

“Storia di due alberi”.

Il tecnopaesaggio meridiano nei film industriali del miracolo economico

Giacomo Tagliani

Paesaggio e modernità

Una nuova, inattesa vegetazione sta sorgendo dal suolo del Sud Italia. Grandi alberi d'acciaio si allineano in geometriche prospettive, scandendo il perimetro di nuove costruzioni, nuove forme dell'abitare che delineano il profilo di una nuova città, una grande città d'acciaio. Nel cuore del paesaggio antico sta nascendo qualcosa di nuovo, qualcosa destinato a cambiare radicalmente il volto dei luoghi che conobbero antichi splendori e lunghi secoli di decadenza, e ora pronti a rinnovare quei fasti attraverso nuovi simboli, nuovi riti, nuove cattedrali di ferro e fuoco. Un nuovo paesaggio sta dunque prendendo forma; un paesaggio segnato da materie diverse rispetto a legno, pietra, erba: l'acciaio certamente, ma anche il petrolio e il metano, la nuova linfa di moderne fotosintesi. Un paesaggio che non contempla più solo elementi naturali, ma si definisce attraverso la sua componente tecnica, il suo essere l'esito del lavoro dell'uomo e della rivoluzione tecnologica che attraversa questo tempo, la prima metà degli anni '60: un tecnopaesaggio, propriamente.

Questa breve descrizione non è frutto di immaginazione né è tratta da un racconto distopico ambientato in luoghi remoti e finzionali. Si tratta invece di un montaggio abbastanza fedele di frammenti delle voci fuori campo di *Acciaio tra gli ulivi*¹ (Paolucci, 1962), *Il grande paese d'acciaio*² (Olmi, 1960) e *Quattro volte Brindisi*³ (Cecchinato, 1964): tre filmati

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=qNEGVMwjTLQ> (ultimo accesso: 30 settembre 2021). In generale, si rimanda comunque al canale Youtube dell'Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa, contenente molti dei documenti digitalizzati degli archivi storici di, tra gli altri, ENI, Olivetti, Ansaldo, Edison (di quest'ultima è incluso il fondo Montecatini).

² <https://www.youtube.com/watch?v=Tnb1Zd1-VL0> (ultimo accesso: 30 settembre 2021).

³ <https://www.youtube.com/watch?v=9nBddeMzr7g> (ultimo accesso: 30 settembre 2021).

industriali prodotti rispettivamente dall'Italsider per il tubificio di Taranto, dalla Edisonvolta per il petrolchimico di Augusta-Priolo, in provincia di Siracusa, e dalla Montecatini per il petrolchimico di Brindisi. Queste opere documentano i lavori di costruzione dei grandi stabilimenti che avrebbero dovuto portare lo sviluppo industriale, economico e sociale nel cuore del Mezzogiorno italiano e provare a ricucire il divario tra nord e sud che proprio in quegli anni si stava ulteriormente acuendo⁴. In tutti e tre i casi, è evidente come la modificazione irreversibile dell'immagine del paesaggio pugliese e siciliano sia una questione cruciale per inquadrare i processi di sviluppo in atto: una trasformazione accolta – sebbene con accenti e consapevolezze diversi – apparentemente senza riserve da questi tre esempi, sposando una retorica che accomunava all'epoca settentrione e meridione⁵.

L'estasi tecnologica del periodo non sembrava in effetti curarsi troppo di eventuali effetti negativi di una sostituzione dell'organico naturale con il chimico di sintesi e delle abitudini sedimentate con nuovi riti e abitudini⁶. Al di là dell'intento – ampiamente acquisito dalla letteratura sul tema – di evidenziare enfaticamente ed euforicamente il passaggio dal vecchio al nuovo, la contrapposizione tra elementi naturali ed elementi tecnici sembra anche finalizzata a svolgere un ruolo pedagogico, *premediando*⁷ le forme future dell'esperienza del paesaggio e con esse le nuove forme di vita che lo abiteranno. In effetti, la creazione di un nuovo paesaggio dove organico e inorganico sono legati da un'affinità “naturale” sembra essere uno dei

⁴ Per una ricognizione generale in relazione anche al processo di industrializzazione si veda G. Crainz, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni tra anni cinquanta e sessanta*, Donzelli, Roma 2006, in particolare pp. 108-128.

⁵ Su questi film – e in più in generale sui film industriali girati nel meridione – si veda anche M. Palmieri, *Profondo Sud. Storia, documentario e Mezzogiorno*, Liguori, Napoli 2019, pp. 120-132.

