DOPPIOZERO

Il paesaggio italiano al cinema

Alberto Saibene

25 Settembre 2016

Per ricostruire le trasformazioni del nostro paesaggio il cinema è uno strumento formidabile fino ad ora poco utilizzato. Ho preso in considerazione il cinema italiano dagli anni ’30 a oggi, conoscendo troppo poco il cinema muto che, secondo una vecchia classificazione, si divide tra gli eredi di Lumière, il cinema documentario, e di Méliès, il cinema fantastico, di invenzione. E in particolare mi riferisco al cinema di finzione, non al documentario, per la ragione principale che è uno specchio inconsapevole, quindi tanto più ricco di segni che entrano nell’inquadratura, della nostra società. Dal Romanticismo, quando cioè l’idea attuale di paesaggio arriva nella nostra Penisola, fino ai primi del Novecento, gli italiani hanno guardato al nostro paesaggio attraverso la storia dell’arte. Da Giotto fino alle piazze di De Chirico e alle periferie di Sironi, è stata la pittura a insegnarci a guardare le trasformazioni del nostro territorio. A un certo punto del Novecento il cinema sostituisce la pittura, anche perché questa vira verso l'astratto, seppur, come ha fatto qualcuno, accostare un taglio di Fontana a una foto aerea dell'Autosole che attraversa la pianura padana è certamente un esercizio stimolante.

Sul cinema italiano degli anni del fascismo ha gravato a lungo una maledizione che si fatica a sfatare e si riassume nella formula del “cinema dei telefoni bianchi”, commedie che si svolgono in un mondo artificiale, spesso un’immaginaria Ungheria *art déco*, dove la realtà non fa capolino. Il più illustre storico di quel cinema, Francesco Savio, nome d’arte che nascondeva il cognome Pavolini, poco spendibile nel dopoguerra, si arrabbiava moltissimo e sfidava chiunque a trovare un telefono bianco nelle inquadrature di quei film.



Un po’ di realtà, quindi un po’ di paesaggio, era però filtrato nel cinema italiano al passaggio tra muto e sonoro. Opere di propaganda come *Sole* (1929) di Alessandro Blasetti , sulla bonifica delle Paludi Pontine, o *Acciaio* (1933*)* di Walter Ruttmman, celebre regista tedesco chiamato a illustrare l’impianto siderurgico di Terni (al film collabora Luigi Pirandello). Penso anche al magnifico *Rotaie* (1929-30) di Mario Camerini che ha un’ambientazione urbana degna delle fantasie divinatorie di Fritz Lang e che immagina un primo paesaggio della modernità e, dello stesso regista, il successivo *Gli uomini che mascalzon*i (1932), dove il Novecento milanese si specchia nei nuovi quartieri residenziali, nei padiglioni della Fiera e nel volto simpatico di Vittorio De Sica. Si potrebbe aggiungere *Treno popolare* (1933) di Raffaello Matarazzo che racconta una dopolavoristica gita Roma-Orvieto e nel quale si scorgono alcuni tratti della campagna e delle prime periferie romane, da confrontare col romanzo omonimo e contemporaneo di Paola Masino. In questi film c'è lo zampino, e anche di più, di Emilio Cecchi, per qualche tempo a capo della Cines, allora la più importante casa di produzione cinematografica di casa nostra. Conservatore aggiornatissimo – fu a Hollywood all’inizio degli anni Trenta –

Cecchi mette in mano a Blasetti, che sta per girare *1860* (1932), le *Noterelle di uno dei Mille* di Giulio Cesare Abba per scrupolo documentario e paesaggistico. Un allievo di Camerini, Mario Soldati, ha molta cura nell'ambientare nei luoghi, il romantico *lake district* italiano, i due suoi bellissimi film fogazzariani: *Piccolo Mondo Antico* (1941) e *Malombra* (1942). Anche Soldati è un devoto di Cecchi che, come sappiamo, è il principale sostenitore del recupero dei valori formali della pittura italiana dell' Ottocento.

