



Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi

Numero 4, anno 2020

Dossier 1

Un miracolo economico di celluloido.

Cinema e società italiana negli anni del boom

ISSN: 2533-0977

IVELISE PERNIOLA

ZONA PERICOLOSA: IL DOCUMENTARIO DEL BOOM ECONOMICO TRA PROGRESSO E REGRESSO



Il documentario italiano del secondo dopoguerra si sviluppa in una congiuntura (per citare una parola evocativa nel contesto storico di cui stiamo parlando) particolarmente fortunata: lo sviluppo socio-economico del paese si accompagna a nutriti investimenti nel campo del cinema del reale, sostenuti dalla fiducia delle grandi aziende nel mezzo cinema come efficace strumento di propaganda e a una serie di norme legislative che, grazie al sistema dell'abbinamento obbligatorio, incrementano l'industria del cortometraggio (come si chiamava allora, perpetrando un vizio lessicale tutto italiano che porta il documentario a divenire sinonimo di corto) spingendo avidi produttori alla ricerca di temi da trattare, che non siano invisi al potere democristiano e che incontrino il gusto molto popolare del pubblico (soprattutto se si aspira all'abbinamento con film di cassetta, pensati per sbancare il botteghino). Ecco che a partire dall'inizio degli anni Cinquanta sino agli anni Sessanta inoltrati vengono prodotti centinaia di documentari che registrano lo spirito del paese, con un occhio alla politica e uno al costume, per non risultare invisi a nessuno e non rendersi troppo molesti in quei dieci minuti scarsi che precedono il film che vale veramente il

prezzo del biglietto¹. Nel presente saggio non ci soffermeremo sui cinegiornali della Settimana Incom (Industria Corti Metraggi Milano), ma piuttosto sui documentari a programmazione obbligatoria, espressione, come dicevamo, dello spirito del paese, rinvigorito dalla felice congiunzione di progresso economico, investimenti e rinnovata fiducia nelle istituzioni. Quando si parla di documentario del miracolo economico, del boom, vengono in mente differenti realtà produttive: da un lato la propaganda filogovernativa che si esprime efficacemente soprattutto attraverso i documentari realizzati tra il 1958 e il 1964 realizzati dal Centro di Documentazione della Presidenza del Consiglio dei Ministri (organismo creato nel 1951) e che vertono sui progressi operati, principalmente in campo edilizio, grazie alla politica illuminata della Democrazia Cristiana. Molti documentari sono infatti dedicati al Piano Fanfani (il riferimento è alla legge 46 del 28 febbraio 1949), altrimenti noto come Piano Ina Casa (per il fatto che la messa in opera dell'ambizioso progetto fu affidata ad una sezione speciale dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni) finalizzato a istituire un comitato di attuazione di un piano per incrementare l'occupazione operaia mediante la costruzione di case per lavoratori e che prevedeva la costruzione in quattordici anni di 355.000 abitazioni in modo tale da: «garantire un'abitazione agli sfollati, che non hanno più un tetto a causa della guerra, o a coloro che ancora negli anni cinquanta e sessanta vivono in grotte, baracche, edifici pubblici, luoghi malsani o sovraffollati»². Inoltre il Piano Ina Casa, oltre ad una finalità prettamente assistenziale, funge anche da motore economico per poter favorire l'occupazione, impegnando molti operai nel campo dell'edilizia, tentando di risolvere in un colpo solo l'emergenza abitativa e quella occupazionale. I documentari della Presidenza del Consiglio dei Ministri sono caratterizzati da un entusiasmo retorico abbastanza vieto e marcatamente propagandistico. Il commento della voce fuori campo, rigorosamente maschile (perché dotata di una forza veridittiva che l'emotività della voce femminile non consente) è sempre vigoroso, marziale. Non vi è spazio per il dubbio, l'esitazione, il contraddetto. Le sorti dell'Italia sono illuminate e progressive e il popolo agogna le generose elargizioni governative, concedendosi lussi fino a pochi anni prima impensabili, come un bagno in casa o una camera da letto per i capifamiglia. Tuttavia la retorica filogovernativa non poteva non indispettare l'agguerrita opposizione, come si intuisce da un corsivo di Renzo Renzi sulle pagine di "Cinema Nuovo" datato 1953: «La campagna elettorale è finita e [...] il cinema è servito esclusivamente alla propaganda del partito al governo, mediante una quantità di documentari celebrativi che escludevano qualunque discorso delle varie opposizioni. Nei cinematografi, cioè, la campagna elettorale, è stata condotta come in un qualsiasi regime di dittatura»³. L'approccio di Renzi si riconduce ad una visione dell'opposizione particolarmente rigida che accosta la nuova propaganda cinematografica della Democrazia Cristiana alla propaganda fascista promossa dall'Istituto Luce. Per contrastare questo approccio, come vedremo, l'opposizione sforna una serie di documentari

¹ Sulla cosiddetta "formula 10" cfr. Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008.

