

Capitolo III: ANALISI DEI CONTENUTI

Di seguito alla contestualizzazione del documentario etnografico, a partire dagli anni '50, sono stati analizzati alcuni lavori già precedentemente suddivisi per argomenti. Mettere in evidenza la diversità del patrimonio della Cineteca Lucana, come si evince dai documentari di seguito esaminati, consente di riscontrare le differenti vocazioni, gli stili, la varietà dei documentari che hanno al centro del loro interesse in quegli anni le tematiche sul Mezzogiorno d'Italia.

Emerge chiaramente che, per chi voglia ritrarre la realtà dell'epoca, il riferimento alla civiltà contadina, ai suoi lavori stagionali, ai ritmi dettati dalla natura è inevitabile; e ciò, sia che se ne faccia oggetto di studio, di inchiesta e di analisi, sia che la si voglia riprodurre mediante lo strumento cinematografico, la pittura, la scrittura.

III.1 I riti arcaici

III.1.1 Gian Vittorio Baldi: *Vigilia di mezza estate* (1959)

“Ci sono notti in cui il tempo si ferma, allora la coscienza umana si ferma verso profondità di millenni alla ricerca di arcaiche motivazioni che ancora oggi influenzano la nostra esistenza [...] come nella notte di San Giovanni alla Vigilia di mezza estate”.

(Vigilia di mezza estate)

Gian Vittorio Baldi, figura di rilievo quale autore e produttore cinematografico nel panorama del documentario d'autore di quegli anni, nato a Lugo di Romagna (Bologna) il 30 ottobre 1930, allievo del Centro Sperimentale di Cinematografia, regista, oggi è docente di filmologia all'Università di Bologna.

Porta avanti l'impegno di operatore culturale per la RAI-TV raccogliendo materiale inedito filmato in tutto il mondo, fonda l'IDI (Istituto italiano del documentario) nel 1960, una società indipendente per la quale produce film di Pier Paolo Pasolini, di Robert Bresson e nel 1964 insieme a John Grierson e Joris Ivens istituisce l'A.I.D. (Association Internationale des Documentaristes).

Il suo documentario del 1959, *Vigilia di mezza estate* si presenta subito come un caso

particolare: la copia del documentario, che il regista credeva perduto²⁴ insieme ad altri due, *La notte di San Giovanni* e *Via dei cessati spiriti*, è stata rinvenuta nella Cineteca Lucana.

La peculiarità che contraddistingue questo documentario è che l'opera rappresenta uno dei primi tentativi riusciti di introduzione della presa diretta in Italia; spiega Baldi:

Nel periodo del fascismo, quando si girava nei teatri di posa, la presa diretta era distante dal luogo in cui avveniva la scena; uscendo dal teatro di posa, nel 1945, quando si incomincia a girare "dal vero" per le strade, le macchine da presa avevano un rumore di fondo che interferiva con il suono che si voleva registrare e non si poteva fare più quello che si faceva nel teatro di posa, coprire i rumori; ecco perché tutti i documentari dal 1945 in poi sono stati post-sincronizzati. Quindi nell'immediato dopoguerra si era abituati ad un documentario con il commento parlato e con una post-sincronizzazione.

Io ho invece voluto ritrovare la verità nella scelta del suono, ma per fare questo ho dovuto usare degli accorgimenti: coprivamo la macchina da presa con tutto quello che c'era possibile, compreso i nostri vestiti, le giacche, i cappotti, per nascondere il rumore della macchina da presa.²⁵

Il documentario, presentato al Festival di Tours, vinse il Gran Premio. Il motivo che ha spinto Baldi a realizzare questo documentario è stata l'influenza delle teorie e degli studi demartiniani, perché amava moltissimo ritrovare le radici della cultura italiana.²⁶

Tuttavia, nel suo documentario non c'è più posto per la componente lirica che caratterizza i lavori di ispirazione antropologica, nei quali la musica imperversava e il suono ricostruito dilagava: a tutto ciò Baldi sostituisce il suono in presa diretta.

L'utilizzo di questo espediente richiede degli accorgimenti particolari, per cui come afferma Baldi "c'è fedeltà al fatto e non c'è alcuna ricostruzione a posteriori"²⁷ e dalle scelte che egli compie nella realizzazione delle scene, si nota la volontà di cogliere la realtà nel suo modo oggettivo di presentarsi, senza mediazioni e senza elaborazioni illustrative o ridondanti.