Siamo già negli anni di guerra e proprio tra 1942 e ‘43 si girano due film che risultano decisivi per un nuovo approccio al paesaggio italiano. In quell’anno Luchino Visconti gira *Ossessione* ad Ancona e nella piana ferrarese e, a pochi chilometri di distanza, Michelangelo Antonioni ritorna sui luoghi dell’infanzia girando un breve documentario, *Gente del Po*, dove, raccontando la vita attorno al fiume, c’è già tutto il suo cinema; per Visconti il paesaggio ha soprattutto funzione di specchio delle sensazioni dei personaggi. Per entrambi comunque è forte l’influenza figurativa del cinema francese del *Front populaire* (Visconti fu assistente di Jean Renoir sul set di *Une partie de campagne*, 1936, omaggio figurativo del figlio al padre Pierre Auguste). Sul fronte delle riviste di cinema italiane, luogo di formazione, negli anni che precedono la Seconda guerra mondiale, di tanti dei registi del dopoguerra, c'è la riscoperta di Verga – ancora non si conosceva la sua opera di fotografo – col verismo adoperato come strumento per tornare alla realtà dopo anni di asfittici interni stile Novecento.

Dopo l’8 settembre la parte ufficiale del cinema italiano si trasferisce a Venezia, chi resta a Roma deve inventare espedienti per poter girare – Cinecittà non è agibile, c'è poca pellicola, gli attori più famosi sono scappati al Nord – è così che, casualmente, nasce *Roma città aperta* (1944) e, con esso, il neorealismo. Rossellini, uomo di grande intelligenza pratica e vero artista, teorizza ex post questo nuovo modo di fare cinema con il successivo *Paisà* (1945), che è la cronaca drammatizzata della Liberazione, ma anche la scoperta di un paesaggio sconvolto, risalendo dalla Sicilia a Napoli, Roma, Firenze (dove i partigiani utilizzano il corridoio vasariano per attraversare l’Arno, essendo tutti gli altri ponti minati dai tedeschi), all’Appennino tosco-emiliano, fino al delta del Po, vero esempio di cinema di paesaggio.

Registi, sceneggiatori, scrittori – il cinema da quel momento diventa la più importante espressione artistica in Italia, almeno fino alla metà degli anni

Settanta – prendono coscienza che c'è da mostrare un paese nuovo, storie di gente comune, ma anche paesaggi urbani e agricoli ancora sconosciuti ed "esotici" agli occhi degli stessi italiani. È in quel momento che il cinema sostituisce la pittura come strumento di osservazione della realtà, quindi del paesaggio. Scrittori, giornalisti, architetti, donne che lavorano, nobili, avventurieri: Roma diviene il luogo di coagulo di una nuova generazione a cui andava stretto il mondo di ieri. Il metodo di lavoro è stato raccontato, tra gli altri, da Suso Cecchi d'Amico, grande sceneggiatrice e figlia di Emilio. Dalla lettura dei giornali si rubava uno spunto di cronaca, si scriveva rapidamente un soggetto – lo specialista era Zavattini, il motore del cinema italiano di quegli anni – e lo si depositava in SIAE. Se il film partiva, il produttore dava qualche soldo al regista e a uno sceneggiatore per fare i sopralluoghi, che erano il momento fondativo di questo nuovo modo di fare cinema.

Periferie urbane *(Ladri di biciclette*, 1948, e *Miracolo a Milano*, 1951), bassi napoletani (*Proibito rubare,* 1948), una Sicilia da film western (*In nome della legge*, 1949) o verghiana (*La terra trema*, 1948), le risaie del vercellese (*Riso amaro, 1949*), le zone insalubri e paludari (*Caccia tragica*, 1947 e *Il cielo sulla palude*, 1949), il Lido di Ostia (*Una domenica d'agosto*, 1950, *La famiglia Passaguai*, 1951), altri viaggi in Italia (*È primavera*, 1949 o *Il cammino della speranza*, 1950), la Livorno occupata dagli americani (*Senza pietà*, 1948 e *Tombolo paradiso nero,* 1947). Ma i fotogrammi che fanno più impressione sono le sequenze iniziali de *La vita ricomincia* (1945) di Mario Mattoli nei quali Fosco Giachetti si muove tra le macerie di Cassino. È il vero anno zero del cinema italiano e forse di una parte del nostro paesaggio. O, per sdrammatizzare, vale la pena ricorrere al cinismo di Longanesi che di fronte alle città distrutte chiosò: "hanno distrutto gli originali delle lastre di Alinari".