² Mariangela Palmieri, *Gli squilibri dell'abitare nel Mezzogiorno del miracolo economico nel cinema documentario*, in "Meridione-Sud e Nord del mondo", 2-3, 2017, p. 223.

³ Renzo Renzi, *L'arte dei funzionari*, "Cinema Nuovo", n. 13, 15 giugno 1953, pp. 382-383.

che cercano di mostrare l'altra faccia del miracolo economico, il volto nascosto e taciuto di un meridione ancora estremamente arretrato, laddove gli aiuti arrivano ma vengono riassorbiti dalla criminalità, dalla corruzione, dalla cattiva gestione del potere locale. Tuttavia prima di soffermarci brevemente su questi lavori, occorre ricordare che la propaganda filogovernativa ha modo di esprimersi in maniera indiretta anche nel documentario industriale, che negli anni del boom, trova una condizione ottimale di sinergia creativa e produttiva. Il cinema come strumento promozionale ha una storia antica che risale addirittura ai fratelli Lumière con la loro celeberrima uscita degli operai dalle fabbriche Lumière. Tuttavia il contesto italiano degli anni Cinquanta e Sessanta registra un incontro unico tra gli sforzi istituzionali per portare l'Italia ad un ruolo di primo piano nello scacchiere della politica mondiale e gli sforzi individuali di nascenti imprenditori che approfittano del momento propizio per allargare i propri investimenti e fondare fortunati imperi economici, ecco che le più importanti industrie del panorama economico nostrano inaugurano in questi anni reparti di promozione cinematografica che vengono molto spesso affidati a figure esperte e particolarmente ferrate nel campo della produzione audio-visiva: la Montecatini nel 1952 istituisce un Gruppo cinema e lo affida a Giovanni Cecchinato, la Carlo Erba affida la pianificazione promozionale cinematografica al medico Mario Scolari, mentre la Edisonvolta incarica Ermanno Olmi di organizzare la Sezione Cinema che entra in attività nel 1955, anche la Fiat crea nel 1952 il reparto CineFiat e infine l'Eni di Enrico Mattei dopo vari esperimenti approda nel 1958 all'ambizioso progetto della creazione di un settore cinema interno all'azienda coordinato da Pasquale Ojetti, che si avvarrà di importanti nomi nel campo del documentarismo nazionale e internazionale. La particolarità infatti del cinema d'industria del miracolo economico è sicuramente l'ambizione produttiva, quindi non più o non soltanto documentari didattici, pubblicitari, destinati alla formazione degli operai o a solleticare la vanità dei piccoli e medi industriali, ma opere ambiziose, caratterizzate da un grande investimento produttivo, dal reclutamento di nomi di rilievo, da velleità artistiche mai intraprese prima di allora. Basti citare a titolo di esempio i due casi sicuramente più emblematici di questa tendenza, da un lato la produzione di Ermanno Olmi per la Edisonvolta, dall'altro l'ambizioso progetto de *L'Italia non è un paese povero* di Joris Ivens, prodotto dall'Eni di Enrico Mattei e sul quale vi è ormai un'ampia pubblicistica, dovuta anche alle vicissitudini di carattere censorio che il film ha dovuto attraversare. Nel caso di Olmi, quest'ultimo si avvicina al cinema proprio grazie all'azienda per la quale lavora come impiegato all'Ufficio Approvvigionamenti, infatti l'azienda a seguito di un premio ottenuto da Olmi per la regia di uno spettacolo della filodrammatica aziendale regala a quest'ultimo una cinepresa 16mm, con la quale il futuro regista inizia a girare i suoi primi lavori. L'interesse dimostrato da questo solerte impiegato per la settima arte spinge i vertici dell'azienda ad affidargli nel 1954 il ruolo di regista aziendale. Sotto questa veste (interessante perché si tratta di uno dei rari casi in cui il regista è interno all'azienda stessa) Olmi dirige alcuni straordinari documentari caratterizzati da una personale idea di cinema e da un'estetica ambiziosa come *La pattuglia del Passo San Giacomo* (1954), girato in Ferraniacolor e centrato su di un gruppo di operai specializzati nella riparazione delle linee dell'alta tensione. Il cortometraggio è caratterizzato da una cifra intensamente poetica, l'osservazione del lavoro degli operai è filtrata da uno sguardo

