

CINEMA E MICROCOSMO URBANO

Sei Venezia di Carlo Mazzacurati

Katia PARONITTI

ABSTRACT • Urban space is the place where individual meets collective dimension, environment in which different social practices take place. Mazzacurati suggests a trip into an unprecedented Venice, described and examined in its deepest and less canonical features. Urban space is constituted by shared territories, by areas made of earth and water (Mestre, Danieli Hotel, S.Alvise, Murano, a bar near San Marco and Sacca Fisola), inhabited and used, according to their needs and producing a variety of anthropological phenomena, by Giovanni, Roberta, Ernesto, Carlo, Ramiro e Massimo, who are six Venice citizens. Six different stories, six fragments of existence with a common space as background; six cross sections of a humble and popular reality, hanging between heavenly and infernal, which give voice to a city. One Venice, many Venices.

KEYWORDS • Mazzacurati, Venezia, Film, Cinema.

Mi sono reso conto che c'era una città che si guardava poco, una città fatta di persone, di volti, di voci. E mi sono detto: «Mi piacerebbe trovare una strada per raccontare Venezia attraverso i veneziani».

Carlo Mazzacurati, *Sei Venezia. Un film, una città*

Il tessuto urbano è l'ambito esistenziale in cui trovano spazio l'individualità e l'alterità, la soggettività e la collettività, è il luogo dell'appartenenza e dell'estraneità, della singolarità e dell'interazione e della coesione sociale, lo spazio d'incontro dell'uomo come mero essere vivente e come soggetto sociale.

Il cinema nasce alla fine dell'Ottocento, contestualmente allo sviluppo della città moderna e industriale e della nuova società urbana. Tra i primi film girati dai fratelli Lumière vi sono *La sortie des usines Lumière*, *L'arrivée du train en gare de La Ciotat*, *La place des Cordeliers*.

Riflettendo sul rapporto tra cinema e città contemporanea, Costa osserva: "il cinema nasce come fenomeno tipicamente urbano e come tale avrà la sua collocazione privilegiata nella forma-città, contribuendo in modo determinante ad una qualificazione in senso prevalentemente urbano o, meglio, metropolitano dell'*imagerie* popolare moderna e postmoderna" (2002: 117).

Nei primi anni del Novecento l'apertura di decine di cinematografi provoca un "mutamento urbanistico sconvolgente" (Brunetta 1991: 21), trasformando completamente la topografia delle città italiane; scrive Brunetta:

non solo i locali hanno mutato d'uso, sono nati nuovi tipi di esercizio, si sono affacciate sulla scena economica nuove categorie di imprenditori, ma tutte le città della penisola sembrano contagiate dalla stessa febbre che spinge ad adottare nuove forme architettoniche e urbanistiche, nuovi mezzi di trasporto, nuovi linguaggi visivi e rituali sociali. (1991: 21).

Il rapporto tra identità urbana e cinema è profondo e intimo. Città e cinematografo sono i paradigmi per eccellenza della modernità e delle sue peculiari evoluzioni.

In una serie di osservazioni sulla "struttura tecnica" del cinema, Walter Benjamin rileva che "il film riesce a liberare l'effetto di shock fisico" in virtù dell'immagine "multiformemente frammentata" (1998: 33, 27) che restituisce, sensazione shock riconducibile alla dinamicità del vivere metropolitano. Quello di trauma è un "concetto che può emergere solo all'interno della modernità (...) come effetto della crescita, nel diciannovesimo secolo, della società tecnologica e statistica, che può generare, moltiplicare e quantificare gli «shock» della vita moderna" (Luckhurst 2008: 19). E lo shock

non è altro, fondamentalmente, che una mobilità e ipersensibilità dei nervi e dell'intelligenza, caratteristica dell'uomo metropolitano. A questa eccitabilità e ipersensibilità corrisponde un'arte non più centrata sull'opera ma sull'esperienza, pensata però in termini di variazioni minime e continue (secondo l'esempio della percezione del cinema) (Vattimo 2000: 81).

L'esperienza percettiva che vive l'abitante della città moderna rinvia all'avventura della fruizione dell'*homo cinematographicus*, in virtù dell'analogia intercorrente tra l'"intensificazione della vita nervosa", che Georg Simmel definisce la "base psicologica delle individualità metropolitane" (1995: 36), e lo shock originato dall'effetto ottico illusionistico dell'arte cinematografica.

La città moderna, con i suoi ritmi, la sua vivacità, le sue tensioni, la sua dinamicità, le sue geometrie e i suoi giochi di luci, il suo caotico e ininterrotto flusso di stimoli vitali, propone dunque al cinema un ambito privilegiato in cui sperimentare il proprio linguaggio e le proprie modalità di rappresentazione del visibile. Il cinema delle origini predilige la ripresa dal vero della città. Tra gli anni Dieci e gli anni Trenta del Novecento sono le avanguardie a interpretare e a formalizzare, con sguardo nuovo, la visione dello spazio metropolitano. È la stagione della riproduzione futurista della vita dinamica, veloce e fervente delle città; dell'andamento propulsivo, vivace, spinto ad un grado estremo d'intensità della cinematografia tedesca, come in *Berlino – Sinfonia di una grande città* di Ruttmann (1927); delle sinfonie visive del cinema puro francese di Dulac, Chomette e Epstein, capaci di catturare e restituire la vera anima della *ville lumière*, con i suoi giochi di luci che celebrano la modernità e il vigore; del ritmo della civiltà meccanica e industriale e del *ballet mécanique* di Léger (1924); della città del *non-sense* dadaista, con l'esplorazione di Parigi di *Rien que les Heures* di Cavalcanti (1926) o di *Entr'acte* di Clair (1924); dello spazio urbano onirico, provocatorio, che sovrappone reale e immaginario, vita e poesia della cinematografia surrealista; della dinamica della metropoli di Moholy-Nagy; della vita della città colta in flagrante di Vertov; dei cinepoemi visivi e lirici di Ivens; del punto di vista documentato diretto verso un "cinema sociale" di Vigo; della città irreali, alienante, distorta, dalle atmosfere allucinate del cinema espressionista, come in *Il gabinetto del dottor Caligari* di Wiene (1919), in *Metropolis* (1927) e in *M – Il mostro di Düsseldorf* (1931) di Lang.