⁶ Ad esempio, C. Corradi, *La trasformazione di Ravenna*, in “Il gatto selvatico”, anno VI, 12, descrive così il rapporto tra Ravenna e lo stabilimento ANIC, pp. 14-15: «Un cielo giallo di acido nitrico caprioleggia tra le grigie nubi e sullo sfondo una tremolante striscia di azzurro dove sprizza scintille l'incudine di un rosso orizzonte. [...] La quiete di Ravenna è stata rotta ormai irrimediabilmente e l'antica “città del silenzio” dovrà aggiungere ai suoi vecchi simboli, quali il mausoleo di Teodorico e la presenza mitologica dei suoi mosaici, l'immagine di una fiamma alta che si leva di notte nel suo cielo, proveniente dal cuore della cittadella industriale dell'ANIC». Solo pochi anni dopo, Michelangelo Antonioni farà terminare *Il deserto rosso* (1964), film che ruota attorno allo stabilimento ravennate, con questo dialogo: «Perché quel fumo è giallo?» «Perché... c'è il veleno», mentre sullo sfondo lo stesso paesaggio – con gli stessi colori – descritto da Corradi assume sembianze minacciose, spogliandosi di ogni forma di vita.

⁷ Sul concetto di *premediazione* si rimanda a R. Grusin, *Radical Mediation. Cinema, estetica, tecnologie digitali*, a cura di A. Maiello, Pellegrini, Cosenza 2017, in particolare pp. 91-135.

tratti decisivi della modernità, di qualsiasi modernità intesa come cesura netta con il passato. Se ne era già accorto Walter Benjamin, che alla fine degli anni '20 scriveva:

Da bambini, quando ci regalavano una di quelle grosse enciclopedie dal titolo *Mondo e umanità* o *La terra*, oppure l'ultimo volume di *Nuovo universo*, non ci siamo tutti gettati alla ricerca del variopinto «paesaggio del carbonifero», o della «fauna europea nell'era glaciale», non ci ha colpito forse al primo sguardo una certa, non ben definita affinità tra gli ittiosauri e i primi bisonti, fra i mammut e le foreste? È la stessa affinità originaria, la stessa corrispondenza che ci rivela l'ambiente di un *passage*. Mondo organico e mondo inorganico, miseria infima e lusso sfrontato si ritrovano l'uno accanto all'altro nel più contraddittorio dei legami, le merci sono appese o ammassate l'una accanto all'altra in modo così sfacciato da far pensare alle scene dei sogni più intricati. Paesaggio originario del consumo⁸.

Da questo punto di vista, l'analogia tra elementi naturali e tecnici – la loro sovrapposizione e il loro scambio di posto – è una caratteristica condivisa di molti filmati industriali. La prima esplicita affermazione di tale analogia è probabilmente rintracciabile in *L'Italia non è un paese povero* (Ivens, 1960), il più famoso tra questi film, un lungo viaggio in Italia sulle rotte energetiche per documentare l'ingente trasformazione in atto. Nella seconda parte, addentrandosi dentro il meridione dopo aver affrontato il centro-nord, inizia «la storia di due alberi, uno di legno, uno di ferro». La contiguità tra l'ulivo e l'«albero di natale» – il nomignolo che indica il complesso sistema di valvole che regolano l'afflusso in superficie del metano dal sottosuolo – è presentata in termini letterali, facendo convergere il montaggio parallelo che inizialmente sembra tenere a distanza le due linee narrative: «l'albero di ferro è delicato come quello di legno» ed «è color argento, come le foglie dell'ulivo quando soffia il Ponente». È grazie all'albero di ferro che «dalle terrazze di Grottole si vede sfuggire il vecchio nemico, la miseria»: e, grazie a lui, la storia d'amore tra i contadini Marina ed Enrico potrà trovare compimento al riparo del maestoso ulivo, simbolo delle discordie famigliari tradizionali ora superate, attraverso una serie di dissolvenze incrociate che trasformano l'albero di natale in un vero abete natalizio, icona del benessere.

A partire da questa sovrapposizione tra mondo naturale e mondo della

⁸ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi. Opere complete, vol. IX*, tr. it., Einaudi, Torino 2000, p. 899.

tecnologia, questo saggio analizza le immagini di questo nascente tecnopaesaggio rappresentato dai filmati industriali ambientati nel sud Italia tra il 1953 e il 1968 per interrogare le strategie rappresentative che definiscono il paesaggio come forma, come punto di vista e come esperienza. L'obiettivo è mostrare come i film industriali dedicati alla costruzione dei grandi impianti nel Mezzogiorno non sono solo strumenti di propaganda, ma si rivelano compendi per l'educazione al nuovo tecnopaesaggio come specifica forma dell'esperienza della modernità italiana. Se il cinema ha contribuito in maniera decisiva a dare forma all'idea novecentesca di paesaggio⁹, la trasformazione repentina subita dal paesaggio italiano a partire dagli anni '50 può essere meglio compresa attraverso gli sguardi molteplici che registi molto diversi tra loro hanno gettato su determinate porzioni del territorio nazionale. Sedimentatesi a poco a poco nell'immaginario nazionale, queste immagini riflettono sulla progressiva sostituzione degli elementi naturali con elementi tecnici che definiscono il nuovo orizzonte di senso della relazione tra soggetto e mondo moderno.