posto in primo luogo sulla natura, sulla ciclicità esiodea del lavoro umano, sull'armonia tra uomo e ambiente, sulla continuità storica ed esistenziale che lega i luoghi agli uomini; si intravedono in questo film già tutte le caratteristiche dell'Olmi maturo. D'altronde: «L'originalità de *La pattuglia del Passo San Giacomo*, lontano da intenti celebrativi e privo di slanci retorici e, al contrario, attento a testimoniare l'attività di umili e anonimi individui, facendoli assurgere al ruolo di protagonisti di una vicenda corale raccontata con modi e ritmi inconsueti, non sfuggì ai giurati del Festival di Trento del 1954, che lo insignirono del primo premio»⁴. Anche la successiva produzione olmiana per la Edison registra questa lettura umanista del mondo industriale, molto spesso filtrata dalla sensibilità poetica e letteraria di alcuni intellettuali che vengono chiamati a scrivere il commento, come *Manon finestra 2* (1956) scritto da un giovane Pier Paolo Pasolini e che: «dà luogo a un film d'osservazione e di stupore tutto concentrato sugli atti ripetitivi eppur singolari del quotidiano e sui tempi che li scandiscono»⁵. Il film intercetterà l'attenzione di Roberto Rossellini che troverà in Olmi un erede e un allievo prediletto. Oppure pensiamo a *Michelino I°B* (1956), opera ibrida tra documentario e finzione, sceneggiato da Goffredo Parise e centrato sulla figura di un bambino che viene introdotto al mestiere attraverso le scuole professionali della Edisonvolta, esperimento didattico all'avanguardia, sul modello statunitense e scuola di vita oltre che introduzione al lavoro nel campo dell'elettricità. Una solida base narrativa è presente anche ne *Il pensionato* (1958); cortometraggio che tematicamente sembra discostarsi decisamente dalla produzione industriale di Olmi, ma che tuttavia, reca nei titoli di coda il marchio della Edisonvolta, centrato intorno ad un operaio in pensione:

È interessante che una figura poco rappresentata nel cinema e nella televisione di quegli anni, come un pensionato e un ambito completamente fuori dalla logica del lavoro, come quello della vita quotidiana di un lavoratore ormai a riposo, costituiscano l'interesse della sezione comunicativa di una grande azienda. La necessità di articolare un racconto che riunisca le preoccupazioni del pubblico, obiettivo del programma Tempo libero, ovvero lavoratori che accendevano la televisione nel loro tempo libero, con le preoccupazioni creative della Sezione Cinema Edison Volta e i discorsi archetipici del cinema industriale trovano una formulazione esemplare in questo cortometraggio⁶.

Probabilmente, il messaggio implicito del breve film è riassumibile nel fatto che le abilità apprese negli anni di servizio in fabbrica possono tornare utili anche dopo la pensione, riuscendo a far sentire socialmente utili persone che non sanno più come impiegare il proprio tempo. Dall'infanzia di Michelino alla vecchiaia del pensionato, interpretato da un attore professionista come Piero Faconti, nel ruolo del signor Bonfanti, la Edisonvolta forma e conforma le esistenze di un'intera generazione. Particolarmente interessante l'approdo olmiano con il documentario *Grigio* (1957) anche questo, come *Manon finestra 2*, scritto da Pier Paolo Pasolini. *Grigio*, girato in Cinemascope come esperimento

⁴ David Bruni, *I cortometraggi industriali*, in Adriano Aprà (a cura di), *Ermanno Olmi. Il cinema, i film, la televisione, la scuola*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 122.

⁵ Luca Mazzei, *I documentari industriali di Ermanno Olmi*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano Vol. IX 1954-1959*, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni Bianco e Nero, 2004, p. 286.