La presenza della città nei film, più o meno evidente, rilevante, evocativa, è incessante.

Nella produzione cinematografica statunitense lo spazio urbano s'impone nei film *noir* degli anni quaranta e cinquanta nei quali

le città americane diventano enormi strade brulicanti, con macchine in corsa edifici luminosi in notti che nascondono morte e crimine. (...) Qualche anno più tardi queste stesse città: New York,

Chicago, San Francisco ecc., verranno ricostruite, reinventate per altri generi come il Musical o la Sophisticated Comedy.”(Licata, Mariani Travi 1985: 22).

Anche nel cinema di Chaplin “la città è elemento portante, però da un punto di vista strettamente sociale, pretesto per improvvisare gags, equivoci” (Licata, Mariani Travi 1985: 7).

Per alcuni cineasti il confronto tra la macchina da presa e la città assume una valenza peculiare: è il caso della Parigi dei registi della *Nouvelle Vague*, della Roma di Fellini, della New York di Warhol, Allen, Scorsese o del paesaggio urbano senza eguali di Antonioni.

“L’irruzione della città nel cinema, nella sua totalità e nella sua forza” (Licata, Mariani Travi 1985: 23), ha luogo con il Neorealismo ed in particolare con la città reale dei film di Visconti, Rossellini, De Sica.

Non solo il cinema ha influito profondamente sulle forme di percezione dello spazio urbano, in cui ha del resto imposto la sua emblematica presenza. Esso ha costituito anche il veicolo (...) attraverso il quale si è imposto nell’immaginario collettivo il mito della città, con la sua iconografia e la sua simbologia (Costa 2002: 120).

Sotto l’aspetto espressivo il cinema affronta la città fondamentalmente in due modi che quasi sempre agiscono in maniera dialettica all’interno della narrazione filmica. Da una parte la città è trattata come elemento formale-scenografico; dall’altra è considerata come contenitore sociale, quindi, in sostanza, come luogo rituale (Licata, Mariani Travi 1985: 6).

A questa seconda tipologia può essere ascritto *Sei Venezia* di Carlo Mazzacurati¹.

¹ Carlo Mazzacurati nasce a Padova il 2 marzo 1956. Dopo il liceo frequenta, tra il 1977 e il 1979, il Dams a Bologna, ma non conclude gli studi. Fondamentale per la sua formazione è la frequentazione di Cinema1, cineclub padovano voluto da Piero Tortolina. Inizia la sua carriera nel 1979 con *Vagabondi*, un mediometraggio in 16mm girato tra Veneto e Toscana e realizzato grazie ad una somma di denaro ricevuta in eredità, vincitore nel 1983 del Premio Gaumont al festival Filmmaker, ma mai distribuito nelle sale. Negli anni Ottanta si trasferisce a Roma dove inizia la carriera professionale. Scrive alcuni soggetti per la televisione. Con Contarello e Monteleone firma la sceneggiatura di *Marrakech Express*, terzo lungometraggio di Salvatores. L’esordio al lungometraggio avviene nel 1987 con *Notte italiana*, pellicola ambientata nel delta del Po e prodotta dalla Sacher Film di Barbagallo e Moretti, che ottiene buon successo di pubblico e alcuni riconoscimenti quali il Nastro d’Argento conferito al miglior regista esordiente e il Grand prix Annecy Cinéma Italien. Nel 1989 dirige il suo secondo lungometraggio, *Il prete bello*, tratto dall’omonimo romanzo di Parise, che non ottiene però grande successo di critica. Nel 1992 realizza *Un’altra vita* e nel 1994 ottiene il Leone d’Argento alla Mostra del Cinema di Venezia con *Il toro*. Nello stesso anno realizza un episodio del film collettivo *L’unico paese al mondo*. Nel 1996 dirige *Vesna va veloce* cui fa seguito, nel 1998, *L’estate di Davide*, film per la televisione poi distribuito nelle sale cinematografiche. Nel 1999 inizia, in collaborazione con Marco Paolini, a lavorare a *Ritratti*, raccolta di tre documentari, tre dialoghi con esponenti della cultura veneta *Mario Rigoni Stern* (1999) *Andrea Zanzotto* (2000) e *Luigi Meneghello* (2002). Nel 2000 realizza *La lingua del santo*, interpretato da Antonio Albanese e Fabrizio Bentivoglio e presentato in concorso a Venezia. Seguono *A cavallo della tigre*, realizzato nel 2002, remake dell’omonimo film di Luigi Comencini del 1961, *L’amore ritrovato*, film del 2004 presentato a Venezia e *La giusta distanza*, realizzato nel 2007 e presentato lo stesso anno alla Festa del cinema di Roma. Nel 2010 realizza *La passione*, presentato in concorso a Venezia. Nella stessa occasione presenta anche, fuori concorso, il documentario *Sei Venezia*. L’attività documentaristica prosegue nel 2012 con la realizzazione di *Medici con l’Africa*, film dedicato all’attività dei volontari di Medici con l’Africa CUAMM. Nel 2013 realizza *La sedia della felicità* presentato in anteprima al Torino Film Festival, occasione durante la quale Mazzacurati riceve il Premio alla carriera, ma uscito nelle sale postumo. Recita brevi parti in film di Nanni Moretti (*Palombella rossa*, *Caro diario*, *Il caimano*). Nel 2012 è nominato Presidente della Fondazione Cineteca di Bologna. Muore a Padova il 22 gennaio 2014.

La peculiarità urbanistica, la viabilità pedonale e quella acquea, il patrimonio artistico, storico e architettonico, le caratteristiche ambientali fanno di Venezia una città unica al mondo, nel contempo malinconica, fiabesca e decadente, da sempre molto amata dai cineasti. La città lagunare è stata la scenografia delle pellicole più disparate facendo da sfondo a una grande quantità di film.

Il catalogo Lumière nel 1896 comprende titoli quali *Arrivée en gondole (Venise)*, *Panorama de la Place St. Marc pris d'un bateau (Venise)*, *Pigeons sur la place Saint-Marc (Venise)*, che ricalcano il cementato complesso delle immagini che rappresentano la città. “Iconografie ricorrenti ma anche leggendarie novità delle origini, come la prima carrellata della storia del cinema” (Bertozzi 2008: 39-40) realizzata da Alexandre Promio nel 1896 in *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau (Venise)*, la ripresa in movimento del Canal Grande con i suoi palazzi.

