le reminescenze pasinetiane siano ben visibili e le ambientazioni tutt'altro che scontate, Sala non riesce a evitare stereotipi e soluzioni di maniera.

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

Diverso l'approccio dei documentari realizzati nel corso degli anni '60: la dismisura tra vecchio e nuovo mondo si fa sempre più incolmabile, i toni sono meno accomodanti, la volontà emancipativa è affermata con maggior insistenza.

Delle opere realizzate intorno all'espansione di Mestre quale centro nevralgico di propulsione economico-sociale e di quelle aventi a oggetto il travagliato raffronto tra il Capoluogo, con il suo passato, e le frazioni di terraferma, designate invece allo sviluppo industriale, fa parte il cortometraggio autoprodotta del 1963 di Franco Gherardi, *Il fenomeno Mestre (analisi di un'evoluzione)*, che per la parzialità delle osservazioni sembrerebbe, piuttosto, commissionato o, quanto meno, incoraggiato da qualche sodalizio "separatista" impegnato a fare di Mestre un comune indipendente da Venezia.

Influenzato dalla *nouvelle vague*, soprattutto per ciò che riguarda il montaggio, *Il fenomeno Mestre* associa a un ritmato brano di musica jazz rapide sequenze, inquadrature decentrate e svariati stacchi, restituendo anche sul piano puramente formale (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 Venezia - giovane, spigliata e vivace: sorgono numerosi palazzi, viene ultimato l'aeroporto Marco Polo, si realizzano strade e autostrade per collegarla

rapidamente a Trieste e Monaco. In piena espansione demografica, Mestre è un centro economico d'importanza crescente, che fronteggia i problemi dell'immigrazione e di un inurbamento talora eccessivo e selvaggio. Secondo la voce off, però, queste non sono che ovvie ripercussioni di un ampliamento metropolitano straordinario, i rischi di una città attiva e ricca di possibilità, della quale tutti vorrebbero essere parte. Nell'ottimismo generalizzato, le ripercussioni negative della trasformazione hanno un peso minimo, irrisorio. Attività lavorativa, vita privata, paesaggio circostante diventano un tutt'uno, in una sorta di processo osmotico per cui le separazioni hanno un valore semplicemente nominale. "Questo processo di spazializzazione del tempo umano, dissociazione della personalità del lavoratore e suo atteggiamento «contemplativo» nei riguardi dell'attività lavorativa e della vita in genere, presenza massiccia, opprimente degli oggetti cui gli uomini non sono più legati in maniera «organica», questo processo, dicevamo, ha non solo assunto proporzioni gigantesche ma ha per molti aspetti invaso anche la sfera del tempo libero"<sup>12</sup>.

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.

L'intenzione del cortometraggio (abbastanza esplicita già dalla committenza) sembra esaurirsi nella dimostrazione della superiorità delle due frazioni di terraferma rispetto alla città lagunare, 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 offerte invece da Mestre e Marghera, ingiustamente accusate di invivibilità, urbanizzazione caotica e 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<sup>13</sup>.

Benché sorte con finalità mercantili 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 a distanza di quasi quarant'anni risulta 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

---

<sup>12</sup> A. ROBBE-GRILLET, *Il Nouveau Roman*, Sugar, Milano, 1965, p. 19.

<sup>13</sup> "La tecnica, nel suo insieme, cioè come Apparato scientifico-tecnologico planetario, tende ad avere come scopo l'incremento indefinito della capacità di realizzare scopi. 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". E. SEVERINO, *Tecnica e architettura*, Raffaello Cortina, Milano, 2003, p. 73.

cogliere sfumature che rendono l'analisi più completa e la visione d'insieme meno angusta<sup>14</sup>.