La sua oggettivazione della realtà implica una tecnica altrettanto diretta, atta all'acquisizione spontanea e immediata dello svolgersi oggettivo degli eventi e che quindi,

²⁴ Intervista a Gian Vittorio Baldi rilasciatami il 21 maggio 2007.

²⁵ Ibidem

²⁶ Ibidem

²⁷ COOPERATIVA Nuovi Quaderni (a cura di), *Il cinema di Gian Vittorio Baldi: La macchina da presa di coscienza*, S. Gimignano, Coop. nuovi quaderni, 1979-1980, p. 9

non consentendo forme di correzioni, “richiede la tensione esecutiva come tensione inventiva”.²⁸

In merito, oltre alla testimonianza di Gian Vittorio Baldi, è stata raccolta anche l’opinione di Roberto Chiesi dell’Archivio Pasolini della Cineteca del Comune di Bologna che sta lavorando ad un libro sul regista e che ha affermato:

Il punto di partenza è l’esperienza neorealista, fondamentale per Baldi: essa nasce con Rossellini ma si evolve.

I suoi non sono film neorealistici; il realismo infatti viene ad essere mescolato con altri elementi, è portato oltre.

È quindi sicuramente la realtà il suo punto di partenza ma è colta sul vivo dopo lunghi periodi di osservazione e di avvicinamento nei suoi confronti. Infatti è possibile riscontrarvi al tempo stesso una estrema aderenza alla realtà ed anche una estrema manipolazione, ci sono entrambe le attitudini nel suo modo di concepire il cinema.

Vigilia di mezza estate è un documentario etnografico che parla di riti, di tradizioni in una notte di mezza estate: la notte di San Giovanni quando alle stoppie del grano raccolto, veniva dato fuoco ballando e pregando in cerchio tra le fiamme.

È mediante il rito che la comunità elimina i malanni della stagione passata e si assicura la sopravvivenza nella stagione futura.

Mentre le balle di fieno rotolano simboleggiando il disco del sole, le donne vicino al fuoco del camino pregano per l’abbondanza del raccolto e le campane suonano a festa.

La stessa notte le donne invocano il destino e altre impastano il pane che senza lievito, cresce con l’acqua di San Giovanni, e come il fuoco bruciando libera dal male, anche l’acqua è un simbolo purificatore.

Fino a questo momento il documentario si svolge nella completa oscurità della notte, nella magia e nel mistero, illuminata solo dalla luce delle alte fiamme e dalle luci delle case, all’alba sulla riva del fiume si stringono le “commaranze” e la prima luce del sole riconcilia gli uomini con le leggi della vita e della morte.

Nel sud c’è una radice antica che è la radice da dove noi proveniamo non solo come memoria ma come costruzione del nostro essere, in fondo al di là della religiosità c’è una visione pagana, laica che è molto forte. Penso che questi riti oggi non esistono più.²⁹

²⁸ Intervista a Roberto Chiesi rilasciatami il 17 maggio 2007.

²⁹ Intervista a Gian Vittorio Baldi rilasciatami il 21 maggio 2007.

La forza delle immagini è quella di rendere la commistione tra la componente pagana del rito, celebrato nel “dies lampadarum” nell’antica Roma, e la componente cristiana delle preghiere delle donne.

III.1.2 Lino Del Fra: *La passione del grano* (1960)

“In Lucania al tempo della mietitura si celebra ancora la Passione del grano, un rito agricolo residuo delle antiche civiltà religiose mediterranee, diffuso, in un passato ancora recente, in tutta l’Europa contadina”

(La Passione del grano)

Nel documentario in esame, De Martino oltre a curare la consulenza scientifica, partecipa attivamente elaborando un commento appositamente scritto e interessandosi sia al montaggio delle scene che alla scelta del ritmo delle sequenze.

La passione del grano ricostruisce il rituale della mietitura che De Martino aveva già osservato l’anno precedente, attraverso le foto di Pinna.

L’idea di girare questo documentario nasce dalla visione delle fotografie che Franco Pinna aveva realizzato durante la ricerca su quel rito, condotta da De Martino, a S. Giorgio Lucano, nel giugno 1959. La troupe diretta da Del Fra, dietro suggerimento dello stesso De Martino, incontrò e riprese gli stessi uomini che pochi mesi prima avevano riprodotto il rituale per l’etnologo. Solo nella fase successiva alle riprese questi si occupò della stesura del commento.³⁰

Il tema della mietitura a San Giorgio Lucano viene elaborato ricostruendo una cerimonia popolare che simbolicamente rappresenta “l’uccisione” del grano mediante il simbolo della morte: la falce; uccisione che si ripete ogni anno con una danza al ritmo della zampogna.