Dopo le prime vedute Lumière centinaia sono le pellicole cinematografiche che catturano immagini di Venezia. Tuttavia, nella maggior parte dei film, il cinema ha saputo riportare solo la Venezia della visione largamente condivisa, delle ondate turistiche, del turismo di massa, delle cartoline e dei *cliché*.

Quella proposta da Mazzacurati nel film documentario *Sei Venezia*² è una Venezia differente, altra. Scrive Irene Bignardi:

Dimenticare quella che abbiamo conosciuto, vissuto, percorso, amato, per il suo splendore e la sua bellezza, e odiato per l'affollamento, il traffico umano, le code, gli ingorghi a Rialto, i vaporetto troppo pieni e i musei con i capolavori in viaggio. Dimenticare la Venezia dello schermo che pure abbiamo tante volte celebrato, quella di Visconti e di Brusati, di Tinto Brass e di Alberto Sordi, di Losey e di Nicholas Roeg, di Silvio Soldini e di David Lean. Dimenticare Venezia degli itinerari turistici, dei palazzi, delle chiese, del Tintoretto e del Longhena, dell'Harry's Bar e del Florian. Dimenticare Venezia delle polemiche su ponti e tramvie, acque alte e translagunari. E scoprire, accompagnati per mano da Carlo Mazzacurati, sei Venezia diverse, segrete, private, reali, umane (2012: 9).

Venezia è raccontata allo spettatore attraverso l'immagine che ne hanno coloro che la vivono, che ne hanno quotidiana esperienza. Più che puntare a cogliere l'essenza della città attraverso le immagini classiche cui siamo abituati, Mazzacurati sceglie di concentrarsi su sei individui, sei veneziani che all'apparenza assumono particolare rilievo rispetto alla moltitudine, ma che, proprio per il fatto di essere persone comuni, acquistano straordinaria intensità e incisività; frammenti di esistenze capaci, tuttavia, di restituire una visione della città nella sua totalità, cogliendone lo spirito.

Realizzato con il sostegno del Consorzio Venezia Nuova, società costruttrice del Mose oggi al centro di una maxi inchiesta per tangenti, a lungo presieduto dal padre del regista l'ingegnere Giovanni Mazzacurati, il film è stato presentato fuori concorso alla 67^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

La proposta di realizzare un film su Venezia dapprima turba Mazzacurati sia perché “è sempre faticoso fare i conti con i propri padri” (D'Ascenzo 2012: 13), sia perché il regista

² Regia: Carlo Mazzacurati; Soggetto: Carlo Mazzacurati, Marco Pettenello, Claudio Piersanti; Direttore della fotografia: Luca Bigazzi; Montatore: Paolo Cottignola; Coordinatore riprese in laguna: Ennio Lazzarini; Girato da: Luca Bigazzi e Daria D'Antonio; Suono: Francesco Liotard; Musiche: Eleni Karaindrou; Produzione: Marina Zangirolami; Produttore esecutivo: Giacomo Gagliardo; Organizzazione: Lorenza Poletto; Distribuzione: Argonauti s.a.s.; Durata: 95'; 35 mm. colore; anno di produzione: 2010; Con: Giovanni Galeazzi, Roberta Zanchin, Ernesto Canal, Carlo Memo, Ramiro Ambrosi, Massimo Comin; Film documentario realizzato con il sostegno del Consorzio Venezia Nuova.

finisce col chiedersi che cosa ancora possa essere detto di una città come Venezia. “Perché devo aggiungere un’appendice mia a qualcosa che già gronda di lavori in cui è come se uno si mettesse dentro una fotografia per dire ci sono anch’io?” (D’Ascenzo 2012: 20) si chiede il regista, e aggiunge:

È una città filmata, fotografata, rappresentata, protagonista di narrazioni, è il luogo del sogno kitsch, cosa fai? Una cosa anti retorica? O hai la pretesa di illustrarla, di fare un’opera-mondo? Io lavoro per frammenti, penetrazioni dentro spazi marginali (...) (D’Ascenzo 2012: 20).

Eppure, anche di fronte all’imbarazzo che avevo, la spinta infantile di entrare in una specie di paese dei balocchi ha prevalso. Così ho detto sì a una proposta aperta, senza sapere bene cosa avrei fatto (D’Ascenzo 2012: 13).

Venezia è una città importante per Mazzacurati, che riporta alla memoria il ricordo di quando, ancora bambino, si recava nella città lagunare accompagnato dal nonno: “Le prime suggestioni mi arrivano da un’età molto piccola, le sensazioni degli odori, l’idea che il suono della parola Venezia evocava in me” (D’Ascenzo 2012: 14). Suggestioni d’infanzia, dunque, ma anche il fascino subito durante le infinite esplorazioni effettuate in età adulta; “A Venezia (...) è come tornare a un tempo stabilito. Passato e presente stanno vicini in un tempo sospeso, dove recuperi una tua dimensione: è rassicurante” (D’Ascenzo 2012: 15)³.

Osserva Mazzacurati:

Molto spesso i miei film si aprono con l’arrivo del personaggio che porta un punto di vista soggettivo in un posto nuovo del quale si appropria, prima attraverso uno sguardo d’insieme e poi penetrandolo. (...) Quando invece il paesaggio è familiare, (...) si crea il discorso opposto: il paesaggio non è tanto una scoperta quanto piuttosto il teatro di una sorta di regressione (Borroni 2011: 96).

Nelle prime intenzioni del regista il film doveva essere una sorta di sillabario veneziano, ispirato dal lavoro di Goffredo Parise, e doveva comprendere una successione di brevi ed essenziali episodi, in ordine alfabetico, dedicati a singoli aspetti della vita della città. A seguito di una serie di sopralluoghi, il progetto si rivela però impraticabile. Mazzacurati decide allora di dare voce ai veneziani, raccontando la città attraverso le persone che la abitano. “A differenza di altre città, a Venezia esiste un popolo, inteso proprio come un tessuto connettivo di suoni, di relazioni. Tutto è molto vivo in questa città così apparentemente morente” (D’Ascenzo 2012: 24-25), osserva ancora Mazzacurati. “Venezia in questo film è sullo sfondo” scrive Cavazzoni (2012: 55).