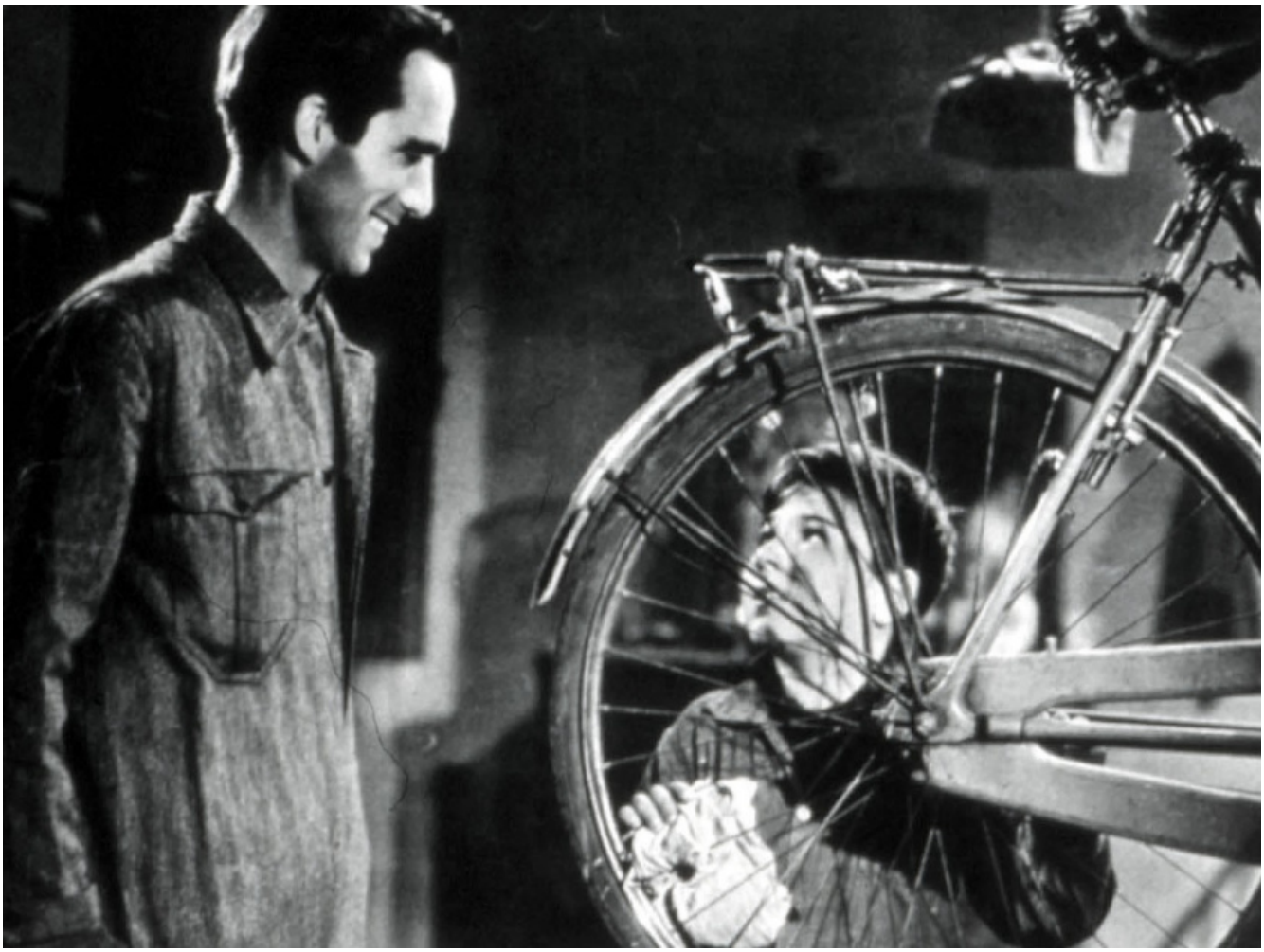
Il neorealismo stufò ben presto il pubblico che gli preferiva i film americani, ma è interessante notare ai nostri fini che la pietra tombale su quell'epoca la misero due film di successo che vennero accusati dalla critica di "neorealismo rosa", e che raccontano di un'Italia rurale di cui si sentiva la necessità di spezzare l'isolamento ma di conservarne i valori. La popolazione, ancora in gran parte occupata nell'agricoltura, si riconobbe in *Due soldi di speranza* (1949), girato a Boscotrecase, nell'area vesuviana, da Mario Castellani, ma ancora di più in *Pane amore e fantasia* (1953) di Luigi Comencini, con la Lollobrigida e il Maresciallo De Sica, girato a Castel San Pietro Romano, che nel film si chiama Sagliena. Quello che vediamo è un paesaggio ancora intatto, fatto di piccoli appezzamenti, anche