Il documentario si può dividere in tre fasi: nella prima il tema è quello del vuoto vegetale lasciato dalla mietitura e delle angosce dell’intera comunità contadina connesse a questo momento. È l’arcaico terrore del vuoto nei campi provocato dall’inverno rigido, a spingere i contadini a considerare la mietitura come un’offesa mortale recata al grano “ucciso” dalla falce. Per occultare questo evento quindi, si ricostruisce il rito sottoforma di sacra rappresentazione: la caccia al capro.

³⁰ SCIANNAMEO Gianluca, *Nelle indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Bari, Palomar, 2006, p.40

Il “delitto” dell’animale delle messi, compiuta per occultare il momento doloroso del raccolto, si compie con un agguato al contadino travestito da capro, inseguito e circondato dagli altri mietitori che dicono al grano: “Ecco, non ti stiamo mietendo. Noi con le falci abbiamo ucciso il capro che danneggia le messi.”³¹

Il raccolto viene così occultato con il “martirio” del grano che lascia un vuoto nei campi, simbolo anche della disoccupazione contadina.

Nel secondo atto interviene una figura femminile a rappresentare “la sposa” del grano, simbolo del momento della nuova fecondazione del campo mietuto che così sarà rianimato per il nuovo raccolto.

La fase del rito su cui Del Fra pone però l’accento è soprattutto l’ultima, quella che prevede la svestizione e la derisione del padrone del campo, ad opera degli stessi mietitori.

La profanazione del padrone diviene una forma di sovvertimento sociale di tutte le gerarchie: il padrone è interpretato dal sindaco del paese che diviene oggetto della derisione di tutti e poi è costretto ad offrire da bere a tutti i mietitori.

In questo atto c’è tutta la volontà di esprimere, attraverso il rito, alcune forme di protesta sociale che comunque proprio grazie alla drammatizzazione, anziché esplodere, vengono espresse ma in maniera controllata e contenuta.

Ma soprattutto la forza del rituale è quella di destoricizzare il momento di crisi coincidente con il raccolto:

Il simbolismo mitico-rituale permette di costruire una dimensione protetta, astorica, in cui risolvere i momenti nei quali ad essere messo in pericolo è l’eserci dell’uomo nella storia [...] il rito è perciò uno strumento di denuncia della condizione di forte dipendenza dalla minaccia non solo della natura, ma anche dell’oppressione di classe.³²

La differenza del lavoro di Del Fra rispetto all’impostazione demartiniana, consiste nella impossibilità da parte del regista di vivere il rituale tragicamente, cioè nell’immanenza della condizione temporale in cui si verificano i fatti: questa impossibilità di vivere il tempo storico del rituale si trasforma in ricostruzione ludica del gioco della falce.

Come la stragrande maggioranza dei lavori demartiniani ha una musica d’accompagnamento d’autore, scelta che spesso veniva imposta dalla produzione. Anche qui la musica di Domenico Guaccero sottolinea il pathos crescente verso il culmine dell’uccisione del capro nelle messi con un ritmo incalzante che caratterizza l’arcaicità del rito. La musica d’accompagnamento copre i suoni ambientali, registrati sul luogo durante

³¹ Dal documentario di Lino Del Fra, *La Passione del grano* (1960)

³² SCIANNAMEO Gianluca, Op. cit. p. 43,44

le riprese impedendone una ricostruzione pienamente fedele della realtà, senza però nulla togliere alla comprensione antropologica.