⁶ Gabriel Doménech González, *Autoría y corporativismo en las realizaciones cinematográficas de Ermanno Olmi para la Edison Volta (1953-1961)*, in "Secuencias", n. 46, 2017, p. 27.

apripista di alcuni obiettivi anamorfici, è un documentario sui generis all'interno della filmografia del regista bergamasco; il quale ha più volte dichiarato di averlo realizzato per puro divertimento, producendolo sotto la sigla indipendente RCT insieme all'amico industriale Gian Luca Guazzetti. *Grigio*, insieme a *L'onda*, è l'unico cortometraggio che Olmi realizza al di fuori delle produzioni della Edisonvolta (per la quale dirige alla fine ben 36 documentari). Il Grigio del titolo è un cane randagio che dopo varie vicissitudini finisce sfortunatamente nella crudele rete della vivisezione. Il commento di Pasolini evita la retorica sentimentale per approdare ad una riflessione che innerva nel sistema progressista del documentario industriale olmiano una morale cristiana. La vivisezione diventa dunque l'espressione violenta di ciò che l'individuo puro, libero, deve subire dalla società organizzata, dal progresso; la sua morte diventerà vita per altri, attraverso un circolo vizioso che tende ad estromettere i puri dal giro della storia. In questo documentario, dall'interno del sistema produttivo, si innerva un primo germe di rivolta contro il prezzo che le fasce più deboli devono pagare per permettere agli altri di conclamare il miracolo economico, come sottolinea Alessandra Levantesi: «Si configura nel cortometraggio, l'idea olmiana e pasoliniana di una cultura contadina antica e innocente (non è questo che rappresenta Grigio?) in contrapposizione al consorzio umano cosiddetto civile. E invece corrotto dall'egoismo, dalla sete laica di sapere, dalla perdita della fede»⁷.

Un percorso pericoloso è quello seguito anche da Enrico Mattei nel momento in cui decide di affidare a Joris Ivens, un regista chiaramente schierato dalla parte degli umili, la regia dell'ambizioso progetto *L'Italia non è un paese povero* (1960), per promuovere a livello internazionale le prestigiose imprese dell'Eni. Il film è strutturato in tre episodi, *I fuochi della Val Padana*, un secondo episodio a sua volta diviso in tre parti, *Due città* e *La storia di due alberi* e *Appuntamento a Gela*: «I tre episodi, seppure diversi per impostazione, hanno un unico filo conduttore: mostrare come l'industrializzazione del paese fosse l'unico modo per uscire dalla povertà e avviarsi verso un avvenire luminoso. Anche inconsapevolmente il regista fa il gioco del committente e presenta l'operato dell'industria come fattore di modernità e sviluppo»⁸. Inoltre, Ivens, nella terza parte del suo ambizioso progetto, *Appuntamento a Gela*, tocca in maniera forse troppo didascalica uno dei temi caldi del boom economico, ovvero la corsa verso il nucleare; il coronamento di una storia d'amore tra un operaio settentrionale dell'Eni e una ragazza siciliana viene suggellato dalla costruzione di una nuova centrale nucleare nella provincia laziale: «quale coronamento di un processo organico e di portata nazionale per dare nuova energia al meridione e per agevolarne la crescita economica»⁹. La fertilità quindi prodotta dal matrimonio diventa simbolo di una fertilità economica che si può pienamente manifestare soltanto attraverso lo sviluppo nucleare, sinonimo di benessere, di crescita e di progresso. Tuttavia nel suo galvanizzante percorso per il Bel Paese Ivens registra anche le numerose sacche di povertà

⁷ Alessandra Levantesi, *Vite da cani*, in Lino Micciché (a cura di), *Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio*, Associazione Philip Morris-Progetto Cinema, Torino, Lindau, 1995, p. 202.

⁸ Elio Frescani, *L'Italia non è un paese povero. Le vicende del film di Ivens commissionato dall'Eni di Enrico Mattei*, in "Meridione-Sud e Nord nel mondo", n. 2-3, 2012, p. 88.

⁹ Maurizio Zinni, Laura Ciglioni, *Il "miracolo" all'ombra della bomba. Media italiani e questione nucleare tra guerra fredda e boom economico (1954-1968)*, in "Officina della Storia", n. 1, ottobre 2017, p. 4.