Il paesaggio come forma

«La pianura perde il suo andamento orizzontale e cede il passo alle torri metalliche»: è molto esplicita la voce narrante di *Il grande paese d'acciaio* nel rilevare come il nuovo paesaggio sia anzitutto una questione di orientamento e dunque di forma dello sguardo. La profondità di campo – caratteristica del Neorealismo italiano – viene in qualche modo contratta, accorciata, ostruita da elementi paesaggistici che non si protendono più verso lo sfondo, ma si innalzano verso il cielo, chiedendoci di alzare lo sguardo per contemplarne la maestosità. Se l'espansione della scansione dei piani era diventata un'esigenza necessaria per allargare lo spazio del visibile della realtà postbellica, per calare le vicende quotidiane nell'inglobante aleatorio della Storia¹⁰, per far diventare il paesaggio uno spazio di riflessione e non semplice sfondo¹¹, la modernità industriale richiede al contrario di arrestare la profondità della visione per slanciarsi verso l'alto.

⁹ Tra i numerosi volumi sul tema si veda almeno *Landscape and Film*, a cura di M. Lefevre, Routledge, New York 2006, in particolare pp. IX-XXXI.

¹⁰ Sulla «funzione di memorazione, vale a dire una figura della temporalizzazione» della profondità di campo si rimanda a G. Deleuze, *L'immagine tempo. Cinema 2*, tr. it., Ubulibri, Milano 1989, pp. 120-131.

¹¹ Si veda S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 74-84.

Si tratta di un rinnovato – e paradossale – incantamento, nel quale la figura umana rimpicciolisce di fronte all’enormità dello sviluppo tecnologico, le cui opere suscitano stupore e reverenza.

L’incolmabile differenza di scala tra l’umano e le creazioni della tecnica diventa un nuovo metro di misurazione dello spazio. Grandi sono gli «alberi d’acciaio piantati su cubi di sasso», come enfatizza il commento di *Acciaio tra gli ulivi*, grande è la «città d’acciaio» che sta sorgendo alle porte di Siracusa, come del resto testimonia eloquentemente il titolo stesso di *Il grande paese d’acciaio*, mentre «le proporzioni umane sembrano come ridotte e l’uomo che si affatica diventa una piccola cosa» accanto alla gigantesca camera di *coking* da 130 tonnellate, che «lentamente, con meticoloso lavoro, si è inserita nel paesaggio e ormai ne farà parte, come le dune e gli alberi», recita malinconico il commento di Leonardo Sciascia sopra un perturbante tappeto sonoro in *Gela antica e nuova*¹² (Ferrara, 1964). Anche quando la smisuratezza non viene esplicitata con aggettivi qualificativi, i montaggi verbali e visivi rendono bene conto di questa incommensurabilità: le centrali sono «cattedrali di ferro e fuoco», come recita *Quattro volte Brindisi*, o alternativamente templi greci, come il montaggio di *Buon lavoro Sud*¹³ (Cecchinato, 1969) chiarisce inequivocabilmente. In quest’ultimo, prodotto dalla Montedison, la transizione a metà film tra la tradizione (agro-pastorale) e la modernità (industriale) è segnata da un lungo montaggio parallelo che alterna e giustappone con sempre maggiore rapidità le colossali vestigia della Magna Grecia con lo scheletro in costruzione di un’enorme centrale¹⁴. L’originario andamento orizzontale del paesaggio, sancito da uno zoom ad allargare che restituisce questa idea di profondità, cede progressivamente il posto a piani ravvicinati che accorciano la prospettiva e nascondono il punto di fuga, saturando l’inquadratura con pali e tubi che proseguono nel fuori campo superiore, oltre i margini della cornice.

Tuttavia, questa verticalità non riesce mai a scalzare definitivamente la tradizionale orizzontalità di questo paesaggio. Quest’ultima sopravvive anzitutto grazie a nuovi elementi che si contrappongono rigidamente allo

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=UmvsnUAgr4&list=PL15B-32H5GILodQ3FoIBNoJge4F5ffOQT&index=3> (ultimo accesso: 30 settembre 2021). Da notare come il film di Ferrara sia uno dei pochissimi a presentare la trasformazione del paesaggio sotto una lente critica, financo nostalgica di quanto sembra essere irrimediabilmente perduto a causa dell’industrializzazione moderna.