A questo proposito vengono in mente le considerazioni di Paul Haesaerts citate da Gianpaolo Bernagozzi per cui:

le divisioni dello schermo, le giustapposizioni di immagini in movimento, le sovrimpressioni, i confronti, la macrofotografia [...] ecco un complesso di mezzi espressivi di forme sintattiche a servizio del cinema critico. Il linguaggio cinematografico è arricchito dalla musica che si allontana dall'immagine, si avvicina, l'accompagna o la precede per meglio rivelarla, per precisare volta a volta l'emozione dell'autore e l'emozione di colui a cui l'autore si rivolge. Anche il commento costituisce un mezzo di rivelazione, sia pure tradizionale, che prolunga idealmente la critica scritta [...] e prolunga - non solo idealmente - i rapporti con lo spettatore coinvolto nella necessità di afferrare e svolgere un problema vivo che è l'unico vero modo di divulgare un qualunque fatto storico, culturale e scientifico.³³

Il montaggio di Renato May segue l'aumentare del ritmo proprio del rituale, dove alle inquadrature iniziali ed alle lente panoramiche seguono inquadrature più veloci, e afferra le immagini che si richiamano tra loro in un susseguirsi di danze e luci, restituendone l'intera composizione visiva.

Ci si avvale del rito per rendere meno aspra la realtà, alla quale ognuno ritorna con il proprio dramma di insicurezza e precarietà.

Come nel documentario di Baldi anche nel rito del gioco della falce documentato da Del Fra, è evidente la necessità di incentrare il lavoro di documentazione sul grano, simbolo di sicurezza e unica fonte di certezza per paesi la cui economia era prettamente agraria.

III.2 La Lucania di Levi tra ieri e oggi

III.2.1 Massimo Mida Puccini: *La Lucania di Levi* (1962)

Massimo Mida Puccini, nato a Falconara Marittima (Ancona) il 5 maggio 1917, laureato in Giurisprudenza e diplomato in regia al Centro Sperimentale di Cinematografia, diventa aiuto regista di Rossellini, Comencini, Lattuada, Lizzani e poi documentarista.

³³ BERNAGOZZI Gianpaolo, *Il cinema corto: il documentario nella vita italiana 1945-1980*, Firenze, ed. la casa Usher, 1979, p.179

In *La Lucania di Levi* il regista descrive le situazioni politiche aprendo un dialogo con i personaggi della storia, da Carlo Levi a Rocco Scotellaro, attraverso la doppia valenza delle immagini pittoriche e cinematografiche.

La fotografia di Luigi Zanni e il montaggio di Pino Giomini conferiscono al documentario un ritmo e una riproduzione dell'immagine fedele al dipinto di Levi, *Lucania '61*.

L'opera di Puccini è una sintesi dei problemi del Sud: Rocco Scotellaro è il protagonista di questa composizione che si sviluppa in senso corale tra le scene di vita contadina, modellate sulla base delle fotografie di Mario Carbone, scattate durante il viaggio in Lucania dello stesso Levi per la realizzazione del dipinto, e i personaggi della vita intellettuale della Lucania.

Le inquadrature fisse, anche le panoramiche orizzontali e quelle verticali, tendono a ricomporre l'unità del quadro all'interno del fotogramma, insieme con la musica di Egisto Macchi.

Nel documentario si vede Italo Calvino che, dinnanzi al dipinto in cui Carlo Levi ritrae Rocco Scotellaro, poeta e sindaco di Tricarico, nonché sostenitore delle lotte del popolo contadino, asserisce:

Guardando questo grande dipinto di Levi [...] riflettevo su tutte le cose che la nostra generazione avrebbe voluto essere e che Rocco Scotellaro è stato nella sua breve vita, [...] così il quadro riunisce in sé i diversi piani che sono presenti nei nostri pensieri: conoscenza storica e conoscenza poetica, trasfigurazione lirica e realtà pratica.³⁴

Nell'analisi del quadro emerge la figura di Rocco Scotellaro, il poeta della libertà contadina, "il filo conduttore di questo poema ci appare ragazzo col suo volto lentigginoso, pieno di speranze, e uomo con i compagni di un mondo che si è aperto".³⁵

Egli è ritratto nello stesso quadro nel giorno della sua morte, circondato dalle madri che avvolte nel lutto nero piangono il figlio, insieme con il vicesindaco e la vecchia vaticinante.

Il lamento delle donne si trasforma nel sonno di un bambino addormentato tra le braccia della madre; altre figure di bambini circondano il poeta oltre ad una bambina con la gamba fasciata, il "monacello" e le capre. In alto la maga chiude la spirale di figure femminili, alle porte del cimitero.

Nel vicolo però la vita continua sotto il sole del Mezzogiorno, mentre i contadini risalgono dai campi verso il paese.

³⁴ Dal commento orale di Italo Calvino al documentario di Massimo Mida Puccini *La Lucania di Levi* (1962).