La sensibilità per l’ambiente e il paesaggio caratterizza l’intera produzione cinematografica di Mazzacurati.

Faccio fatica a non partire dai luoghi, anzi credo che molto spesso l’idea stessa di un lavoro nasca in me proprio a partire dalla volontà di trasmettere la sensazione di penetrare nella dimensione di un luogo; solo in un secondo momento il progetto si arricchisce di narrazione, di personaggi, di fatti ma, per me, è il luogo a essere sempre stato il punto di partenza (...).

Credo infatti che, nella costruzione di un film, troppo spesso venga sottovalutato il problema della consapevolezza del luogo che si ha di fronte, la preoccupazione di interpretarne i segni, di imparare la lingua che quel luogo parla. Io credo di aver imparato sul Delta l’importanza di stabilire uno

³ I titoli di testa del film sono accompagnati da alcune fotografie scattate a Venezia, istantanee tratte dall’album di famiglia di Mazzacurati, ma anche dalla galleria fotografica di amici e collaboratori, immagini stereotipate di individui in posa di fronte all’obiettivo, immagini che riconducono all’infanzia.

sguardo personale sul paesaggio apprendendone la lingua, conoscendolo; è un principio che poi sono riuscito a portarmi dietro anche quando ho affrontato un luogo che non mi apparteneva (...) (Borroni 2011: 93-96).

Osserva Antonio Costa:

Il legame strettissimo con la sua città e con il paesaggio veneto, che lo ha accompagnato lungo tutta la sua carriera, non lo ha mai fatto indulgere alle coloriture vernacolari, antico vezzo del cinema italiano. Lo sguardo personale sui vari aspetti della vita appartata e segreta della provincia era filtrato attraverso il modello di un cinema internazionale, di una cultura che tutto era fuorché provinciale (2014: 6).

Sei Venezia è intriso di quell'elemento che caratterizza l'intera opera di Mazzacurati, ovvero l'interesse per la conoscenza, la curiosità per il territorio, per l'ambiente, per gli individui, per quell'uomo qualunque che il regista avvicina con acume, intelligenza, delicatezza e rispetto, cogliendone la profondità d'animo, l'intimità, le emozioni e l'essenziale spiritualità, elementi tratteggiati con grande magia e poesia.

Durante un'intervista rilasciata negli anni Novanta ad Andrea Segre, Mazzacurati disse: "Ciò a cui è davvero importante prestare attenzione sono le persone, le loro relazioni, le loro emozioni, la loro dignità" (2014: 20).

"Filmare", scrive Casetti, "significa sia operare un ritaglio, sia soprattutto saperlo superare" (2005: 64). Il punto di vista di Mazzacurati, seppur parziale e soggettivo, riconsegna il ritratto di una città che si vede emergere dai singoli racconti di vita, da porzioni di realtà che confluiscono nella visione globale del regista. Lo sguardo filmico si muove tra individui spontanei che rappresentano sé stessi, nel proprio ambiente naturale, e ricostruiscono le proprie esistenze, consentendo allo spettatore di sentirsi partecipe delle loro vicende, annullando in qualche modo le distanze e stabilendo una sorta di contatto, di affinità spirituale, senza, tuttavia, fargli perdere il senso della sua posizione. "Queste sei persone hanno una bellezza umana che nasce dall'inconsapevolezza di sé, della propria immagine, del proprio fascino. E' un fatto che mi commuove in un'epoca come questa, dove invece avviene il contrario (...)" (D'Ascenzo 2012: 23), confessa il regista.

Dopo aver incontrato un gran numero di persone, Mazzacurati ne sceglie sei e dedica a ciascuna di esse due mesi di riprese, associando in tal modo ogni personaggio ad un periodo dell'anno. Durante i colloqui che precedono le riprese, il regista impone la partecipazione della macchina da presa che, se dapprima è percepita come osservatore scomodo e inquietante, col passare del tempo diviene inavvertita presenza. Così i protagonisti finiscono per gettare la maschera, per palesare la loro vera natura, i loro sentimenti, stabilendo col regista un legame emotivo e un'intima relazione.

Sei è un numero magico per Venezia. Sei sono i sestieri; "non li dovresti chiamare quartieri, ma sestieri", scrive Tiziano Scarpa,

perché i quartieri del centro storico sono sei, non quattro: sono ciascuno un sesto di Venezia, non un quarto come i quattro gruppi di case cresciute in quelle città che sono sorte all'incrocio di due vie di comunicazione importanti, nelle quattro fette di terra tagliata da una croce di strade. Santa Croce, Cannaregio, Dorsoduro, san Polo, san Marco, Castello (2000: 14).

Sei sono i denti in metallo del ferro di prua della gondola che rappresenterebbero i sestieri.
Sei sono le ore che trascorrono tra una marea e l'altra: l'acqua alta a Venezia ne segue il ciclo e nel volgere di un giorno se ne registrano due alte e due basse.

Sei sono i protagonisti del film.

Il racconto delle loro storie è preceduto da alcune inquadrature che mostrano dei turisti in Piazza S. Marco invasa dalle acque. La macchina da presa si sposta poi all'Archivio di Stato di Venezia, a San Polo, istituito nel 1815 in quello che fu il convento dei francescani della Cà Grande dei Frari, sorto nel Duecento. Le immagini svelano dapprima gli esterni e poi gli interni dell'Archivio, a cogliere un patrimonio che si snoda per circa settanta chilometri di scaffali colmi di documenti, pergamene, carte e disegni, testimoni di oltre mille anni di storia che la macchina da presa sembra quasi voler ripercorrere attraverso lunghe e reiterate carrellate. Si giunge, infine, alla stanza in cui si trova il primo protagonista, Giovanni Galeazzi, pensionato e archivistica volontario. Mostrato in un primo momento in secondo piano, fuori fuoco rispetto a colui che sta parlando e che poi si scopre essere Giovanni Caniato, uno dei responsabili dell'archivio, Giovanni viene poi inquadrato in primo piano perché, come scrive Béla Balázs, "per poter davvero leggere un volto, esso deve esserci portato vicino" (2008: 172). Il passaggio dal campo lungo al primo piano attesta la centralità della figura umana nel processo di rappresentazione filmica.