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=8omlJF7vJJc> (ultimo accesso: 30 settembre 2021).

¹⁴ Una soluzione che Cecchinato aveva già usato in *Un mestiere per Tutuzzu* (1961), ricorrendo a una dissolvenza incrociata che faceva coincidere le ciminiere con le colonne della Valle dei templi, conferendole tuttavia un peso minore rispetto alla lunga transizione di *Buon lavoro Sud*.

slancio verso il cielo. Si tratta della fitta rete di tubazioni e condotti, la nuova rete infrastrutturale che collega il Paese e che irraggia capillarmente l'energia e con essa (evidentemente) il progresso e il benessere. A una verticalità che incute reverenza – non a caso le nuove strutture sono poste in stretta contiguità con la sfera del sacro – si affianca necessariamente una orizzontalità che è indice di connessione, di progresso, di sviluppo in avanti.

Tale dialettica è particolarmente visibile in alcuni film che incorniciano cronologicamente la produzione audiovisiva qui considerata. *Il lungo viaggio dell'energia*¹⁵ (Donizetti e Tortorella, 1950-1955) documenta la costruzione della rete idroelettrica della Edison che porta la corrente elettrica dalla centrale di Santa Massenza in Trentino a Milano. Benché riguardante esclusivamente il nord Italia, il film mostra in termini esemplari la coesistenza – anche conflittuale – di verticalità e orizzontalità. Sullo sfondo dei maestosi rilievi alpini, protesi verso il cielo ed enfatizzati da una ripresa dal basso in apertura, si stagliano gli alti piloni, impossibili da contenere integralmente in un'unica inquadratura. «Le grandi antenne hanno dato una nuova fisionomia al paesaggio», come recita la voce fuori campo, portando la loro “naturale” propensione verso l'alto sino in pianura. Tuttavia, i piloni hanno senso solo nella orizzontalità che scaturisce dalla loro unione, come mostra la carta geografica che riduce a bidimensionalità la loro verticalità fuori dall'ordinario. Dal lato opposto dell'arco cronologico considerato, *Questo è l'ENI*¹⁶ (Pelosso, 1970) ricorre a medesime strategie retoriche ed estetiche per rendere conto di questo conflitto tra le forme dello sguardo sul paesaggio: le panoramiche verticali che inaugurano il film sembrano arrampicarsi con gli occhi sugli altissimi alberi e piloni, isolandoli sullo sfondo monocromatico del cielo dopo averne mostrato il carattere di interruttori dell'orizzontalità della pianura nella quale si inseriscono. Al tempo stesso, l'orizzontalità sopravvive nell'espansione capillare dei collegamenti, restituiti attraverso lunghe fughe di tubature che coprono tutta la profondità di campo e cartine sempre più ricche che restituiscono la crescita esponenziale della rete energetica.

Tra questi due estremi temporali, molti film declinano tale relazione in svariate direzioni. Ad esempio, in *Il pianeta acciaio*¹⁷ (Marsili, 1962), i

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=qgNIRYqms34&list=PL15B-32H5GILU1pWHhwak9P4PXuZP4IYP&index=16> (ultimo accesso: 30 settembre 2021).

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=kdQMxSo13Aw&list=PL15B-32H5GILodQ3FoIBNoJge4F5ffOQT&index=25> (ultimo accesso: 30 settembre 2021).

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=aRyTCHkDaqs> (ultimo accesso: 30 settembre 2021). È interessante segnalare come il soggetto sia opera di Luciano Emmer e il testo di Dino Buzzati.

bulldozer, «dinosauri di metallo», spianano il terreno antistante al mare di Taranto sradicando millenari ulivi e umili casupole per fare «il deserto, una landa piatta senza un filo d'erba». Non sazie, «le bestiali macchine» insistono nello «spianare, pestare, livellare» per costruire una «cattedrale di ferro e vetro», immensa, altissima. L'orizzontalità è propedeutica alla verticalità, che a sua volta produce orizzontalità, come mostra l'ultima inquadratura con i lunghi tubi frutto dell'incessante lavoro degli altiforni, visti di fronte e successivamente di lato, mentre viaggiano su rotaie seguiti con panoramiche laterali. Oppure, in *CH4 in Lucania*¹⁸ (Ferrara, 1964), alla verticalità degli elementi strutturali fanno da contraltare le numerose panoramiche orizzontali che esplorano il territorio, il quale a sua volta è attraversato dalla dialettica tra la verticalità arcaica e superstiziosa degli insediamenti in altura e l'orizzontalità moderna dello sfruttamento della pianura. Non a caso, la transizione tra il vecchio e il nuovo è inaugurata dalle immagini di una ruspa che spiana il terreno (come in *Il pianeta acciaio*), permettendo così alle infrastrutture promesse e mai realizzate di prendere finalmente forma, trasformando il terreno brullo in una unica, immensa superficie liscia.