presenti nel territorio, soprattutto nel Meridione e sarà proprio a causa di queste riprese che il film verrà ostacolato dai miopi dirigenti della Rai di allora, che ne impedirono la trasmissione (in particolare trovarono inaccettabili le immagini di un neonato con il volto ricoperto da mosche, le condizioni abitative di una famiglia di contadini materani e la fattura di una maga ad un ammalato). Ivens non accettò tagli e il film venne trasmesso in tarda serata con l'inquietante titolo di *Frammenti di un film di Joris Ivens*. Invece sembra che Enrico Mattei, particolarmente puntiglioso e attento all'immagine dell'ENI nel resto del mondo, avesse apprezzato il lavoro di Ivens e avesse richiesto soltanto l'eliminazione della sequenza del sogno del bambino veneziano (capolavoro surrealista, che richiama nei suoi folli accostamenti di montaggio e nella sperimentale costruzione della colonna sonora la sequenza di apertura di *Persona* di Bergman, di qualche anno successivo). Del resto il messaggio del film era squisitamente promozionale: sotto la miseria scorreva l'oro nero, che la lungimiranza del capo Mattei avrebbe trasformato in ricchezza per tutti. Per tale ragione l'Italia non è un paese povero, anche se lo può sembrare, ad uno sguardo superficiale. Convinti invece che l'Italia sia veramente un paese povero, lontano dall'esaltazione progressista del documentario filo-governativo, sono i registi dell'opposizione, impegnati in questi anni a mostrare pervicacemente l'altra faccia del paese. L'opposizione si manifesta soprattutto nella produzione di opere a sfondo antropologico, come i lavori di Luigi Di Gianni oppure nell'aperta denuncia sociale. Il primo documentario di Di Gianni è *Nascita e morte nel meridione-San Cataldo* (1958). Il luogo delle riprese, San Cataldo (a 25 chilometri da Potenza) venne suggerito al regista da De Martino, con il quale Di Gianni era entrato in contatto per tramite dell'antropologo Romano Calisi (qui in veste di autore del commento). L'attenzione di Di Gianni si sofferma sulle terribili condizioni di vita di questo piccolo paese della Basilicata e sulla miseria umana che contraddistingue le aride esistenze dei suoi abitanti. Il regista ama sovente ricordare le difficoltà che incontrò nel convincere gli abitanti del paese a farsi riprendere, anche a causa di una certa ritrosia da parte delle donne nel mostrare il grado della loro miseria. Non dissimile da *Nascita e morte nel Meridione è Frana in Lucania* (1959). La Lucania, zona di paesi costruiti sull'argilla, continua ad essere la terra prediletta dal regista napoletano. L'idea del documentario nasce durante la preparazione dei primi due lavori di Di Gianni, quando le riprese dovevano essere costantemente interrotte a causa del pericolo di frane e di smottamenti. In questi luoghi il piano INA casa non era arrivato, così come in molti altri luoghi d'Italia, come la Sicilia e la Sardegna che Lino Micciché ci mostra rispettivamente in *Nuddu pensa a nuatri* (1961), con atmosfere che richiamano *Las Hurdes* di Bunuel e *Inchiesta a Carbonia* (1961), solo per citare un autore che si segnala per il suo lavoro critico e per il suo impegno sociale (suo è anche *All'armi siam fascisti*, co-diretto con Cecilia Mangini e Lino Del Frà) elaborando una pratica che ha fuso sapientemente l'eredità e la fascinazione neorealista con la necessità di trovare una cifra stilistica originale. Ma il panorama che registra le variegata forme del sottosviluppo è ampio e variegato, basti ricordare il Polesine di Florestano Vancini, di Renzo Renzi e di Giulio Questi, la Lucania di Michele Gandin, la Sardegna di Giuseppe Ferrara o la Puglia di Antonio Marchi e di Carlo Lizzani. Forme diversificate finalizzate a ratificare l'assenza del miracolo economico in molte zone d'Italia, volutamente trascurate dalla propaganda di governo. Tuttavia, se questo discorso può sembrare a tratti ovvio,

l'aspetto meno trattato del documentarismo degli anni del boom riguarda la presenza di un'ampia fetta di autori, intellettuali, scrittori che pur percependo la presenza di un maggiore benessere, di una rinnovata fiducia nel futuro (comunque presente e innegabile nonostante gli strali dell'opposizione) rifiutano di aderire all'immaginario condiviso, non per denunciarne le lacune ma per difenderne la specificità. Quindi l'approccio che non ha come finalità la denuncia ma la conservazione. Numerosi intellettuali in questi anni stigmatizzano la deriva anti-umanista del boom, come scrive Castronovo: «La deprecazione nei confronti di certi ammalianti risvolti dell'Italia del miracolo, da parte di numerosi scrittori e saggisti, era istintiva e genuina»¹⁰. Basti pensare a Italo Calvino con la sua efficace metafora de *Il cavaliere inesistente*, a Pier Paolo Pasolini, ad Alberto Moravia, che descrive l'anti-umanesimo del boom nel romanzo *La noia*. Tuttavia se queste forme di rifiuto e di critica del progresso sono molto evidenti nel campo letterario e nel cinema a soggetto (in fondo come abbiamo visto la commedia all'italiana in fondo opera una feroce critica del progresso senza sviluppo su cui tanto insisterà Pasolini), nel cinema documentario vincolato da un lato al governo e dall'altro all'opposizione queste forme trovano meno spazio e meno immediata evidenza. Sicuramente uno dei più fieri sostenitori della tutela del patrimonio umano e culturale del Meridione è Vittorio De Seta, il quale tra il 1954 e il 1959 realizza dieci documentari tra Sicilia, Calabria e Sardegna, senza voce fuori campo (quindi implicitamente senza la presenza della *voice of God* di griersoniana memoria), in grado di far emergere poeticamente tutta la complessità umana e culturale delle popolazioni del sud Italia. De Seta dà forma ad un universo poetico che trae la propria bellezza dalla propria immodificabilità, come sottolinea Lino Micciché, la fascinazione per la suggestività dell'immagine rappresenta il limite e nello stesso tempo l'elemento distintivo dell'opera del regista siciliano:

