

con Leucò, un texto clave, cada vez más analizado por la crítica del siglo XXI, y cuya comprensión profunda solo puede ser realizada gracias a la experiencia biográfica, existencial y cultural del Sur; punto de encuentro físico y antropológico decisivo en la gestación de la imagen-cuento pavesiana y en la visión mítica, trágica y sacrificial, de la obra lírica y narrativa de este gran literato .

Elisa MARTÍNEZ GARRIDO

Marco Antonio BAZZOCCHI, *L'Italia vista dalla Luna. Un paese in divenire fra letteratura e cinema*. Milano, Bruno Mondadori, 2012, pp. 192.

Nel XXXIV canto dell'*Orlando Furioso* Astolfo, paladino di Carlo Magno, è chiamato da Dio a compiere una missione provvidenziale: recuperare il senno di Orlando, sviato dal dovere di difensore delle fede da un amore pagano, salendo sulla luna. Quest'ultima è rappresentata come un vallone in cui si raccolgono le cose perdute sulla terra, una sorta di *vanitas vanitatum* mondano, il cui perseguimento determina la follia umana. È uno specchio della terra, che ne presenta però le immagini rovesciate. Già l'Ariosto si servi, dunque, dell'espedito del viaggio lunare come strumento conoscitivo e indagatore della natura umana, attraverso il processo (tipico dell'ironia ariostesca) dello straniamento.

Lo stesso procedimento, *mutatis mutandi*, sembra essere quello applicato dagli intellettuali, scrittori e registi, presi in esami da Marco Bazzocchi in questo saggio, che mira ad analizzare i cambiamenti che coinvolgono (dovremmo dire travolgono forse) il nostro Paese, nel corso della seconda metà del XX secolo. La prospettiva però non è tanto quella storica, degli sconvolgimenti delle guerre mondiali, o quella economica che sigla la fine degli anni sessanta come quelli del *boom*, bensì antropologica. Punto di riferimento costante diviene così Pier Paolo Pasolini e la formula che l'intellettuale bolognese, a metà degli anni settanta, etichettava con connotazioni tragiche⁶ i profondi cambiamenti che avevano sconvolto la società italiana: la società dei consumi, infatti, aveva provocato una distruzione di ogni carattere sia superficiale che individuale, operando nel tessuto sociale proprio una profonda «mutazione antropologica».

Al centro del libro, allora, l'Italia osservata ed esplorata nelle sue mutazioni attraverso non solo gli strumenti della letteratura, che assume spesso e volentieri, come dimostra con evidenza Bazzocchi, una tendenza antropologica; ma anche con i mezzi a disposizione del cinema e dell'arte, che testimoniamo esperienze convergenti nell'analisi della trasformazione del nostro rapporto col paesaggio. Il giudizio non sembra essere così impietoso come quello dell'Ariosto, nei cui versi il

⁶ Si vedano le varie definizioni della "cultura di massa", come "follia pragmatica" o "conformismo e nevrosi".

bel paese non è affatto l'Italia, ma dall'indagine emerge comunque l'immagine di un Paese in crisi, soprattutto di una crisi che coinvolge *in primis* le culture locali (verso le quali rivolgerà l'attenzione e le sue preoccupazioni lo stesso Pasolini) «che divengono oggetto d'attenzione proprio nel momento in cui viene minacciata la loro esistenza».

Leggendo i cinque saggi che ricompongono le tappe di questa trasformazione si ha l'impressione di essere trascinati in un vortice, in nessun momento caotico, di nomi, opere e luoghi, una rete di dialoghi intellettuali a distanza, sapientemente registrati e ricostruiti, che risultano, allora, solo apparentemente distanti, e che rimandano, invece, allo stesso comun denominatore: «il ritorno d'interesse per tutto ciò che è primitivo, originario, bloccato in una specie di movimento circolare e di continuo ripetuto, senza sviluppo», determinato forse proprio paradossalmente dal travolgente processo di industrializzazione. Ma andiamo per ordine. Il primo saggio s'intitola «Il Po, la Lucania e le gambe della Loren», è un titolo senz'altro provocatorio, in cui sembra difficile cogliere punti di contatto immediati.

In realtà il lavoro di Zavattini e Strand è strettamente connesso con le indagini di De Martino in Lucania prima e in Salento poi, che, come Luzzara, rappresentano «un microcosmo fermo nel tempo». Un sodalizio dimostrato anche dall'articolo del 1952 di De Martino apparso su *Rinnovamento d'Italia* il 1° settembre, in risposta a quello di Zavattini risalente all'agosto dello stesso anno, in cui questi dà inizio al progetto di un *Bollettino degli scrittori*.