Il paesaggio come punto di vista

La dialettica tra orizzontalità e verticalità comporta una serie di conseguenze che ridefiniscono il punto di vista sul paesaggio. Come i bulldozer di *Il pianeta acciaio* evidenziano icasticamente, il paesaggio nella sua unicità e singolarità – nella sua dimensione locale – viene sacrificato in favore di una standardizzazione che apre a una dimensione spaziale: laddove il luogo è «una parte della superficie terrestre che non equivale a nessun'altra, che non può essere scambiata con nessun'altra senza che tutto cambi», nello spazio «tutte le parti sono l'un l'altra equivalenti, nel senso che sono sottoposte alla stessa astratta regola, che non tiene conto delle loro differenze qualitative»¹⁹. La logica spaziale, evidentemente, è la forma di pensiero tipica della modernità industriale, che deve appunto collegare tra loro centri nevralgici stabilendone l'equivalenza. Per questo operai specializzati possono essere trasferiti dal nord al sud, per questo le procedure di costruzione e funzionamento delle centrali sono i medesimi: perché la singolarità dei luoghi dove sorgono i nuovi stabilimenti deve essere trasformata nella standardizzazione dello spazio che si basa su calcoli, cifre, unità di misura

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=GyiYSRpkhLE> (ultimo accesso: 30 settembre 2021).

¹⁹ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli di mondo*, Einaudi, Torino 2003, p. 11.

condivise che garantiscono la circolazione dei flussi di energia e dei materiali lavorati. Allo sguardo dal basso, che restituisce l'immensità dell'andamento verticale dei nuovi elementi e stabilisce una nuova scala di proporzioni tra l'umano e il paesaggio, si affianca ora uno sguardo dall'alto che prova al contrario a contenere dentro il campo visivo la colossale estensione di questi nuovi impianti. Ma alzandosi nel cielo, grazie alle riprese aeree, lo sguardo documentario schiaccia la tridimensionalità del paesaggio, trasformando il mondo in qualcosa che assomiglia sempre di più a una mappa.

La costruzione del petrolchimico di Gela è un caso esemplare a tal proposito²⁰. Lo conferma la figura che più di ogni altra ricorre nei vari documentari e filmati dell'epoca commissionati dall'ENI che ne raccontano la genesi: l'elicottero. *Gela 1959: pozzi a mare*²¹ (Dodi e De Seta, 1960) è il primo film che affronta in modo organico la nuova epica petrolifera siciliana. Qui, l'elicottero come tecnologia dello sguardo occupa una posizione decisiva nella dialettica dei diversi punti di vista e delle logiche a essi associate. Sin dalla prima inquadratura, l'approccio allo "Scarabeo" – la gigantesca piattaforma offshore di trivellazione, motivo di meraviglia tale da essere stata addirittura definita la «Sophia Loren dell'industria petrolifera»²² – avviene dal mare e dall'alto, sorvolando la struttura e ronzandole attorno, come un insetto. Il punto di vista inconsueto è sottolineato dal controcampo su un operaio, che alza lo sguardo per guardare lo strano osservatore aereo. La dialettica tra sguardo da terra e sguardo dal cielo prosegue per tutto il film, diventando un potente motivo narrativo per mettere in scena la trasformazione in atto. Riprese dall'elicottero scandagliano il mare così come la terra, articolando il film lungo questa polarità archetipica²³, mentre decine di occhi si alzano verso l'alto restituendo lo sguardo in un gioco di rispecchiamento asimmetrico.

L'elicottero è un elemento figurativo centrale nella messa in scena, ritornando ciclicamente per scandire il percorso di modernizzazione industriale in via di compimento. Ma più di tutte, sono le inquadrature dall'elicottero sull'ombra proiettata dal mezzo stesso sul terreno che ne rendono esplicita

²⁰ Per un approfondimento sul ruolo di Gela nella comunicazione dell'ENI si veda E. Frescani, *Il cane a sei zampe sullo schermo. La produzione cinematografica dell'Eni di Enrico Mattei*, Liguori, Napoli 2014.

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=UIHP18zkVfI&list=PL15B-32H5GILodQ3FoIBNoJge4F5ffOQT&index=8> (ultimo accesso: 30 settembre 2021).

²² U. Bertoli, *Le cose cambiano a Gela*, in "Il Gatto Selvatico", supplemento al n. 6 (1959), p. 15.