Il limite del documentarismo di De Seta, [...], è in uno splendore visuale (sovente ridotto a splendore fotografico) che talora finisce per comunicare un atteggiamento puramente contemplativo, quasi esentato dalla necessità di un giudizio, nei confronti di realtà sociali e umane registrate più nella rituale, bellezza del loro antico ed eterno riprodursi che nella penosa ingiustizia del loro atroce immodificarsi¹¹.

La critica di Micciché è tuttavia una critica portata avanti con lo spirito polemico dell'opposizione anti-governativa, che coglie sino ad un certo punto la frattura interiore dell'autore De Seta diviso tra un desiderio di emancipazione sociale, profondamente democratico e una volontà di conservazione della gestualità e delle tradizioni culturali del sud d'Italia. Questa frattura è felicemente esemplificata nell'ultimo documentario di De Seta prima del passaggio al film al soggetto con *Banditi ad Orgosolo* (1961), film nel quale, già a partire dalle scelte fotografiche, si evince il superamento del piacere contemplativo in forza di una denuncia più marcata della subalternità delle classi più deboli rispetto al potere centrale. L'ultimo documentario è *I dimenticati* (1959), ambientato in Calabria, ad Alessandria del Carretto, un paese sperduto tra le montagne e inerpicato su una pietraia di difficile accesso, in provincia di Cosenza; gli approvvigionamenti

¹⁰ Valerio Castronovo, *L'Italia del miracolo economico*, Bari, Laterza, 2010, p. 45.

¹¹ Lino Micciché, *Cinema italiano degli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 219.

giungono attraverso faticosi e costosi trasporti su carri trainati da asini. Nel pieno del boom economico, Alessandria del Carretto, che: «da secoli attende l'acqua, la ruota e la speranza», è il paese dei dimenticati. La prima parte del documentario si sofferma sulle contraddizioni della modernità in un contesto così arcaico, i nuovi mezzi di trasporto a motore che si inerpicano sulla montagna incrociando i muli, su strade dove non è ancora giunto l'asfalto, la seconda parte invece si sofferma emblematicamente sulla festa popolare della Primavera. La festa si articola in due fasi: il solenne taglio dell'abete e, il giorno successivo, la scalata dell'albero della cuccagna. Il faticoso trasporto dell'abete è accompagnato da canti e da musiche tradizionali, così come il gioco della cuccagna è sorretto dalle grida di incitamento ai partecipanti. Come scrive Antonello Ricci: «Il grande regista mette in scena la sua poetica del mondo perduto con la constatazione che il mondo moderno ha dimenticato il valore della gente, dei paesi, della campagna, della montagna, il senso della religiosità, l'etica della fatica e del lavoro»¹². Tutti elementi che ritroviamo nelle critiche allargate allo sviluppo senza progresso di pasoliniana memoria. L'albero della cuccagna di Alessandria del Carretto ritorna oltre cinquanta anni dopo anche nelle suggestive e poetiche immagini de *Le quattro volte* di Michelangelo Frammartino (2010), in cui la dimensione di contemplativa di osservazione antropologica è prevalente rispetto all'amarezza delusa di fronte ad un mondo ormai definitivamente scomparso, in cui anche la cuccagna perde le sue connotazioni popolari per diventare ritualità vuota e ripetuta di un'immodificabile forma senza più nessun contenuto. Queste immagini, l'albero della cuccagna tradizione antichissima che l'antropologo Frazer¹³ fa risalire all'antico culto arboreo dell'albero di maggio, con espressioni popolari ramificate in tutto il territorio europeo, si riallaccia curiosamente ad un film di Luciano Salce, *La cuccagna* (1962), che sorprendentemente, nelle mie ricerche intorno al cinema del boom viene catalogato sulla rete come docufilm. In realtà è un film a soggetto, un ritratto al femminile nell'epoca del boom, che rimanda in chiave minore all'Adriana di *Io la conoscevo bene* (A. Pietrangeli, 1965). Nel film di Salce, la cuccagna è la prospettiva del miracolo economico, un albero ricco di frutti, con chiare connotazioni di natura sessuale, sul quale tutti si vogliono arrampicare, ma dal quale è facilissimo scivolare, la cuccagna di De Seta è invece l'albero della tradizione, che reca frutti e cibarie, prospettive di soddisfazione a breve termine. L'approccio al miracolo economico sia in Salce che in De Seta, pur così diversi, approda a simili conclusioni, con amarezza in Salce, con poetica soddisfazione in De Seta. La cuccagna rimane un godimento riservato a pochi, meglio accettare la sconfitta con rassegnazione, approdo a cui giungono anche i protagonisti dell'omonimo film. Il film di Salce è declinato, come scrivevamo, secondo una prospettiva pruriginosa, evidenziando un altro aspetto socio-culturale del boom economico, ovvero la liberazione dei costumi: il progresso vuol dire anche parità dei sessi, liberazione dai tabù imposti dalla famiglia e dalla Chiesa, allineamento verso un prototipo culturale nordico privo di inibizioni, in cui uomini e donne manifestano la raggiunta consapevolezza di un benessere esteriore e interiore anche dal punto di vista sessuale. *La cuccagna* di Salce registra con acuto spirito