³⁵ Dal documentario di Massimo Mida Puccini *La Lucania di Levi* (1962)

La piazza è gremita di gente intenta ad ascoltare Rocco Scotellaro, si affacciano dalle finestre dipinte anche gli antichi meridionalisti: Fortunato, Nitti, Durso.

Si affacciano dal loro tempo i grandi morti di Lucania e sotto di loro la fila dei disoccupati...fino al disoccupato dal colore delle stoppie che chiude il quadro e al cane che dorme come morto [...] In mezzo alla folla che ascolta Rocco, c'è Saba, c'è Levi, ci sono i personaggi di *Cristo si è fermato ad Eboli* e de l'*Uva puttarella*³⁶

mentre più in basso una fila di disoccupati e di vecchi senza speranza formano invece la spirale degli uomini.

Le inquadrature sono protese nello sforzo di restituire i momenti, i volti, gli sguardi, gli occhi che Levi ha colto fissandoli sulla tela, per riprodurli nel modo più fedele possibile e ricreare la vita di quella Lucania, delle donne, dei loro lamenti, dei bambini e dei loro intensi occhi neri, delle forme che trapelano dal buio delle grotte.

Un'opera che induce il pittore Renato Guttuso a pensare alla musica di Giuseppe Verdi, per la sua coralità e che nel documentario dice: "credo che tutta la pittura italiana debba essere riconoscente a Carlo Levi per quest'opera così umana, ricca, profondamente popolare."³⁷

III.2.2 Carlo Prola: *La Lucania di Levi* (1991)

Come già aveva fatto Libero Bizzarri nel suo documentario *Lucania dentro di noi* nel 1967, dopo circa venti anni dal confino politico di Carlo Levi, anche Carlo Prola a distanza di più di cinquant'anni ritorna ad Aliano per vedere cosa è cambiato da allora, da quel mondo chiuso descritto da Levi e dalla "povertà refrattaria."³⁸

Il riferimento al *Cristo si è fermato a Eboli* ritorna in questo documentario, dove le inquadrature che si aprono sui primissimi piani dei contadini sono accompagnate dalla lettura delle prime frasi che aprono il romanzo. In parallelo ai loro volti rugosi vengono mostrati quelli riprodotti nei dipinti di Levi.

Dopo mezzo secolo, di ritorno nel paese di Aliano si può però notare come i miglioramenti siano stati solo di facciata: le strade sono state costruite ma sono rimaste inutilizzate: "opere inutili per paesi dimenticati"³⁹, oppure sono stati costruiti palazzi,

³⁶ Ibidem

³⁷ Ibidem

³⁸ Dal documentario di Carlo Prola *La Lucania di Levi* (1991)

³⁹ Ibidem

come cattedrali nel deserto arido e sahariano dei calanchi, dove la natura della terra la rende instabile, soggetta alle frane e al dissesto geologico.

Paesi come Craco, la stessa casa di Levi ad Aliano, sono sul ciglio di un burrone franoso: sono paesi fantasma destinati a scomparire, “è come se la terra si fosse accartocciata su se stessa.”⁴⁰

Le immagini reali sono intervallate da quelle dipinte che riproducono con gli occhi di Levi lo spirito di quella aridità.

Di tutto questo oggi rimane solo la constatazione di una realtà che sta morendo, senza speranze, “Cristo, dicono è arrivato fin qui, si è trattenuto un po’, poi se ne è tornato ad Eboli, per sempre.”⁴¹

Le inquadrature finali si soffermano sull’immagine della tomba di Carlo Levi ad Aliano che, simbolo dell’amore per la Lucania, rappresenta il compimento di un desiderio e il mantenimento della promessa fatta dallo scrittore ai contadini, di ritornare fra loro, a quel mondo che egli aveva descritto: “il mondo dei contadini era un popolo povero, disperato, scettico, rassegnato ma aveva una sua moralità primitiva e fiera: le sue passioni, le sue magie, il suo modo di essere antico ed eterno. Insomma era vivo.”⁴²

Un mondo immesso in un’antica presenza magica, che porta addosso i segni neri del lutto e della solitudine sulle porte delle case e sulle vesti delle donne; dove il lamento del pianto di Levi per la morte dell’amico Scotellaro si trasmette al popolo intero, alle donne, alle lamentatrici: “nere lacrime scendono dagli occhi neri”;⁴³ in un paese che, secondo Libero Bizzarri, è prima del tempo e della storia secolare, fatta di miseria e di migrazioni quotidiane dai paesi e dai campi, dove le immagini fanno riferimento all’occupazione delle terre, a Montescaglioso e Matera, capitale contadina, durante il periodo della Riforma Agraria.

