

Marco Bellardi

Marco Antonio Bazzocchi

L'Italia vista dalla luna. Un paese in divenire tra letteratura e cinema

Milano - Torino

Bruno Mondadori

2012

ISBN: 978-88-6159-660-3

«L'Italia si è trasformata, e parecchie volte lungo il Novecento [...]. Gli scrittori, così come gli artisti, e gli autori di cinema, hanno rappresentato in forme diverse, da territori vicini, quella che Pasolini a metà degli anni settanta chiama "mutazione antropologica" ». Con questa premessa al suo essenziale quanto corposo studio, Marco Antonio Bazzocchi percorre i contigui territori dell'antropologia e delle arti letteraria, figurativa e cinematografica, richiamando l'attenzione critica sugli aspetti meno evidenti della passata produzione culturale. In particolare, sono gli anni fertilissimi tra il secondo dopoguerra e i settanta inoltrati, con significative propaggini prima e dopo, a fornire all'autore la dorsale temporale su cui innestare la propria analisi. La quale sollecita competenze assai diversificate e approfondite, risultando a tratti, nonostante l'efficace sforzo di sintesi, particolarmente densa. Leggiamo ancora nelle righe di apertura: «Carlo Levi che prepara la strada a de Martino e de Martino che elabora alcuni strumenti intellettuali poi utilizzati da Pasolini mi sono sembrati i primi anelli di una catena di esperienze che porta poi al dibattito sul realismo in pittura, all'attenzione degli scrittori verso Guttuso, al dibattito degli allievi di Longhi (soprattutto Testori e Arcangeli) sul senso di un nuovo naturalismo».

Il libro offre cinque percorsi analitici che, intersecando gli esiti più fecondi della produzione culturale del periodo, restituiscono altrettante possibili tappe di quella mutazione. Notevoli sono la facilità e l'acutezza dello studioso nello spaziare dai luoghi fuori della storia della Luzzara zavattiniana alla Lucania misterica scoperta dal Carlo Levi scrittore e soprattutto, qui, pittore. Una panoramica che prende il via dalle fotografie di Paul Strand del 1955, da quell'«umile Italia» dei volti che «sembrano emanare qualcosa di artistico, di esteticamente già concluso», e che fornirà il «canone visivo» di tanto immaginario degli anni a venire. Un *milieu* padano che abbraccia le teorizzazioni coeve di Francesco Arcangeli e che trova, sul versante pittorico, la propria pietra angolare in Giorgio Morandi. Più a sud ci ritroviamo tra la gente del *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), romanzo, come Bazzocchi non manca di sottolineare, che «nasce come ripresa e messa in forma narrativa dei temi dei quadri» realizzati da Levi a partire dall'esilio nel '35, il cui tratto «ondoso, fluido, magmatico» stabiliva un rapporto con l'elemento magico insito nel mondo lucano: tema ampiamente sviluppato nei luoghi e nei personaggi del racconto, nei termini del materno e del diabolico.

Emergono quindi le «sopravvivenze fantasmatiche» di quelle culture locali che nell'Italia post-bellica tenderanno ad arretrare, ma che ancora resistono «non allineate con la storia ufficiale».

Un'Italia antica sempre più a contatto con il progresso, che il cinema ha così bene rappresentato, da Visconti a Pasolini, passando per Fellini. E allora l'analisi si sofferma con precisione sugli elementi di dialogo fra i cineasti e, ciò che più interessa a Bazzocchi, sui rapporti tra questi e personaggi meno direttamente implicati con il set. Longhi e de Martino, ad esempio, che si innestano nella riflessione pasoliniana sul sottoproletariato, l'uno per gli studi sulla luce in Caravaggio, l'altro per l'interpretazione dell'«angoscia preistorica», opposta a quella borghese. Così si capisce perché con *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *La rabbia* (1963) e *La ricotta* (1963) Pasolini abbia fatto ampio utilizzo di un contenuto visivo già in parte codificato, tanto più suggestivo in quanto direttamente derivato dalla propria formazione artistica e dal confronto ideologico in atto al tempo. Uno sviluppo tematico esplicitato ne *La rabbia* («poema del montaggio»), dove, tra i tanti arditi accostamenti di immagini, la raffinata pittura di Fautrier («pura forma») si trova in opposizione ai

quadri di Guttuso («saturi di realtà»), rilanciando il contrasto tra borghesia e mondo operaio sul piano dell'espressione artistica. Un filo rosso lega quindi gli esponenti culturali del boom economico all'insegna dell'eclettismo, e colloca gli autori in una comunanza antropologica in via di definizione, la quale si riflette nelle opere prese in esame. «Per Pasolini interpretare Guttuso significa anche dire qualcosa di se stesso»: il suo rosso, il rosso del popolo, è il «rosso straccio di speranza» del *Pianto della scavatrice* (1957), è l'insegna tragica di Tommasino nel finale di *Una vita violenta* (1959). E a Guttuso sono legati, per ragioni diverse, anche Vittorini e Arcangeli, animatori della polemica intorno alle nozioni di realismo e nuovo naturalismo, nel tentativo di segnalare l'efficacia e l'area di azione delle arti all'interno di un percorso intellettuale per quanto possibile condiviso.