L'intervista a Giovanni ha luogo nella sua casa, a Mestre. "Mi ha colpito molto l'ordine in cui vive: un ordine mentale, razionale, non frutto di uno sforzo. Fai caso ai gesti: mi ha offerto il caffè e ho seguito quello che ha fatto dopo per mettere via le tazzine" (D'Ascenzo 2012: 28), dichiara Mazzacurati. Giovanni si definisce un uomo fortunato perché, pur avendo una cultura limitata, l'attività di archivistica volontario intrapresa dopo il pensionamento gli ha permesso di avvicinarsi alla storia di Venezia, aprendogli degli orizzonti inimmaginabili. "A parte la piacevolezza dei documenti con cui vengo a contatto per sistamarli, per rimetterli in ordine", afferma Giovanni, "all'interno dell'Archivio ci sono delle persone che sono dei personaggi nel senso buono del termine, che sono di un'altezza intellettuale che io non avevo mai incontrato". "Non faceva altro che dire: «Ho conosciuto queste persone molto intelligenti...». Era sempre un passo indietro: mi piacciono questi aspetti del carattere di una persona, se riesci a tirarli fuori", (D'Ascenzo 2012: 30) afferma il regista. Le parole di Giovanni si alternano a quelle del responsabile dell'Archivio di Stato che illustra, in momenti diversi, la storia dell'archivio, i documenti che vi sono raccolti e la preziosità delle risorse costituite dai volontari. Se le frasi di Giovanni paiono rivelatrici di una realtà e di un'umanità segreta, intima e malinconica, le espressioni del responsabile dell'Archivio sono caratterizzate invece da un tono divulgativo e pedagogico, quasi a riflettere in qualche modo, con la loro contrapposizione, l'ambiguità e l'enigmaticità di una Venezia nel contempo moderna e decadente, onirica e reale, paradisiaca e infernale.

Giovanni si prepara ad uscire e lo seguiamo nel percorso che da Mestre lo conduce a Venezia. Si dichiara un uomo favorito dalla sorte perché vive in una zona di Mestre vicina al centro, ma tranquilla; tuttavia lamenta la frenesia della città che si riflette sui rapporti umani. "Dice: «È il prezzo della modernità»" (D'Ascenzo 2012: 31).

Il lavoro all'Archivio di Stato è per Giovanni una "valvola di sfogo bellissima", "in un'atmosfera che è splendida perché il ritmo di vita, i contatti con le persone, con gli avvenimenti di ogni giorno sono diversi da Venezia a tutto il resto del mondo". "È interessante l'idea che ha di Venezia: per lui rappresenta una salvezza. È molto orgoglioso di poter andare tutte le mattine verso il bello, lo ritiene salvifico per la sua esistenza" (D'Ascenzo 2012: 28), racconta Mazzacurati.

Mentre Giovanni si racconta la macchina da presa ci mostra la laguna nel tratto che l'uomo percorre in bus da Mestre, attraverso il Ponte della Libertà che collega Venezia alla terraferma, fino a Piazzale Roma. Giovanni percorre il Ponte di Calatrava che Mazzacurati decide di filmare "perché ci fa vedere che è sensato e possibile inserire elementi nuovi in questa città" (D'Ascenzo 2012: 30); la macchina da presa lo segue per un tratto e poi lo lascia andare. Racconta il regista:

Il rischio che avevo paura di correre all'inizio (...) era di mettere in scena la vita di una persona apparentemente poco emotiva. (...) Invece, a lavoro finito, penso sia proprio questa assenza di ammiccamento e seduttività a renderlo quello che è davvero. Abbiamo rispettato la sua sensibilità di uomo misurato (D'Ascenzo 2012: 28).

In fase di montaggio, mi sono accorto di una cosa: quando l'ho rivisto col suo montgomery nocciola mentre saliva gli scalini del ponte ho capito che lui per me è la reincarnazione di Piero Tortolina, il grande animatore, costruttore, inventore di Cinemauno a Padova (...). Ecco, Piero, a suo modo, aveva la stessa sobrietà di Giovanni. E lì ho capito cos'era che mi aveva guidato alla ricerca del suo carattere: inconsciamente pensavo a Tortolina (D'Ascenzo 2012: 31).

L'iniziare il racconto della città partendo dalla storia di Giovanni è in qualche modo voler iniziare dalla storia millenaria di Venezia, filmandone metaforicamente le solide fondamenta.

La storia seguente, invece, sembra voler mettere in scena un aspetto più ludico e frivolo di Venezia, la città turistica per eccellenza, meta di un turismo spesso ricco e mondano, ma raccontato quasi incidentalmente da chi lo vive solo di riflesso.

Nel percorso che ci accompagna dal primo al secondo racconto di vita, Venezia ci viene mostrata attraverso immagini in movimento riprese dall'acqua in una sorta di perlustrazione nel contempo visiva ed emotiva, che sembra voler rendere omaggio alla già citata prima carrellata della storia del cinema di Promio. La macchina da presa si sofferma quindi su una porta scorrevole, vista dall'interno, e su una parete di chiavi. Il successivo campo medio ci rivela l'ingresso di un albergo, quadri che hanno un valore prettamente introduttivo. Ancora il dettaglio di una mano che gira la chiave nella serratura; lo spettatore ha metaforicamente accesso al mondo interiore del personaggio. Nell'inquadratura che segue la macchina da presa è già all'interno della stanza. Una cameriera entra nella lussuosa e imponente camera, sistema il quotidiano lasciato aperto dal cliente su un tavolino, spolvera con un panno bianco. Il quadro seguente la coglie seduta su una delle sontuose poltrone di quella stanza e poi in primo piano: è Roberta Zanchin, cameriera. Ci troviamo nel sestiere di Castello, all'hotel Danieli, situato lungo Riva degli Schiavoni, di fronte alla laguna. L'hotel è ornato con pregiati tessuti e rivestimenti, colonne in marmo, soffitti decorati, opere d'arte, lampadari in vetro di Murano, vetrate colorate e mobili d'epoca. L'atrio centrale, dominato da un'imponente scalinata dorata, è decorato in stile moresco. Le linee essenziali, gli ornamenti raffinati, le decorazioni architettoniche rispecchiano il fascino e la magia di Venezia; l'atmosfera rimanda all'immagine decadente della città, tanto amata dai turisti. "Vedendolo ora", osserva il regista, l'hotel Danieli "non ha più quello smalto, vedi che ci entrano persone che stancamente cercano di emulare qualcosa per cui il tempo è passato" (D'Ascenzo 2012: 34). "Un giorno mi è venuto in mente che mi sarebbe piaciuto sentire come vive il suo rapporto con la città la cameriera di un grande albergo", dichiara Mazzacurati (D'Ascenzo 2012: 31).