²³ Si veda in proposito C. Schmitt, *Terra e mare*, tr. it., Adelphi, Torino 2002.

la funzione di «segno enunciativo»²⁴. Questo sguardo dall’alto, risultante dal *couplage* tra umano e macchinico, può solo rispecchiarsi nella traccia indexicale – l’ombra appunto – che l’elicottero lascia sulla superficie terrestre: un “tecnosguardo” che realizza il sogno di molte avanguardie sulle possibilità offerte dalle protesi tecnologiche²⁵ e punta a ristabilire quell’armonia tra il soggetto e la natura – una natura eminentemente tecnica, come visto – messa in crisi dai rapidi cambiamenti in corso. La trasformazione del paesaggio è così la componente visibile di un processo più ampio che investe l’intera società italiana – e siciliana nel caso specifico – e che richiede la messa a punto di nuove forme di sguardo per poter essere compreso e governato. In *A Gela qualcosa di nuovo*²⁶ (Cerchio, 1960) questo cambiamento di sguardo diventa addirittura il motore del racconto, configurandosi come vera e propria svolta narrativa: anticipato dagli sguardi verso il cielo nella quotidianità ancora tradizionale dei gelesi, l’elicottero fa la sua comparsa accompagnato da un drastico cambio della colonna sonora, portando con sé la modernità dell’industria mineraria e insieme un nuovo punto di vista. «Un avvenire pieno di speranza si apre oggi per Gela e ha un nome: petrolio»: la voce fuori campo annuncia il passaggio decisivo di questa fase storica, innestandosi su una semisoggettiva dei piloti del mezzo che additano un’alta trivella. La modernità è anzitutto una questione visiva.

Queste nuove forme di sguardo sembrano cartografare in presa diretta il territorio, trasformando il mondo in una mappa immaginaria che riesce a cogliere l’altro elemento nevralgico di questo tecnopaesaggio, cioè la sua dimensione sotterranea, il fulcro della nuova ricchezza. *Gela antica e nuova* è molto esplicito al riguardo. Il film inizia perlustrando con lunghe panoramiche orizzontali il paesaggio incontaminato della costa meridionale siciliana, richiamandone l’origine mitica che affonda le radici in un tempo originario. Mentre dalla sabbia emergono le vestigia di un passato lontano, il commento musicale improvvisamente si colora di tinte minacciose, che fanno presagire il cambiamento imminente. Le parole di Sciascia non lasciano adito a dubbi: «Ma al di là dei reperti archeologici, sotto questa sabbia che è ancora misura del tempo umano giaceva nel tempo geologico una più grande trovatura. Una trovatura che i sogni non avevano mai rivelato, un’e-

²⁴ C. Metz, *L’enunciazione impersonale o il luogo del film*, tr. it., ESI, Napoli 1995, pp. 30-31.

²⁵ Per una ricognizione generale del «modo in cui i nuovi *Apparate* stavano trasformando profondamente le coordinate del visibile e del sensibile» si rimanda a A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016, pp. 90-94.

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=4NIOjRkLwE&list=PL15B-32H5GILodQ3FoIB-NoJge4F5ffOQT> (ultimo accesso: 30 settembre 2021).

norme ricchezza che soltanto dalle esatte macchine poteva essere svelata e raggiunta». Le panoramiche ben salde sul terreno lasciano repentinamente il posto allo sguardo aereo, che inquadra ora i cantieri che gettano le fondamenta del petrolchimico in via di completamento. L'andamento orizzontale viene sostituito dalla verticalità degli elementi e dei movimenti di macchina, così come degli sguardi, rivolti verso l'alto, verso la sommità delle enormi trivelle che perforano la superficie terrestre e quella sottomarina.

Con la scoperta del primo giacimento petrolifero nel 1956 cambia drasticamente il volto del luogo: «le torri metalliche, le pompe a cavalletto, le tubazioni entrarono nell'antico panorama come simboli di una frattura netta con il passato». È ancora l'immagine di un elicottero a costituire il climax di questa breve sequenza di transizione che dalle memorie dell'antico evocate inizialmente conduce dentro la condizione in rapida evoluzione del presente. Il paesaggio non si può più perlustrare con uno sguardo ad altezza umana: restano solo ora piani immobili che catturano la sopravvivenza dell'arcaico nel moderno, alternate a riprese aeree che restituiscono la trasformazione in corso d'opera di una «terra che conosceva solo l'aratro a chiodo che ne rivoltava la superficie e ora è percorsa su e giù, come le spole di un possente telaio, dalle ruspe» che spianano il terreno e le memorie in esso contenute e conservate.