Un altro microcosmo magico è senz'altro anche la Sicilia che Luchino Visconti rappresenta ne *La terra trema*, in cui, afferma Bazzocchi, molte inquadrature sembrano in perfetta sintonia con le scelte visive di Strand e Zavattini: «i personaggi sono spesso colti frontalmente, la loro psicologia è ridotta al minimo, l'espressività resta tutta contenuta nell'intensità del volto, soprattutto per i personaggi femminili, che quasi sempre compaiono sulla soglia di casa, circondati da cornici, stipiti, finestre come se il regista avesse bisogno di guidare il nostro occhio per mezzo di uno strumento elementare che fissa lo sguardo e lo dirige sul centro del volto inquadrato. Tanto che personaggi e luoghi acquistano lentamente un valore senza tempo».

Ma se Visconti guarda al modello letterario di Verga, con cui condivide un impianto realistico, De Martino ha alle spalle la fonte letteraria del romanzo di Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, un'opera-reportage dall'impianto fortemente antropologico. È importante ricordare, come mette in luce Bazzocchi, che la ricerca antropologica è svolta da Levi anche attraverso l'elaborazione di una nuova forma di espressione pittorica che si realizza in una serie di quadri dedicati a paesaggi e personaggi lucani. La pittura e l'arte medica (che Levi comincia ad esercitare appena giunto in Lucania) vengono, dunque, ad essere la base per l'attività letteraria, la quale a sua volta le raccoglie e le unisce, e dalle quali emerge una dialettica fra distinto e indistinto che si risolve solo nella sfera del magico e del sacro.

La figura di Levi pittore, medico, stregone, mago, scrittore, è doppiamente cruciale. Da una parte prepara, infatti, la strada a De Martino, il quale elabora alcuni

strumenti intellettuali poi utilizzati da Pasolini, dall'altra, con l'elaborazione di una nuova forma pittorica «inizia un dialogo sulla pratica artistica al quale Guttuso, uomo del Sud, risponderà scegliendo una direzione opposta, giustificata da un altro intellettuale del Sud, Elio Vittorini». Lo stesso pittore ammetterà di aver dipinto *Fucilazione*, opera dedicata alla morte di García Lorca per mano dei fascisti, sulla scia del libro "rivoluzionario" di quello: *Conversazioni in Sicilia*. Libro che reinterpreterà più tardi con dodici disegni per un'edizione illustrata.

In Pasolini, convinto sostenitore della forza dell'uso delle immagini, la percezione profonda delle trasformazioni del paese, che segna indelebilmente tutta la sua opera, si concentrerà in un'immagine fortemente simbolica, quella della Loren fra le anguille⁷: «l'attrice di un nuovo *star system*, lanciata con i mezzi di un potente produttore, che porta la sua bellezza in un mondo umile e povero, il mondo da cui lei stessa proviene pur con un contesto geografico diverso». La stessa Loren sulla cui smorfia di fronte alle anguille Pasolini coglierà la trasformazione irreversibile della Storia. Al centro del secondo saggio proposto dallo studioso («Il paese del cordoglio e della bellezza») c'è, infatti, l'analisi de *La rabbia*, in cui Marilyn e la sua ingenua bellezza, agnello sacrificale «della crudeltà del presente», rappresenta per l'autore l'unico residuo «dello stupido mondo antico e del feroce mondo futuro».

Rimanendo sul cinema e su Pasolini, Bazzocchi incarna il punto di contatto tra quest'ultimo e Levi, nel personaggio della Magnani del film *Mamma Roma*. «Con i suoi abiti neri, la faccia sconvolta, le occhiaie, i capelli irti, elettrizzati, quella è l'erede diretta delle donne del popolo che Levi ha trovato in Lucania. Anche in lei c'è qualcosa di magnetico e stregonesco», i cui occhi, «che guardano sbarrati il profilo di Roma alla fine del film, quando Ettore⁸ è morto, sembrano riassumere gli sguardi di tutte le donne del popolo che hanno cercato nella magia lo strumento per resistere agli assalti del mondo».

Alla base della distinzione che ancora Pasolini compie fra angoscia borghese e preistorica c'è, invece, De Martino. Da questi deriva, infatti, l'idea di popolo estraneo alla Storia ufficiale, nella consapevolezza però del ruolo della borghesia, che protagonista di movimenti epocali, si rende colpevole della cancellazione dell'identità del proletariato.