¹² Antonello Ricci, *Una festa dell'albero in Calabria: la 'Ntinna di Martone*, in "Studi-Nuovo Meridionalismo", anno II, n. 3, ottobre 2016, p. 266.

¹³ Cfr. James George Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Roma, Newton Compton, 1992.

di osservazione tutto questo. Interessante citare il materiale promozionale che anticipa le riprese del film, redatto dallo stesso Salce:

La cuccagna è il nome del mio nuovo film che comincia oggi e che sarà pronto per Agosto. *La cuccagna* è il film dell'intraprendenza economica, della ricchezza facile e degli sprechi folli, della fretta, del sesso e delle disillusioni. È il film degli allegri anni '60. È il film del miracolo economico. [...] *La cuccagna* non ha attori noti, né volti presi dalla vita. Ha attori nuovi, circa un centinaio, tra essi i tre interpreti principali si chiamano: Donatella Turri, Luigi Tenco, Umberto D'Orsi¹⁴.

Quindi, il film del miracolo economico. *La cuccagna*, nonostante la pubblicità diretta e indiretta (le maschere dei cinema espressero pubblicamente il loro dissenso per essere state rappresentate nel film come ragazze disposte a qualsiasi compromesso pur di ottenere l'agognato lavoro) fu un grande flop commerciale, forse dettato dall'eccessiva lungimiranza sociologica di Salce, mosso dal desiderio di realizzare, dopo il successo de *La voglia matta*, un'opera più connotata dal punto di vista critico con forti venature documentaristiche. Inoltre, a respingere lo spettatore medio (alla ricerca di cappelloni, sandaloni, film-sexy, franco e ciccio e 007) furono sicuramente le tirate didascaliche di Luigi Tenco, al suo primo film da protagonista e la scarsa convinzione di Donatella Turri, la quale in un'intervista promozionale per il film arrivò a dichiarare: «Avrei voluto indossare bei vestiti e rappresentare un personaggio del mio mondo cioè quello di una studentessa. Comunque spero di rifarmi nel mio secondo film»¹⁵. In realtà la carriera di Donatella Turri non sarà molto lunga e nemmeno troppo foriera di soddisfazioni. Il cinema della congiuntura, come recita il titolo di un'interessante inchiesta, promossa da Callisto Cosulich¹⁶ per la rivista "ABC" non era interessato ad approfondimenti sociologici, né al cinema della realtà quanto piuttosto alla trasformazione del cinema in un prodotto meramente economico paragonabile, come recita un produttore intervistato, ad una scatola di sardine.