Mentre la macchina da presa inquadra dapprima il panorama della suggestiva vista sulla laguna di Venezia che offrono le camere e poi la facciata di Palazzo Dandolo che ospita l'hotel, Roberta si rivela. "Il destino fa le cose. Non era la mia aspirazione più grande venire a fare la cameriera qui. Certo che fare la cameriera in un albergo di lusso è molto più gratificante che farlo su un alberghetto (...). Qui c'è sempre tanta bella gente, i colleghi, i clienti", dichiara la donna.

Roberta racconta che la stanza in cui si trova in quel momento ha ospitato Brad Pitt, attore che lei desiderava tanto incontrare, ma che ha avuto modo di vedere solo nel corridoio dell'hotel. Le immagini della donna seduta che parla di sé si alternano a quelle che la colgono durante il suo lavoro e a quelle lussuose dell'hotel. "Si vedono tante cose (...). Una persona famosa, l'ordine che ha, se è disordinata, se è ordinata, se è pulita, specialmente. Rimani delusa perché magari credi che lui mai farebbe una cosa del genere e invece magari trovi le lenzuola

sporche, un po' di schifezze in giro", racconta sorridendo divertita. La seguiamo mentre rifà il letto e sistema i prodotti nel bagno. Poi racconta che la camera 36 e 37 ha ospitato, durante un'edizione della Mostra del Cinema, Jerry Lewis, che l'ha sorpresa e stupita per il profumo che ha lasciato nella stanza, un profumo "familiare (...) come se fosse una persona che fa parte di te", per la saponetta che usava, che le ha ricordato la sua infanzia, per la vestaglia di seta, per l'ordine che aveva e per il leone d'oro che aveva poggiato sopra il caminetto. Roberta confessa di non essere attratta dai film di oggi e di amare invece la riscoperta dei film del passato come *Venezia, la luna e tu*, film del 1959 diretto da Risi e interpretato da Sordi nei panni di un gondoliere, film a cui Mazzacurati dedica un frammento. "Mio papà fa il gondoliere; mio papà, mio nonno, mio zio, tutta la mia famiglia", racconta Roberta. "Roberta mi ha colpito perché è dentro una specie di tradizione: lei cameriera, la mamma cameriera, il papà gondoliere e il fratello, che è morto in un incidente, gondoliere" (D'Ascenzo 2012: 31) osserva Mazzacurati. Il regista inserisce anche un frammento del film *Culastrisce, nobile veneziano* (1976) diretto da Mogherini con Mastroianni e Toffolo, pellicola in cui, come Roberta racconta, suo padre, oggi quasi sessantenne, ha recitato la parte del gondoliere. In una scena del film, ricorda Roberta, suo padre dava un pugno a Mastroianni e lo faceva finire in acqua e "allora per me mio papà era forte, era grande". Quella scena è stata girata nella stessa fondamenta in cui Roberta ora abita con i suoi genitori. "È infantile, anche se non è una ragazzina, vive con i genitori: c'è qualcosa in lei che mi ricorda le bambole di porcellana che si mettono in mezzo al letto nelle case di campagna. Non è lontana dalla fisionomia veneziana popolare" (D'Ascenzo 2012: 34), osserva il regista. "Sogni, sogni, sogni in grande" continua a raccontarsi Roberta "non lo so... io mi accontento anche, per me quando il mio ragazzo sta bene, la mia famiglia sta bene, io sono felice, è la cosa più importante per me, non c'è altro. Godere di quello che si ha perché adesso ce l'hai e domani non ce l'hai più. Spesso la gente non si rende conto di questo".

Le immagini, dapprima in movimento dall'acqua e poi in Piazza San Marco, restituiscono frammenti di Carnevale, di persone in maschera. Rivela Mazzacurati:

Abbiamo fatto dialogare il funereo del Carnevale col funereo del grande albergo. Quelle maschere inespressive e plumbee che si vedono a San Marco con l'apparato sfarzoso ma morente dell'albergo. La storia della cameriera si è incastrata perfettamente nel Carnevale: è venuto bene aver ritratto in febbraio quella zona, ha portato dentro le maschere con la loro tetraggine (D'Ascenzo 2012: 33).

Roberta ricorda suo fratello, più giovane di lei, morto tre anni prima e confessa: "Volevo dirlo perché mi sembrava giusto, non dirlo non era corretto, per me, sentivo di dover dire questa cosa". A proposito di questa confessione di Roberta, Mazzacurati osserva: "È un modo possibile, umano, di raccontarsi" (D'Ascenzo 2012: 33) e aggiunge:

Per tutto il ritratto ho cercato di collocare la sua fisionomia dentro la città, nel solco di quelle persone che hanno sempre lavorato nell'ossatura di città come Venezia. All'inizio potrebbe apparire leziosa, ma con l'andare dei minuti e a mano a mano che la scopri di più, ti accorgi che è così lei: è autentica, non è una maschera (D'Ascenzo 2012: 34).