se proprio in quegli anni, e in uno dei film della serie se ne parla, vengono asfaltate quasi tutte le strade che dalla piana portano in Appennino. Per ironia della storia, quelle strade saranno poi utilizzate dalla popolazione per lasciare i paesi e scendere in pianura. Sono gli anni della Riforma agraria, dell'INA Casa, dello scandalo dei Sassi di Matera e della costruzione del borgo della Martella. In una parola del welfare democristiamo che qualche merito lo ha avuto, e la cui vicenda va cercata nei documentari pagati dalla committenza pubblica, alcuni molto belli e dove si fanno le ossa i registi del "secondo neorealismo", mentre il mondo contadino meridionale che muore viene filmato in 10 straordinari cortometraggi(1955-1959) – si fatica a chiamarli documentari – del grande Vittorio de Seta.

L'accelerazione della società italiana, gli anni del boom, sono sintetizzati in tre capolavori, che furono anche successi al botteghino, usciti tra il 1959 e il 1960. Ai nostri fini il più pregnante è *Rocco e i suoi fratelli* (1959) di Luchino Visconti, con l'esplorazione delle nuove periferie industriali milanesi, che in realtà erano in buona parte ancora in costruzione, sulla traccia dei romanzi di Giovanni Testori e della campagna fotografica di Mario Carrieri (*Milano, Italia*) che tratta Milano, e l 'incipiente società dei consumi, come William Klein osserva New York. Il secondo film è *L'avventura* (1960) di Antonioni, un film sopralluogo, che ci mostra i paesaggi intatti di Noto e delle isole siciliane. Pochi ricordano l'inizio nel quale il padre di Lea Massari è alle prese con una lottizzazione che ha sullo sfondo il Cupolone. "Qui c'era un bosco" dice Renzo Ricci immerso in un *terrain vague*, che è una delle cifre ricorrenti del cinema di quegli anni. Il terzo, quasi tutto girato in interni (ma c'è l'EUR, Fregene), è la *Dolce vita* (1960*)* di Federico Fellini, che narra in presa diretta la mutazione antropologica degli italiani: gli indizi paesaggistici sono, a parer mio, l'uso della luce artificiale (i neon, l'illuminazione stradale e gli occhiali da sole che Mastroianni indossa giorno e notte) che alterano la percezione del paesaggio.

Gli anni del boom sono una convivenza di vecchio e di nuovo, di paesaggi che si trasformano in mezzo a facce antiche. L'esempio più acuto si trova nei primi celebri film di Pasolini, girati tra il 1961 e il 1963, con l'utilizzo delle nuove periferie (*Accattone*, *Mamma Roma*, *La ricotta*). C'è anche un controcanto ironico nel monologo di Franca Valeri in *Parigi, o cara* (1962) di Vittorio Caprioli, scritto insieme a Raffaele La Capria, che detesta gli storici palazzi del centro di Roma ed esalta i funzionali palazzoni delle neonate periferie. Ma è anche interessante notare che l'unico paesaggio 'moderno' romano a disposizione dei registi, tolto

l'aeroporto di Fiumicino, resta l'EUR, come illustra Fellini nell'episodio *Le tentazioni del dottor Antonio*, episodio di *Boccaccio 70* (1962) con Peppino De Filippo e Anita Ekberg ed Elio Petri ne *La decima vittima* (1965), precoce e solitario film di fantascienza che mescola l'EUR agli scavi, credo, di Ostia antica.



Le più grandi modificazioni del paesaggio, e della sua percezione, sono infrastrutturali e si misurano confrontando *Il Sorpasso* (1962) di Dino Risi dove attorno all'Aurelia scorre una commedia umana sempre mutevole in un paesaggio che appare soprattutto disordinato: cartelloni stradali, primi abusi edilizi ecc., ai film, non particolarmente memorabili, che utilizzano la neonata (1964) Autostrada del Sole che ha intorno a sé, almeno all'inizio, un paesaggio quasi spoglio. Citerò un solo titolo: *Una bella grinta* (1965) di Giuliano Montaldo nel quale l'industriale Renato Salvatori costruisce la sua fabbrica accanto all'autostrada. In un articolo sul «Mondo» dello stesso anno, Geno Pampaloni intuisce che queste strisce di paesaggio ‘americano’ che si formano attorno all'autostrada sono destinate a produrre profonde alterazioni nel rapporto tra gli italiani e il proprio territorio.