III.3 La Basilicata della “Riforma”

III.3.1 *Camillo Mastrocinque: Oltre Eboli (1951)*

Il cortometraggio *Oltre Eboli* del 1951 è la testimonianza di un rinnovato interesse in quegli anni per le tematiche del meridione anche da parte di registi che hanno profuso il loro impegno cinematografico in altre direzioni che non sono quelle proprie del documentario.

⁴⁰ Ibidem

⁴¹ Ibidem

⁴² Ibidem

⁴³ Dal documentario di Libero Bizzarri *Lucania dentro di noi* (1967)

Realizzato da Camillo Mastrocinque, (nato l'11 maggio 1901 e morto nel 23 aprile del 1969 a Roma), regista dalla carriera eclettica e discontinua, che si è distinto per aver diretto una serie di film interpretati da Totò negli anni cinquanta.

Nel dopoguerra la sua produzione fu tutta incentrata al genere a lui più congeniale: il comico. Già la musica apre questo documentario in modo completamente diverso dagli altri filmati che pure trattano il tema della Riforma fondiaria in Basilicata.

Mastrocinque ha l'abilità di costruire attorno al documentario una trama da "fiction" adoperando degli attori a tutti gli effetti ed operando una commistione di generi.

Oltre Eboli ci rimanda per certi versi ai film anni '50 della Commedia all'italiana, soprattutto nella presentazione della coppia protagonista che, in viaggio per Bernalda, fa tappa a Potenza.

Qui, a seguito di un guasto alla loro auto, rimediano un passaggio da un ingegnere che lavora per la bonifica.

Da questo momento lo stile cambia, l'ingegnere che li accompagna deve fare un "ispezione sui lavori" e ne approfitta per aggiornare la coppia sulle novità apportate dalla riforma dopo la guerra.

La terra non è solida, ma frana e si distrugge, si creano i calanchi, i corsi d'acqua travolgono ogni cosa con le loro piene rovinose, perciò si è costruita una diga sul fiume Bradano alla stretta di San Giuliano e la diga di Monticchio per regolare l'acqua per la gente che fa la fila alle fontane pubbliche.

Scorrono le immagini di Pisticci, Matera, dei Sassi scavati nelle pareti del torrente Gravina: si sta finalmente lavorando per sfollare la gente nelle case popolari, e con la Cassa per il Mezzogiorno per costruire le strade.

La Bonifica interessa anche le zone di Eraclea, Pandosia, Metaponto, "così dopo 2000 anni tornerà di moda il lido di Metaponto e il latifondo sarà spezzato con l'applicazione della riforma agraria"⁴⁴ per condurre la Lucania al livello delle regioni più sviluppate d'Italia.

Il paragone tra il passato di una Lucania specchio fedele di una economia arretrata, quasi primitiva e il presente del rinnovamento apportato dalla Riforma Agraria, si evince dai documentari di quegli stessi anni come ad esempio *Conquiste nel Sud*, *Borgate della riforma* e dal documentario di De Feo del 1951 prodotto dall'Istituto LUCE, *Terra nuova*.

Fino a non molto tempo prima di quegli anni nelle contrade il traffico era minimo, le strade quasi non esistevano, solo ogni tanto sorgeva una villa signorile, luogo di occasionali divertimenti per i proprietari di vasti feudi.

⁴⁴ Dal documentario di Camillo Mastrocinque *Oltre Eboli* (1951)

Nei borghi del meridione si ripeteva da secoli lo stesso spettacolo: ogni mattina la piazza era invasa da un gruppo di braccianti e solo quelli prescelti venivano mandati a lavorare nei campi oppure molti sceglievano la via dell'espatrio clandestino per sfuggire alla miseria, alla fame e alla morte portata dalla malaria.

Nei suddetti documentari emergono il tono enfatico, solenne e la forma retorica, tipica dei cinegiornali LUCE, soprattutto nella voce narrante che sottolinea come tutto questo appartenga al passato dal momento che nel Sud "non ci sono più due soldi di speranza ma mille miliardi di speranza."⁴⁵

Le innovazioni dei mezzi agricoli consentono infatti di rompere il terreno più arido e far rinascere la vegetazione, la costruzione delle dighe permette di disciplinare le acque del Bradano per evitare che devastino i campi.