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

La rivendicazione dell'esistenza di realtà separate sia da Venezia sia dalla terraferma industrializzata - e per questo spesso dimenticate - è offerta da *Robinson in Laguna* (1986) di Mario Brenta, che riprende e sviluppa tematiche care sia a Olmi che a Piavoli, ponendosi su un piano di assoluta contiguità a quello dei lavori dei maestri. La semplicità delle inquadrature, dei movimenti di macchina, che nascondono una grande cura formale, insistono su dettagli, luoghi, persone, che lo stile scarno e definito dell'autore fa "parlare" attraverso gesti, espressioni, sguardi, movimenti. "Né bella fotografia, né belle immagini, ma immagini, fotografia necessarie"<sup>15</sup>. Lo spettatore, non distratto da manierismi estetizzanti, ritrova nella pura immagine un profondo senso di realtà. Influenzato dal cinema di Ermanno Olmi e di Robert Bresson, Brenta, riprendendo le attività quotidiane e reiterate, immortala lo spaccato di vita sull'Isola di Poveglia, una delle tante isole abbandonate della Laguna veneziana, in cui Gildo e Luigi Scarpi lavorano la terra avuta in concessione, pescano con le mani, cucinano e mangiano silenziosamente e nella frugalità della casa, si coricano su un materasso spoglio per dormire<sup>16</sup>. La lentezza, l'intenzione e la cura che mettono nelle azioni di tutti i giorni, si contrappongono al caos di turisti, vaporetto, schiere di persone che di continuo attraversano Venezia. Nelle isole abbandonate non resta che il degrado, vengono gettati rifiuti, prodotti dell'opulenza massificata, consumata poco distante. Parafrasando il verso di Rilke nella prima delle *Elegie Duinesi*<sup>17</sup>, "poiché il bello altro non è che il tremendo al suo inizio", la bellezza delle isole diventa principio di orrore in quanto abbandonata a sé stessa e deturpata, così come lo diventa la stessa bellezza di Venezia, specchietto per le

---

<sup>14</sup> Illuminante in proposito: J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 2007.

<sup>15</sup> R. BRESSON, *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia, 1986, p. 85.

<sup>16</sup> "Dal 1936 Gildo e Luigi Scarpi attraversano ogni giorno la Laguna per andare a lavorare la terra che hanno in concessione a Poveglia. Spesso quando si alza la nebbia sono costretti a passare la notte sul posto. In passato sede di un ospedale, Poveglia è ora abbandonata. Delle 64 isole della laguna di Venezia, più di 40 sono in stato di abbandono e vanno lentamente in rovina" si legge nella scritta in sovrapposizione sullo schermo, verso la fine del documentario.

<sup>17</sup> R.M. RILKE, *Elegie Duinesi*, Einaudi, Torino, 1978.

allodole del turismo massificato. L'interesse di questo cortometraggio, che sorprendentemente ricorda un lavoro semisconosciuto di Fabio Medini, Antonio Bonetti, Tito Ferretti, Paolo Micalizzi, dal titolo *Uomini del Delta* (1964), risiede nella sua capacità di denunciare una situazione di dimenticanza, di rovina, senza l'utilizzo di voce off, musiche o immagini a effetto, trovate ricattatorie. È un canto di dolore accorato e dignitoso di un autore che ama e ben conosce quelle terre in via di decadimento. È altresì una metafora sull'imbarbarimento dei costumi, sul totale oblio di una tradizione, sulla svendita di una città straordinaria, sulle drammatiche conseguenze di una società dei consumi che, se non riesce a livellare e trasformare a propria immagine e somiglianza, recide e lascia decadere. "Rispetto alle epoche che l'hanno preceduta, l'epoca della tecnica è la prima a chiedere l'omologazione di tutti gli uomini come *condizione* della sua esistenza. Non dunque un'omologazione come *dato di fatto*, ma un'omologazione *di principio*, le cui ragioni vanno ricercate in quella condizione per cui, nell'età della tecnica, «lavorare» significa «collaborare» all'interno di un apparato, dove le azioni di ciascuno sono già anticipatamente descritte e prescritte dall'organigramma per il buon funzionamento dell'apparato stesso"<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> U. GALIMBERTI, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano, 1999, p. 498.