Gli anni sessanta vedono, dunque, la fagocitazione del proletariato che non può non riflettersi anche sul tessuto borghese. Testimoni di un borghese in crisi sono i ruoli di Mastroianni nei film di Fellini, Antonioni e Bolognini. Il terzo saggio si intitola allora «Le lacrime di Marcello e le bottiglie di Morandi» e Bazzocchi comincia il suo percorso con una lucida riflessione sulla scena della *Dolce vita* che vede Marcello e Steiner appartarsi e discutere di un quadro di Morandi. Una scena che vide una prima realizzazione da parte di Pasolini, che però Fellini cambierà radicalmente. Il pasoliniano Mattioli era, infatti, «troppo intriso di umanità padana

⁷ Pasolini è sul set della *Donna del fiume* e scrive alcune scene per Soldati.

⁸ Rappresentato da Pasolini come un Cristo moderno, un Mantegna in bianco e nero.

per poter diventare il tranquillo ma tormentato Steiner, il raffinato collezionista capace di gesti disumani». Ma il Mastroianni, «giornalista timoroso e disincantato della *Dolce vita*, tenero ma anche cinico, impaurito dalle proprie debolezze ma capace di giocare con il proprio fascino, maschile e femminile allo stesso tempo, si incarnerà senza soluzione di continuità nel siciliano Antonio di Bolognini». E ancora una volta è da segnalare il lavoro di Pasolini alla sceneggiatura che lavora fino a quasi plasmare di nuovo il protagonista del romanzo di Brancati.

Che Pasolini amasse la pittura di Morandi è evidente anche dall'omaggio che egli tributa all'artista nel film *Accattone*, precisamente nella scena in cui compare Stella che lavora pulendo bottiglie usate. È ovviamente una citazione irriverente: «Morandi contaminato con la bassa realtà delle periferie romane», in cui la figura femminile svolge un ruolo chiave, in quanto portatrice di luce e di salvezza (come il nome suggerisce). Le figure di Marcello⁹ ed Accattone sono diametralmente opposte, il primo appartiene al mondo borghese e aristocratico, mentre il secondo rappresenta a pieno il sottoproletariato romano, un Cristo moderno proiettato nell'inferno del mondo, alla cui connotazione concorrono vari riferimenti alla *Commedia* dantesca¹⁰; «ambidue, però, sono i portatori di una crisi esistenziale che si manifesta nelle due forme opposte dell'angoscia primitiva e dell'angoscia borghese».

Rappresentazione della crisi di una classe sociale, espressione dell'angoscia, l'immobilità e l'inazione, il culto per la forma che combatte il vuoto minaccioso da cui la realtà è minacciata, sono anche i concetti che accomunano Morandi e Antonioni. Ad Arcangeli che dedica una monografia all'artista bolognese, non sfuggirà questo rapporto tra Morandi e il cinema italiano contemporaneo, lui che, come afferma Bazzocchi, sembra misurare la «mutazione antropologica» in atto «guardandola attraverso il vetro delle bottiglie del suo amico artista». Ecco le bellissime parole con cui il critico tenta una giustificazione dell'evoluzione della sua arte: «Forse i suoi oggetti si fanno chiari, impassibili, concreti come urne dove sian bruciati per sempre i sentimenti; inesistenti ormai, per tanti, per i più forse: i nostri sentimenti di uomini moderni».

La scoperta e l'interpretazione del mondo naturale è il filo conduttore, invece, di «Costruzione di una provincia: Antonioni, Testori, Arcangeli». Un'attrazione verso la natura e, se vogliamo verso la natura della provincia, universale per Arcangeli, che farà convergere in qualche modo l'esperienza artistica del regista ferrarese e quella dell'artista bolognese. Il primo, infatti, gira alla fine degli anni trenta *Gente del Po*, un documentario giovanile in cui si intravedono già alcune delle caratteristiche fondamentali della sua tecnica, mentre è del 1960 il film *Avventura*,

⁹ Anche qui il termine di paragone è una ipotesi di sceneggiatura realizzata da Pasolini e scartata da Fellini per il finale della *Dolce vita*, dove Marcello incontra sulla spiaggia Paola.

¹⁰ Il film si apre con una citazione da Purgatorio V 104-107: «l'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno/ gridava: "O tu del ciel perché mi privi?// Tu te ne porti di costui l'eterno/ per una lagrimetta che 'l mi toglie».

alla base del quale c'è una forte e agonistica dialettica tra individuo e natura. Morandi è, invece, per Arcangeli un artista di provincia e in quanto tale partecipa di tutte quelle esperienze creative¹¹ figlie della provincia italiana, europea e mondiale¹², che per dirlo con Celati «non è un luogo bene definito, ma una categoria dello spirito». E nel commentare un'incisione di Morandi del 1929 scrive: «in questa incisione, vero capolavoro, i problemi della visione svaporano entro questo soffice magma, dove la materia è sognante crisalide, la forma sfuma infinitamente nell'informe, e l'informe riaffiora appena, in un'estrema percettibilità, al formato». Se alla materia si attribuisce il valore di legame con la terra il gioco è fatto.