Un ultimo aspetto che vorrei trattare in questo percorso nel documentario del miracolo economico è la questione generazionale, molto spesso nel rifiuto del progresso si cela la paura di uno stravolgimento di natura generazionale, che puntualmente avverrà nell'infuocato '68. Ci sono un gruppo di documentari che, in chiave esplicitamente allarmista, mettono in guardia sui pericoli della cultura di massa, di provenienza soprattutto statunitense, identificando nella televisione, nei fumetti, nei rotocalchi un pericolo e un motivo di corruzione per la gioventù, senza trascurare la preoccupazione che scaturisce dalla motorizzazione e dal processo di inurbamento di vasti strati della popolazione: «L'aumentare dei pericoli della strada, dovuti alla motorizzazione sempre più spinta, portano sul finire degli anni Cinquanta a riflettere sul tema del bambino in relazione allo spazio urbano, ma senza reale convinzione circa la necessità di apportare cambiamenti al modello di sviluppo che si sta producendo»¹⁷. Numerosi titoli riflettono

¹⁴ Luciano Salce, *La cuccagna*, in "Giornale dello Spettacolo", n.18, 15 maggio 1962, p. 6.

¹⁵ Intervista a Donatella Turri, in "Giornale dello Spettacolo", n. 37, 10 novembre 1962, p. 2.

¹⁶ Cfr. Callisto Cosulich, *I difensori della razza hanno ammazzato il film sexy*, in "ABC", n. 24, 13 giugno 1965.

¹⁷ Ippolito Lamedica, *Bambini e città: deboli ma preziosi*, in Franco Indovina (a cura di), *1950-2000 L'Italia è cambiata*, Milano, Franco Angeli, 2000, p. 39.

sulle potenzialità dell'infanzia, come motore primo per lo sviluppo futuro, ma anche in relazione alla corruzione dei costumi che il boom economico porta nella crescita dei ragazzi, pensiamo a *Bambini* di Francesco Maselli¹⁸, del 1951, con commento di Giorgio Bassani, in cui la voce fuori campo recita funerea: «Le città nel cuore delle quali essi nascono sono gigantesche, grigie». Gli autori segnalano i pericoli della vita infantile nelle nuove metropoli, dimensioni abitative sicuramente più confortevoli ma nelle quali i bambini vivono in solitudine e in abbandono. La città non è un luogo per bambini e l'abbandono tra le mura domestiche porta all'assuefazione nei confronti di giochi violenti, filtrati dalla televisione e dai fumetti americani. Anche in *Zona pericolosa* del 1952 sempre di Francesco Maselli, il quale nel giro di pochi anni gira ben cinque documentari dedicati al mondo infantile, con una chiara prospettiva post-neorealista, si mostra come i pericoli nascano dalla lettura dei fumetti americani (che la macchina da presa inquadra striscia per striscia 'sonorizzandoli' con le loro truci didascalie) e che vengono addirittura identificati come una delle cause dell'aumento della delinquenza. Vale la pena ricordare, sul tema della solitudine (una conseguenza importante del boom economico e che coinvolge allo stesso modo, in maniera inedita rispetto al passato, bambini e anziani), il documentario di Damiano Damiani, *Bambini soli* (1955), amara riflessione sui giochi pericolosi che i bambini inventano quando rimangono soli a casa. In realtà tutti questi fattori, la solitudine, la distruzione della famiglia tradizionale, l'inurbamento, la motorizzazione selvaggia, sono strettamente collegati, il miracolo economico non è soltanto nuovi elettrodomestici, automobili e televisori alla portata di quasi tutti, ma anche scontro generazionale, la Nouvelle Vague come vengono definiti i giovani in un sondaggio che la giornalista francese Françoise Giroud pubblica su "L'Express" nel 1957, prende piede anche in un'Italia sedotta dalla mobilità sociale, dalle crescenti possibilità e dallo scardinamento dei ruoli; il documentario molto spesso preso da manicheismi di natura politica non registra queste scosse o le registra in maniera troppo ridotta e parziale, con alcune eccezioni (delle quali, in parte, abbiamo cercato di rendere conto in queste pagine) e quando in *Stendali* (1960) di Cecilia Mangini la voce di Lilla Brignone su testo, ancora una volta di Pier Paolo Pasolini, innalza il lamento funebre, ultima espressione morente della ritualità della Grecia salentina, sembra quasi che questo lamento sia innalzato non al giovane (finto) morto del documentario ma ad un'intera cultura e società in via di sparizione, dimentica del proprio passato e delle proprie tradizioni, emigrata in massa per il paese della cuccagna, ma come ci insegna la dura favola collodiana, il ritorno dal paese della cuccagna prevede la trasformazione degli uomini in asini, del popolo in massa, ignorante e soggetto all'avidità del Capitale e del potere, come la cronaca recentissima ci ha tristemente insegnato.

¹⁸ Nell'immagine di apertura di questo articolo, ad essere ritratto è proprio Francesco Maselli. La foto è presa da: <http://www.casadelcinema.it/?event=i-corti-di-citto-maselli-omaggio-festa-del-cinema-di-roma>.