Ancora immagini della laguna dall'acqua seguite da quelle di Venezia con l'acqua alta. Poi il primo piano di una rivista sulla quale si legge "*Ernesto Canal. L'homme qui changea l'histoire*" ad introdurre il terzo racconto di vita, quello di Ernesto Canal, pioniere dell'archeologia. L'uomo è ripreso mentre mostra delle fotografie descrivendone i soggetti. Inizia poi a raccontarsi. All'età di tredici anni Ernesto s'interessa un po' di tutto, è curioso e sulla rivista *Sapere* legge una serie di articoli, scritti da alcuni famosi storici dell'epoca, sulle origini di Venezia e si chiede "ma perché nessuno va a vedere in laguna se ci sono o non ci sono

resti medievali romani o più antichi ancora?” e da ciò nasce il suo interesse per l’archeologia. Dopo la guerra, grazie a pescatori e amici, inizia ad imparare a “camminare in laguna, nelle paludi”. Un giorno, casualmente, accompagnato dall’amico Amedeo, all’isola di Burano incontra un vecchio pescatore che, dopo dieci bicchieri di vino, gli fa vedere dove trovare delle pietre. È il primo giorno di ricerca di Ernesto che trova, in quell’occasione, otto strutture romane. L’uomo ricorda chi l’ha aiutato nel suo percorso di ricerca e soprattutto negli scavi. Racconta che svolgeva il suo normale orario di lavoro fino alle sei di sera e che poi, dopo cena, faceva ricerche fino a mezzanotte. Rammenta anche come le sue ricerche si sarebbero dovute interrompere rapidamente se avesse dato ascolto agli ispettori della Soprintendenza che hanno sempre cercato di ostacolare il suo lavoro. Ernesto racconta dei suoi innumerevoli ritrovamenti (più di novantamila sono i reperti da lui individuati), grazie ai quali ha dimostrato che la storia della laguna è più antica di quanto si credesse.

Siamo entrati in cinque in uno spazio strettissimo che sembrava la tolda di una nave, piantata al centro della laguna. Ernesto ha la gestualità dello scienziato: a un certo punto si piega di lato e strappa un foglio da una bacheca. E’ un gesto di un’eleganza incredibile, fatto con una nonchalance nei confronti degli oggetti che solo gli scienziati possono avere: un foglio di carta si può stracciare, tanto hai tutto nella testa (...).

Mi ha dato l’idea di essere una persona di una grande forza, ma anche di grandissima fragilità. Si capisce che ha avuto molti dispiaceri. Per fortuna negli ultimi anni non solo è stato riconosciuto il grande valore del suo lavoro, ma è diventato il punto di riferimento dell’origine romana di Venezia prima della nascita vera e propria della città (...).

La sua è la storia di un amore assoluto (...) (D’Ascenzo 2012: 35-38).

A bordo di un vaporetto si percorre il tragitto che da Venezia porta a Burano. Dalle mille tinte delle case colorate dell’isola, la macchina da presa si sposta a catturare i mille colori delle tele di Carlo Memo, pittore e quarto protagonista del documentario. Carlo, all’interno del suo studio, racconta come si diventa pittori astratti: “bisogna avere un buon figurativo, come io ho una buona mano perché la pittura astratta è un iperfigurativo”. E confessa che il paese non ama i suoi quadri perché incomprensibili. In un quadro il segno è fondamentale perché restituisce la misura della forza, dell’energia; “io è una vita che corro dietro al segno” osserva ancora l’uomo. Carlo ha fatto il timoniere e questo gli ha permesso di vedere il mondo; dipinge da quando aveva undici anni e afferma che i colori e i profumi della laguna sono unici. La macchina da presa lo segue mentre, in piedi sulla sua barca, rema fendendo il paesaggio lagunare. Mentre ormeggia, due passanti commentano sarcasticamente: “ce ne sarebbe di gente interessante da riprendere, è perché lui è «pittore»”. Carlo prima viveva a Torcello, si è trasferito a Burano da due anni e ha trovato una realtà ben diversa da quella immaginata; “tutti contro di me”, dichiara, “perché dicono che ho portato in paese brutte cose, le mie pitture”. “Carlo è un personaggio dalla storia pazzesca. (...) La gente non lo capiva e non lo capisce. Quando attraversavamo Burano con lui e quando ci presentavamo alle persone, lui assumeva a tratti un’espressione selvatica che è nel suo carattere”, ricorda il regista (D’Ascenzo 2012: 38-39).

Ripercorrendo a ritroso la via d’acqua a bordo di un’imbarcazione che s’incunea sempre più tra i canali, si torna in città. La macchina da presa coglie, in Campiello Bruno Crovato già S. Canzian, Mazzacurati affacciato alla finestra; si sposta poi all’interno di un bar. Il primo piano di un monile rivela il nome del quinto protagonista, Ramiro. “Nella mia vita sono fortunato nella sfiga”, esordisce Ramiro Ambrosi che rivela, ingenuamente e con qualche imbarazzo, di essere un ex ladro. A cinque anni Ramiro perde la madre ed è inviato in collegio, dalle suore, fino ai dieci. Frequenta poi la scuola navale, ma quando viene a mancare anche il padre decide che “non vale la pena ammazzarsi di lavoro” e avvicina un gruppo di giovani malavitosi. “A quindici anni ti trovi tanti soldi in mano e i problemi passano”, racconta l’uomo. Ancora

minorenne conosce il ladro acrobata Silvano detto Kociss e da lì è un crescendo. Alcune immagini della festa del Redentore interrompono l'intervista, sono immagini gioiose di festa che rimandano alla bella vita tanto amata da Ramiro in gioventù. L'uomo racconta le sue avventure con Kociss che lo portano all'arresto. Quando esce di prigione non trova più gli amici di una volta; il nuovo *business* è la droga, ma non fa per Ramiro che nel frattempo conosce la moglie e ha dei figli. Inizia un periodo felice della vita dell'uomo, interrotto negli ultimi due anni a causa della mancanza di lavoro e della perdita della moglie. "Sono stato fortunato nella sfortuna" ribadisce Ramiro, "ma la fortuna vera non mi è arrivata, sono in credito". Ramiro, racconta Mazzacurati, "riesce a trovare un tono che ti racconta la sua dignità, questo è un buon risultato, il suo modo di esprimersi è figlio della sua personalità"; e aggiunge: "il pudore è un sentimento interessante in questo lavoro, perché è un valore che stabilisce una relazione tra chi guarda e chi parla e che contempla delle necessarie omissioni, è un patto che aleggia, un tono, un equilibrio che si è creato e che magari dipende semplicemente dalla mia timidezza" (D'Ascenzo 2012: 40).