Il trionfo della logica cartografica è dunque inscritto nel processo di industrializzazione stesso, come testimonia ad esempio la carta geografica che apre e conclude *A Gela qualcosa di nuovo*. Anche le visioni critiche – e quella di Ferrara e Sciascia è la più esplicita in proposito – non possono fare a meno di ricorrervi come unica forma dello sguardo adatta a restituire il compimento della trasformazione dei luoghi in spazi, sancendo così la nascita di un nuovo tipo di paesaggio. A miracolo economico ormai concluso, sarà Folco Quilici a tentare di creare una poetica specifica con *L'Italia vista dal cielo* (1966-1978). L'episodio siciliano²⁷, scritto da Quilici in collaborazione con Sciascia e ultimato nel 1970, percorre l'isola in tutta la sua estensione, evitando accuratamente però di imbattersi nei segni della modernità industriale, per restituire invece l'immagine di un paesaggio dalle infinite sfumature imprevedibili. Una scelta che segna come concluso il passaggio a una nuova epoca, cercando di recuperare quanto ormai è andato perduto, forse irreversibilmente.

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=G6AFkRGjTBA> (ultimo accesso: 30 settembre 2021).

Il paesaggio come esperienza

Trasformare il punto di vista per poter comprendere il mutamento degli elementi e della configurazione del tecnopaesaggio in fase di costituzione comporta, inevitabilmente, la nascita di nuove forme dell’esperienza. Se dunque il paesaggio – in special modo quello meridiano – ha fondato la sua ragion d’essere sulla lentezza²⁸, la modernità industriale scompagina questo ritmo ancestrale per impostarlo su frequenze ben più elevate. Da questa prospettiva il mito della velocità non è solo un effetto collaterale del progresso, ma è più specificamente la forma dell’esperienza connaturata alla modernità²⁹. L’elicottero, benché espressione di uno sguardo privilegiato, quasi esclusivo, è dunque la figura che incarna massimamente il nuovo ritmo della vita e della relazione con il mondo, che vede comunque la progressiva centralità del macchinico rispetto all’organico³⁰. Lo testimonia chiaramente la voce fuori campo di *10 anni di autostrade. 1956-1966*³¹ (1966), la cui prima inquadratura, non causalmente, è una ripresa aerea su un gigantesco viadotto dell’infrastruttura che deve collegare (e omogeneizzare) nord e sud dell’Italia quanto più velocemente possibile: «il trionfo della tecnica e l’invenzione del motore a scoppio avevano provocato una radicale trasformazione nel ritmo delle attività umane».

L’automobile, e con essa le infrastrutture che ne esaltano la sua connaturata «autonomia», amplia così l’orizzonte dei viaggi e delle possibilità di spostamento, permettendo di entrare in contatto con realtà sconosciute. In *L’Autostrada del Sole Milano-Firenze*³² (Nebiolo, 1960), era già stato individuato l’aspetto radicalmente nuovo di questo paesaggio «che offre al viaggiatore, al turista, visioni di bellezza spesso incomparabile, non solo

²⁸ Sono note le considerazioni in merito di F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 18, il cui elogio di un tempo lento «si proponeva di estendere la coscienza che l’identificazione del progresso con l’accelerazione distrugge forme di esperienza preziose e indispensabili per l’uomo».

²⁹ Sulla velocità del moderno come specifica forma dell’esperienza del paesaggio (urbano) si vedano le illuminanti riflessioni di W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., che constatava come «le nuove velocità portarono nella vita un ritmo mutato» (p. 69) capace di far sorgere «una nuova visione romantica del paesaggio, anzi, propriamente, del paesaggio urbano, se è vero che la città è il vero e proprio territorio sacro della *flânerie*» (p. 471).

³⁰ Sul ruolo delle macchine nella cultura visuale italiana del tempo si veda anche il recente K. Pinkus, *A fine turno. Lavoro, macchine e vita nel cinema degli anni Sessanta in Italia*, tr. it., Ombre Corte, Verona 2021.

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=AaNR-MKGvic> (ultimo accesso: 30 settembre 2021).

³² <https://www.youtube.com/watch?v=l-K5OUcsnFE> (ultimo accesso: 30 settembre 2021).

naturale ma anche architettonica, perché l'autostrada è riuscita a inserirsi nel paesaggio, chiedendo al paesaggio i suggerimenti migliori per i suoi ponti, i suoi elementi di contorno, i suoi dettagli visivi, e divenendo perciò un elemento gradevole del quadro che la circonda, un elemento in più di bellezza e di grazia»: un'esperienza di visione che si modifica inevitabilmente, in accordo con le trasformazioni della vita nella modernità, che il documentario restituisce ampiamente con gli insistiti camera car che replicano l'esperienza di questi nuovi viaggiatori.