In questo contesto si rivela perciò utile l'accostamento di Giorgio Morandi a Fellini e Pasolini, in modo da indagare i punti di contatto e di disgiunzione che si manifestano nei rispettivi lavori dei primi anni sessanta. L'analisi può quindi accomunare il Marcello della *Dolce vita* (1960) ad Accattone sotto la stessa luce che investe le famose bottiglie di Morandi, a partire da due scene ben note dei rispettivi film: quella del dialogo tra Steiner e Marcello di fronte alla natura morta nel salotto borghese, e quella in cui Accattone incontra la giovane e umile Stella intenta a lavare bottiglie. Suggestioni tematiche non trascurabili: «Accattone non possiede nessuno degli strumenti intellettuali di Marcello, è agli antipodi [...]. Ambedue però sono i portatori di una crisi esistenziale che si manifesta nelle due forme opposte dell'angoscia primitiva e dell'angoscia borghese. E ambedue sono incapaci di vivere in sintonia con il mondo che li circonda [...]. Crisi della presenza per Accattone, ansia e nevrosi per Marcello. Ancora una volta troviamo qui l'angoscia arcaica, studiata da de Martino, e una nuova forma di angoscia, prodotta dalla società borghese. Si tratta di passioni opposte e diverse, ma la seconda emerge dall'Italia del benessere economico da dove era scomparsa la prima, e tra cinema e letteratura quasi tutti i personaggi nuovi ne sono i portatori». Il discorso vale anche per Antonioni, citato per alcune scene de *La notte* (1961), dove ancora campeggia una natura morta di Morandi, e per i «personaggi persi nel vuoto, asfissati nel chiuso delle loro stanze e desiderosi di fuggire. [...] Immobili, stretti nella loro inazione come le bottiglie di Morandi». A ciò si aggiungano la concomitante elaborazione del tema della noia da parte di Moravia, che peraltro mette in scena un pittore come emblema della crisi, e lo studio di Arcangeli sul sempre più centrale maestro emiliano, a stabilire una continuità con «i temi che la fotografia di Luigi Ghirri, vicina ad Antonioni, porta all'interno dell'opera di Gianni Celati».

Attraverso la presa in considerazione di questo *continuum*, Bazzocchi ci conduce a ridosso degli anni ottanta, soffermandosi anche sul concetto di Padania elaborato da Arcangeli: «un'ininterrotta esperienza creativa che si diffonde sul territorio, che lui chiama “regione lombarda”, e che poi si mescola con la cultura tosco-romana attraverso una zona di confine (“cintura di margine”) dove si colloca anche Bologna». Ma a questo punto l'analisi ruota attorno alla figura dell'allievo di Longhi, chiamando in causa altri protagonisti quali Testori e Morlotti, e poi – oltre a tanti autori già citati – Cézanne, Pascoli, Proust, Monet, Pollock, Wiligelmo, Ludovico Carracci, Courbet, Soutine, Ungaretti, in una fin troppo fitta serie di riferimenti diretti e indiretti.

Il capitolo conclusivo si sofferma quindi sul Celati documentarista e critico cinematografico (*Strada provinciale delle anime*, 1991; *Il mondo di Luigi Ghirri*, 1999; *Case sparse. Visioni di case che crollano*, 2002) e sui temi cruciali del visivo e del rapporto tra personaggio e paesaggio. Il cerchio si chiude: «La coppia Zavattini-Strand viene fuori in Celati non solo per il discorso sul Po, sul paesaggio emiliano, ma anche per la particolarità di immagini che sembrano create apposta per ridare valore alla concentrazione visiva». Ne consegue, tra l'altro, un senso dell'immagine che diventa visione (concetto mutuato da Arcangeli), qualcosa che «nasce di sicuro dall'auscultazione profonda del paesaggio emiliano, e degli artisti che l'hanno rappresentato, si chiamino Morandi o Morlotti, Zavattini o Antonioni». Così l'avvenuta mutazione è ravvisabile nell'ultimo film di Fellini, *La voce della luna* (1990), dove si segnala la distanza tra gli abitanti di Luzzara e quelli del paese messo in scena, «“un super-paese italiano” [...], una specie di concentrato dove gli strati storici convivono e si annullano a vicenda», dove «tutti i fenomeni della modernizzazione sembrano

essersi compiuti». Si pone allora nuovamente il problema «del rapporto tra autentico e inautentico» (già presente in Leopardi, autore frequentato da Fellini), crocevia tematico del film che coinvolge i luoghi della campagna e della piazza del paese. Nelle suggestioni lunari del finale (il riferimento immediato è all'Islandese di Leopardi) è allora chiaro il commiato del regista che – questa è l'interpretazione di Bazzocchi – amaramente prende atto della degenerazione avvenuta nel segno dell'omologazione e della spettacolarizzazione di un mondo ormai privo di autenticità. Testo intelligente e stimolante, *L'Italia vista dalla luna* (peccato la mancanza di un più ricco supporto iconografico) è opera utile anche a portare gli studi umanistici fuori dalle secche disciplinari, favorendo un proficuo dialogo fra intellettuali di diversa estrazione culturale.