Tra gli allievi di Longhi, a interessarsi della presenza della natura nell'arte lombarda, in maniera diametralmente opposta a Arcangeli, c'è anche Giovanni Testori. «Il dialogo tra Arcangeli e Testori, a partire da Morlotti, rappresenta nell'Italia degli anni cinquanta uno dei nuclei più interessanti per quanto riguarda la possibilità di indagare quella stessa dimensione del sacro nel mondo della natura che Antonioni, un decennio dopo, metterà al centro del suo film più legato al paesaggio e alla ricerca metafisica, *L'avventura*. Arcangeli avrebbe visto nel regista ferrarese un epigono dei suoi “ultimi naturalisti”». Un naturalismo e un linguaggio della natura, quelli di Arcangeli, basati su una tensione all'infinito in cui non mancano suggestioni liriche, leopardiane e pascoliane *in primis* ma anche ermetiche; un aspetto fondamentale che lo distingue tanto dal suo maestro Longhi quanto dal collega Testori appunto.

Infine, è proprio la natura o meglio l'indagine sul paesaggio padano (attraverso la lezione di Luigi Ghirri) che permette a Bazzocchi di spostare il discorso su Celati (arriviamo così all'ultimo saggio «Celati, Fellini: lo spettacolo del mondo»), intellettuale nato a Sondrio, ma anch'egli legato a quella Padania, quella grande provincia tra Emilia e Lombardia (i suoi genitori sono della provincia di Ferrara), celebrata nei suoi geni più illustri da Arcangeli. «Sembra quasi» scrive lo studioso «che l'autore voglia scavalcare il caos visivo del presente e l'ammassarsi di false immagini per recuperare una tradizione che si colloca tra Zavattini e il neorealismo, tra Antonioni e Fellini». La dialettica tra Arcangeli e Celati si risolve nel rapporto tra il vicino e l'orizzonte, che sembra avere una matrice comune: gli spazi sterminati, il limite e l'infinito; difficile non pensare a Leopardi. Quest'ultimo, nel suo colloquio che si trasforma inesorabilmente in monologo con la luna (mi riferisco al *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*), la interroga sul significato della vita e sull'esistenza del male, proiettando in qualche modo su di essa la speranza che lei, così lontana dal mondo e dalle sofferenze umane, ne

¹¹ Nella sua lunga lista di grandi nomi appartenuti a quella che lui chiama «regione lombarda», che torna indietro fino a Catullo per poi risalire fino Verdi, rientrano scrittori, poeti, pittori e musicisti.

¹² «D'una provincia un po' più grande delle province; e sempre “del mondo”» come scrive Arcangeli a Morlotti per commentare alcune reazioni alla mostra *Paesaggi*.

conosca l'origine e lo scopo. E se l'esistenza è un supremo «scolar del sembiante», la luna «giovinetta, quieta e contenta», rappresenta l'immagine speculare e contraria della terra, come pure avevamo visto, senza la profonda drammaticità che permea la lirica del recanatese, nei versi dedicati alla follia d'Orlando da Ariosto.

Neanche Fellini certamente era esente dal fascino esercitato da Leopardi, come dimostrano i frequenti rimandi alla sua opera, e sicuramente proprio il poeta di Recanati si cela tra i modelli del suo ultimo film¹³, la *Voce della luna*. Un film che ripropone il binomio luna/follia, dunque, come i modelli più palesi giustificano: *Il poema dei lunatici* (di Ermanno Cavazzoni) e *Le libere donne di Magliano* (di Mario Tobino). Ma non solo, l'opera di Fellini rappresenta la perfetta sintesi del percorso dialettico così abilmente strutturato da Bazzocchi, perché in definitiva quella è anche «un'interpretazione delle trasformazioni paesaggistiche dell'Italia della provincia, vista all'altezza degli anni novanta, quando ormai tutti i fenomeni di modernizzazione sembrano essersi compiuti».