Venezia è per Ramiro nel contempo teatro e testimone di una vita vissuta al limite, fino agli inferi e ritorno.

Immagini di bagnanti in laguna e momenti della regata storica introducono l'ultima storia di vita, quella di Massimo, un ragazzino tredicenne "con un temperamento molto estroverso" (D'Ascenzo 2012: 42), che vive a Sacca Fisola, chiamata il Bronx di Venezia perché "ci sono le persone non come a S. Marco, civilizzate, diciamo". Massimo racconta di una ragazza bellissima della sua classe che però ha un ragazzo che non la merita, della sua preoccupazione per la madre che lavora troppo e che lui vorrebbe vicina più a lungo, del suo desiderio di fare il cantante *reggae*, delle difficoltà quotidiane derivanti dall'essere nato con un problema ai piedi, dell'affetto profondo e incondizionato che lo lega alla madre, dell'amore meraviglioso fra i suoi genitori. "Questo sguardo che potrebbe dare l'impressione che ti sta prendendo in giro, mi è sembrato subito un bambino senza tempo, non vincolato dal presente. (...) Massimo apre una porta che ti riporta alla tua infanzia" (D'Ascenzo 2012: 42), ricorda Mazzacurati. La macchina da presa cattura l'immagine di Massimo che, in compagnia di un gondoliere, "alla Giudecca con Venezia lontana alle spalle" (D'Ascenzo 2012: 45), intona una canzone. E' l'immagine conclusiva del documentario. "Lui lì si sentiva a suo agio e ho pensato che questa città è davvero un teatro, con la scenografia e le quinte. È una città tutta rivolta verso un'unica direzione: la nostra visione dalle fondamenta è come da una porta di servizio, mentre la visione principale è dall'acqua, proprio come dalla Giudecca" rammenta il regista, e aggiunge: "L'idea di finire con un ragazzo e con la sua vitalità, la sentivo indispensabile per non pensare che ci sono solo segni di estinzione. E l'espressione perfetta, anche oleografica, di Venezia che c'è oggi e vive nonostante tutto, mi ha aiutato a far passare l'idea di un presente vivissimo" (D'Ascenzo 2012: 45).

Mazzacurati racconta Venezia attraverso il vissuto dei suoi abitanti. Il suo sguardo si concentra su sei porzioni di realtà, isola dei dettagli; tocca allo spettatore ricostruire, attorno ad essi, l'orizzonte complessivo, il ritratto della città fattasi quintessenza dell'animo dei protagonisti; una Venezia, tante Venezia.

BIBLIOGRAFIA

- Balázs, B. (2008), *L'uomo visibile* [1924], Torino, Lindau.
 Benjamin, W. (1998), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* [1955], trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi.
 Bertozzi, M. (2008), *Storia del documentario italiano*, Venezia, Marsilio.

-
- Bignardi, I. (2012), *Dimenticare Venezia*, in C. Mazzacurati, *Sei Venezia. Un film – una città*, Venezia, Marsilio.
- Borroni, C. (2011), *Con la giusta distanza. Conversazione con Carlo Mazzacurati*, in G. Capizzi (a cura di), *Cinema e Ambiente*, Limena, Regione del Veneto – Arpav.
- Brunetta, G. P. (1991), *Cent'anni di cinema italiano*, Bari, Laterza.
- Casetti, F. (2005), *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani.
- Cavazzoni, E. (2012), *Postfazione*, in C. Mazzacurati, *Sei Venezia. Un film – una città*, Venezia, Marsilio.
- Costa, A. (a cura di) (2015), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio.
- (2002), *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi.
- (2014), *Mazzacurati. Addio al regista cantore dell'altro Nordest: la provincia nel suo cinema internazionale*, in “Corriere del Veneto”, 23 gennaio 2014, pp. 6-7.
- D'Ascenzo, S. (2012), *Conversazione con Carlo Mazzacurati*, in C. Mazzacurati, *Sei Venezia. Un film – una città*, Venezia Marsilio.
- Licata, A., Mariani Travi, E. (1985), *La città e il cinema*, Bari, Edizioni Dedalo.
- Luckhurst, R. (2008), *The trauma question*, London, Routledge.
- Scarpa, T. (2000), *Venezia è un pesce. Una guida*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore .
- Segre, A. (2014), *Il suo cinema era fatto di incontri. Semplici e profondi*, in “Corriere del Veneto”, 24 gennaio 2014, p. 20.
- Simmel, G. (1995), *La metropoli e la vita dello spirito* [1903], a cura di P. Jedlowski, Roma, Armando Editore.
- Vattimo, G. (2000), *La società trasparente*, Milano, Garzanti.

KATIA PARONITTI • She lives and works in Padova. She obtained a Bachelor magna cum laude in Disciplines of Art, Music and Entertainment at the Faculty of Letters and Philosophy of Padova University, with a thesis titled *Lola e le altre: le figure femminili nel cinema di Jacques Demy* (Lola and the others: female characters in Jacques Demy's movies). She obtained a master magna cum laude in Performance Arts and Multimedia Production at the Faculty of Letters and Philosophy of Padova University with a thesis titled *Lyda Borelli. La Regina dell'arte del silenzio* (Lyda Borelli. The Queen of art of silence). She published the following essays: *La ritualità del gioco e la sperimentazione del sacro. La grande peccatrice di Jacques Demy* (Rituality of gambling and experimentation of sacred: Jacques Demy's Bay of Angels) , in “Fata Morgana. Four-monthly of Cinema and Visions”, 17: *Rito*, pp. 183-188; *Frammenti di vi(s)ta: Vivre sa vie (1962) di Jean-Luc Godard* (Fragments of view (/life): Jean-Luc Godard's My life to live), in “Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario”, 7: M. Gardini (ed.), *Il frammento*, 2012, <http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/rammenti-di-vi-s-ta-em-vivre-sa-vie-em-1962-di-jean-luc-godard/116>; *Lyda Borelli, divina incantatrice* (Lyda Borelli, divine enchanter), in “Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario”, 8: F. Pagani (ed.), *Le incantatrici*, 2013, <http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/lyda-borelli-divina-incantatrice/128>.

E-MAIL • red348@hotmail.com