La frattura che il moderno stabilisce con l'arcaico è ovviamente ancor più accentuata al sud, proprio perché lento è "naturalmente" il suo andamento, come liricamente messo in scena da Vittorio De Seta, ad esempio in *Parabola d'oro* (1955). Questa frattura è messa a fuoco molto chiaramente dal commento di *A Gela qualcosa di nuovo* che, nella sua esaltazione senza riserve dell'arrivo del progresso, rileva inizialmente come «il tempo in Sicilia ha una diversa ampiezza rispetto a quello che conosciamo» che si identifica in una «quiete che corrisponde al vecchio ritmo della vita». La lentezza del vivere viene restituita dalla lentezza del racconto, del montaggio e del piano sonoro, pronti tuttavia a ravvivarsi appena il petrolio irrompe nell'immobilità della realtà gelese.

Lentezza e velocità sono dunque gli indicatori di due approcci antitetici che legano soggetto e paesaggio. Il paesaggio arcaico e tradizionale, attraversato dalla ciclicità immutabile dei riti e dei mestieri, è così il prodotto di – e a sua volta produce – quella lentezza che permette di «conoscere le mille differenze della propria forma di vita»; l'alternativa, nel tecnopaesaggio, «è il pensiero che serve a far funzionare la macchina, che ne aumenta la velocità, che si illude di poterlo fare all'infinito»³³. La modernità industriale richiede allora nuove prestazioni per ristabilire una consonanza tra il mondo e le forme dell'esperienza: è questa la preoccupazione che, più o meno segretamente, si trova al fondo di quasi tutti i filmati industriali del miracolo economico.

Tuttavia, non mancano le eccezioni. Tra queste, una delle più significative è *Sud come nord*³⁴ (Risi, 1957), prodotto dalla Olivetti per documentare le attività dello stabilimento di Pozzuoli. A differenza dell'estasi tecnologica sviluppata da quasi tutti gli altri film, qui le due velocità della vita non si contrappongono, ma anzi cercano forme di reciproca integrazione. Gli elementi del linguaggio filmico si adeguano placidamente a questa "lentezza

³³ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., pp. 57 e 59.

³⁴ https://www.youtube.com/watch?v=E4u6Rhg_GF&list=PL15B-32H5GIL2MaHAbSzq5p802TPj46qI&index=95 (ultimo accesso: 30 settembre 2021).

industriale”, evitando ogni rigida frattura narrativa e diegetica tra l’usuale situazione iniziale improntata all’arcaismo e lo sviluppo incentrato sull’azione frenetica condotta dal progresso sui territori da trasformare. Ancora una volta, però, è la riflessione sul paesaggio a costituire il centro dello specifico sguardo sul mondo proposto dal film. In questo caso la frattura individuata non è tanto tra un paesaggio arcaico e uno moderno, bensì sembra risiedere interamente in due visioni opposte della modernità. Con uno stacco netto, infatti, la narrazione passa dalle scene minute di vita quotidiana, commentate attraverso versi dialettali, a un totale della zona industriale del comune campano, dove «i pesanti volumi, le massicce strutture, sembrano volersi imporre al dolce paesaggio mediterraneo», come recita la voce fuori campo. Senza soluzione di continuità, tuttavia, lo spettatore è condotto di fronte all’ingresso della Olivetti; qui, «colori ariosi e intonati all’ambiente accolgono sotto il monte Campiglione gli operai del nuovo stabilimento Olivetti», un nuovo modello di fabbrica che «si ispira al concetto della massima apertura al mondo circostante, per consentire al personale, durante il lavoro, un continuo contatto con la natura». In questa armonia con la natura, anche le forme di vita generate rifuggono dalla velocità moderna: non per nulla,

nel salone della mensa si è cercato di evitare l’aria di refettorio. La composizione architettonica permette ai commensali di appartarsi in gruppi famigliari, di disporsi secondo un’abitudine privata, il desiderio di un’amicizia. E i discorsi, sollecitati dall’apertura di una visuale, o da un quartino di bianco, portano lontani. I discorsi portano altrove: all’aperto, dove la vita della famiglia continua a svolgersi secondo il suo ritmo: uno in fabbrica, l’altra al mercato.

Velocità e lentezza, nella visione del mondo olivettiana, cercano le forme di una possibile coesistenza: un tecnopaesaggio dal “volto umano”, utopia forse irrealizzabile che sarà travolta dalle macchinazioni del progresso, come gli ulivi secolari costretti a lasciare il posto ai grandi alberi d’acciaio. E tuttavia, in tutti questi film, nonostante le diverse direzioni individuabili, la preoccupazione pedagogica di dare forma alla nuova esperienza del paesaggio assume un ruolo decisivo, intuendo il radicale cambiamento in atto e l’impossibilità di porvi freno. Sarà il cinema dagli anni ’90 in poi – da Gianni Amelio a Daniele Vicari – a ripercorrere nuovamente questo tecnopaesaggio a trent’anni di distanza, contemplandone le macerie senza residue illusioni.