Un'altra grande mutazione del nostro paesaggio è quella che segue il turismo di massa, specie quello marino. La riviera adriatica è l'oggetto dei film di Valerio Zurlini: ad esempio nel bellissimo finale di *La ragazza con la valigia* (1962) con una scena che ha per sfondo l'appena costruito Grattacielo di Riccione. Sempre Riccione è filmata nell'*Ombrellone* (1965) di Dino Risi. "Una fungaia edilizia", per usare un'espressione di Gadda, che si realizza in meno di vent'anni, tanto è vero che si può dire che la Costiera romagnola e la Versilia sono tra i paesaggi meno cambiati da allora. La Liguria, pensando al celebre racconto *La speculazione edilizia*, fine anni cinquanta, di Italo Calvino non ha invece film che ne documentino la 'rapallizzazione' (un termine coniato da Giorgio Bocca).

Chi affronta di petto il tema della speculazione edilizia, argomento ricorrente nei settimanali *liberal* più che sui quotidiani, è naturalmente Francesco Rosi in *Le mani sulla città* (1963). La realtà si trasforma talmente in fretta, nel corso degli anni Sessanta, che quasi ogni film vale come strumento per comprendere i cambiamenti antropologici, paesaggistici, ecc. Bisogna però dire che i film dei registi più bravi, e in quegli anni sono tanti, ci offrono uno sguardo più acuto: Antonioni (Milano che cresce che si specchia nel Pirellone nei titoli di testa de *La notte*, 1961, il petrolchimico *action painting* di *Il deserto Rosso*,1964, Roma e la provincia nei film di Antonio Pietrangeli (*La visita*, 1963 , *La parmigiana*, 1963, le commedie di Risi, o i primi film di Olmi (la Milano del *Posto*, 1961, la Sicilia de *I fidanzati,* 1963), la Treviso di Pietro Germi in *Signore e signori*, una sorta di *Dolce vita* in provincia, 1965,ma anche Lizzani, Damiani, Lattuada, Ferreri e ne dimentico molti. Un tema ricorrente è l'Italia a due velocità: la città che si trasforma, la campagna che resta intatta. In mezzo, il *terrain vague*. Ugo Tognazzi che chiede quando spacchettano la casa di edilizia popolare a Pioltello, il neologismo è "quartiere satellite", ne *La vita agra* (1964) di Carlo Lizzani, è una fotografia di un nuovo italiano immerso in un nuovo paesaggio.

Raccontato il boom, se ne raccontano subito i danni, che riguardano anche il paesaggio. È sempre la faccia di Tognazzi, magistrato ne *In nome del popolo italiano* 1971, di Dino Risi, che constata i danni ambientali prodotti da un affarista e costruttore imbroglione come Vittorio Gassman. Oppure i piani di sviluppo di Gigi Proietti nell'ancora intatto Salento in *Le farò da padre* (1974), di Alberto Lattuada, piani che pare si stiano realizzando solo ora, a 40 anni di distanza, a Porto Miggiano (con le associazioni ambientaliste locali che utilizzano il film come strumento di lotta).

Gli anni Settanta sono quelli di una modernità realizzata, di un paesaggio che ha liquefatto i resti dell'Italia contadina o, più genericamente, popolare. L' indicazione più che dai grandi autori, con l'eccezione forse dell'episodio di *Roma* (1972) di Fellini (da confrontare al coevo romanzo *Lo smeraldo*, quasi capolavoro di fantascienza di Mario Soldati), dove si ricostruisce un infernale raccordo anulare, viene dal cinema di genere: il poliziesco all'Italiana o poliziottesco. Tangenziali, snodi autostradali, nuovi quartieri sono lo sfondo necessario dei film di Fernando Di Leo come *Milano calibro 9* (1972), o delle varie Genova, Torino, Roma violente. Un genere d'importanza americana che ha bisogno di un paesaggio 'americano'. La modificazione del paesaggio riguarda anche i piccoli centri: la bellissima lezione di lettura del paesaggio, sulla forma della città di Orte (1974), che Pasolini fa per la RAI è più o meno contemporanea allo scherzaccio degli *Amici miei* (1975) di Monicelli che fingono di voler far passare il tracciato dell'autostrada per il centro abbandonato, non ancora storico, di un paesino dell'Italia centrale (nel film è toscano, ma in realtà è Cisterna nell’alto Lazio).