Come mette bene in evidenza lo studioso, Leopardi svolge nel film di Fellini la stessa funzione che aveva per Francesco Arcangeli in relazione alla pittura di Morandi: «non si tratta di riprendere Leopardi come voce di una cultura antica, ottocentesca, premoderna mettendola in contrapposizione con il presente, ma di capire quanto già Leopardi si fosse posto il problema antropologico del rapporto tra autentico e inautentico nello sviluppo della società italiana». L'opera felliniana diviene così una continua *polemos*, una tensione inarrestabile fra città e campagna, centro e periferia, nuovo e antico, in cui il nucleo positivo è senz'altro la parte genuina e infantile, che minacciata e soffocata dall'artificiale, non trova altra via d'espressione che la rottura delle convenzioni, la follia. Anche nel malessere di Leopardi si avvertiva una simile minaccia e non a caso aveva apostrofato la luna *vergine, intatta e giovinetta*.

Proprio come il paladino ariostesco Ivo cerca di raggiungere e catturare la luna, un progetto folle che rappresenta un sogno ormai anacronistico. Saranno altri a conquistarla invece, come dimostra lo spettacolo televisivo che riempie la piazza del paese, i rappresentanti di quel progresso inarrestabile, a cui si oppone fortemente Pasolini e amaramente deriso da Leopardi, determinando così un cambio irreversibile e la distruzione definitiva di un mondo arcaico, sacro e magico.

La luna è interrogata dal parrucchiere Onelio sulle questioni che avvolgono il mistero dell'esistenza, ma quella rimane muta proprio come nel *Canto notturno* di Leopardi, in cui ogni illusione romantica di dialogo con la natura è perduta per sempre. Solo a Ivo, che vive al margine di questo mondo dominato dalle *magnifiche sorti e progressive*, è concesso di poter parlare con la luna, Fellini le dà voce, ma è l'ultima illusione, l'ultima estrema beffa: la voce della luna, ormai irrimediabilmente contagiata dagli uomini annuncia la pubblicità.

¹³ Non è un caso la presenza di un famoso ritratto di Leopardi, inquadrato nella scena in cui il protagonista, Ivo Salvini, interpretato da Roberto Benigni, ritorna alla casa di famiglia.

Se da una parte la luna raccoglie su di sé una lunga tradizione letteraria ed artistica, in quanto silente emblema di un meraviglioso mistero che è la vita, dall'altra nel Novecento diviene, nell'immaginario comune, soprattutto il simbolo del progresso umano. Ecco così giustificati i voli pindarici che sorretti da acume intellettuale e magistrale perizia uniscono in una visione complessiva e globale, quella di un'Italia vista dalla luna appunto, alcuni dei grandi nomi del panorama intellettuale italiano: da Virgilio a Pasolini, da Dante a Moravia, da Leopardi, Pascoli e Ungaretti a Levi, Guttuso e Fellini, passando per Arcangeli e Celati.

Bazzocchi ricostruisce, in definitiva, un complesso reticolato di rimandi atto a fornire i paradigmi delle rappresentazioni letterarie, artistiche e cinematografiche delle trasformazioni subite dal nostro Paese durante l'età contemporanea. «Passando dagli scrittori ai registi, dagli antropologi ai pittori, mi sembrava che l'immagine dell'Italia diventasse sempre più bella e arcana, forse perché la osservavo in momenti in cui tutto parlava con un linguaggio ancora carico di valore, al contrario di quanto avviene oggi. [...] A un certo punto, mi è sembrato quasi necessario guardarla dalla luna».

Matteo TRILLINI

Simone CATTANEO, *La "Cultura X". Mercato, pop e tradizione. Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada*. Milano, Ledizioni, 2012, pp. 233.

Le risposte estetiche allo *shock* di un paese, così si potrebbe riassumere il percorso che fa Simone Cattaneo nel suo acuto e preciso saggio sulla cultura spagnola degli anni novanta. La casa editrice Ledizioni presenta il testo come secondo volume della collezione "di/segni", nella quale si pubblicano le indagini di giovani e promettenti ricercatori come Cattaneo, Dottore di Ricerca presso l'Università di Bologna, specializzato in letteratura spagnola contemporanea.

Nello sviluppo di questo saggio si delinea un approccio rigoroso e profondamente documentato, attraverso il quale l'autore si avvicina a un decennio di grande complessità dal punto di vista letterario, non soltanto a causa della vicinanza temporale, ma anche perché si tratta di un periodo durante il quale le vicende culturali perdono indipendenza, lasciandosi vincere dalle rigide imposizioni del mercato. La cultura di questi anni aveva perso dunque la spontaneità e l'individualismo edonista degli anni precedenti, l'esplosione della tanto mitizzata *Movida* madrileña, e prendeva un cammino conformista dove il canone degli autori allora considerati come i nuovi "classici" era stato praticamente fabbricato dalle grandi case editrici.