A metà degli anni Settanta stanno accadendo un po' di altre cose che cambiano il nostro modo di guardare il paesaggio: arriva la tv a colori, comincia il recupero delle radici contadine, più indirettamente in *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci, più direttamente ne *L'albero degli zoccoli* (1978) di Ermanno Olmi, nasce la serie dei prodotti del Mulino Bianco che associamo agli spot degli anni Ottanta, ma che risale alla metà degli anni Settanta, quando la natura, la campagna, comincia a diventare un paesaggio artificiale.



Gli anni Ottanta sono quelli dell'avvento della tv commerciale, il cinema italiano va definitivamente in crisi. È più difficile utilizzarlo come strumento per comprendere i mutamenti della società e anche del nostro paesaggio. Ci accorgiamo però che le campagne attorno alle piccole città diventano residenziali: come nei dintorni di Parma nella *Tragedia di un uomo ridicolo* (1981) di Bertolucci, oppure che la campagna viene, per così dire, 'urbanizzata' negli usi e in parte nel paesaggio in *Speriamo che sia femmina* (1985) di Monicelli, oppure che gli anni Sessanta sono divenuti un archetipo, l'inizio di un'epoca in cui ancora siamo immersi, con la serie *Sapore di mare* (1983), girato in una Forte dei Marmi vera e in una ricostruita a Fregene dai fratelli Vanzina (quasi pronti per essere rivalutati). Più difficile trovare tracce di quella che è oggi un'ovvietà, il centro storico, inventato, per così dire, a Bologna dall'urbanista Pier Luigi Cervellati tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta. Lo troviamo, ma siamo già nel 1990, nella Mantova attraversata dal ministro Botero (Nanni Moretti) nel *Portaborse* di Daniele Luchetti. Ma questa è un'indagine ancora da svolgere. A proposito di centri storici, viene in mente uno sciocco film di Luigi Zampa, *La ragazza del Palio* (1957), in cui la Cadillac di Diana Dors si conficca nelle viuzze del centro di Siena. Nanni Moretti invece compie un affettuoso omaggio al paesaggio delle periferie romane che percorre con la sua Vespa in *Caro Diario*

(1993). Siamo nei primi anni Novanta e il cinema riprende a guardare la realtà: la Calabria dissestata del *Ladro di bambini* (1992) di Gianni Amelio, ma anche l'invenzione della tradizione, la neoItalia delle sagre, di *La voce della Luna* (1990), l'ultimo film di Federico Fellini.

Poi, in anni ancora più recenti, si esplorano i margini come le valli occitaniche di *Il vento fa il suo giro* (2005) di Giorgio Diritti, i villaggi abbandonati della Calabria in *Corpo celeste* (2010) di Alice Rohrwacher, oppure il Veneto delle villette, dei cancelli, delle mille strade nel cinema di Carlo Mazzacurati, o come la Puglia dopata di trulli, damusi e olivi del cinema di Winspeare (il Salento), o di Rubini (il barese). Ma resta più nella retina l'architettura del miracolo economico trattata come antiche vestigia, "gli atri muscosi e i fori cadenti". il caso dell' *Imbalsamatore* (2006) di Matteo Garrone con le torri del Villaggio Coppola, ecomostri sulla costiera domiziana, alla fine abbattuti, oppure delle molte periferie desolate di Palermo di Ciprì e Maresco, davvero profeti di un futuro prossimo.

Vale, per chiudere, un'osservazione di Carlo Fruttero che fu aspro difensore, alla metà degli anni Novanta, del paesaggio di Guidoriccio da Fogliano, quadro una volta attribuito a Simone Martini, attaccato da una delle tante speculazioni edilizie. Diceva Fruttero che un tempo si notavano le brutture del paesaggio, oggi si rilevano gli angoli ancora salvi dalla voracità delle ruspe.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