In più, con un moderno sistema, le sonde cercano l'acqua sotto la terra nuova e fanno crescere il grano dove prima c'erano le sterpaglie o le solitarie ville dei latifondisti, al posto delle quali nascono i primi villaggi rurali.

III.3.2 Michele Gandin: *Cristo non si è fermato a Eboli* (1952)

Il primo documentarista che probabilmente subisce l'influenza degli scritti di De Martino, Carlo Levi, Rocco Scotellaro, e attraverso le cui opere si riaffaccia l'interesse per il Mezzogiorno d'Italia, è Michele Gandin. Nato a Bagnaia nel 1914 e morto a Roma nel 1994.

La sua produzione è caratterizzata dal costante interesse proteso alla realizzazione di documentari: scientifici, didattici, antropologici, artistici; il suo documentarismo si caratterizza per la grande apertura tematica dovuta alla sua volontà di

produrre un tipo di documentario che non sia semplicemente descrittivo ma che cerchi di penetrare dentro la realtà e che contenga, come ogni prodotto intellettuale degno di questo nome, un minimo di profondità nelle sue immagini, un minimo di intenzione critica.⁴⁶

Per quanto riguarda soprattutto il rapporto cinema-antropologia Gandin fu uno dei primi a credere nella complicità con De Martino che firmò la consulenza per otto voci dell'*Enciclopedia Cinematografica Conoscere*, con una finalità essenzialmente di-

⁴⁵ Dal documentario di Francesco De Feo *Terra nuova* (1952)

⁴⁶ PERNIOLA Ivelise, *Oltre il Neorealismo: documentari d'autore e realtà nel dopoguerra*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 129

dattica, destinata alla programmazione nelle sale, dove ogni voce doveva avere una durata non superiore ai 3 minuti.

Il terzo episodio del 1955 corrisponde a *Pisticci* è un'illustrazione del paese e dei suoi costumi popolari.

Più diretto e drammatico è il racconto che invece egli ci propone nelle contraddizioni del Sud in *Cristo non si è fermato a Eboli* del 1952 e *Non basta soltanto l'alfabeto* del 1959, realizzati con l'intervento dell'Unione nazionale per la lotta contro l'analfabetismo.

Cristo non si è fermato a Eboli è il documentario ad oggi più conosciuto di Gandin, con il quale vinse al Festival del documentario di Venezia il Leone d'oro, per aver avuto il merito di aver evidenziato uno dei maggiori problemi che ha afflitto il meridione: l'analfabetismo diffuso tra la popolazione, in un paesino della Lucania, Salvia.

L'UNLA invia un insegnante per tenere dei corsi serali a cui partecipano sempre più abitanti che apprendono l'importanza della cultura e le possibilità di progresso e sviluppo ad essa collegate: "l'alfabeto porta l'acqua nelle case e una corriera nella piazza del paese, porta nuovi sogni e nuovi luoghi da attraversare con la fantasia, porta nel 1952 un nuovo edificio adibito a biblioteca."⁴⁷

Alla drammaticità delle situazioni, strade senza fognature, scarsità d'acqua, analfabetismo diffuso si oppongono le prime soluzioni quali la costruzione di una strada per la circolazione delle corriere, l'apertura di nuovo edificio del Centro e la realizzazione di una biblioteca.

Se le prime lezioni sono deserte, nelle ultime le aule sono affollate; sui quaderni si leggono le prime parole scritte dagli adulti che frequentano anche i laboratori di cucito e di falegnameria.

Gli intervistati rispondono con le loro voci, senza doppiaggio, nella loro sintassi errata: "io volesse che la scuola non mi abbandonasse mai" oppure "vorrei vedere il mare" oppure "io vengo al centro non per la roba ma per essere uomini giustamente."⁴⁸

Anche i contadini adesso si accingono a leggere i libri di agraria per migliorare le condizioni di vita e di lavoro nei campi.

Non basta soltanto l'alfabeto, documenta come l'alfabeto da solo non basti ad alleviare i disagi del Mezzogiorno, per il quale sono indispensabili i finanziamenti ed una nuova politica di sviluppo.

Mediante questo documentario si coglie l'importanza che per Gandin ha la foto-

⁴⁷ Dal documentario di Michele Gandin *Cristo non si è fermato a Eboli* (1952)

⁴⁸ Ibidem

grafia come mezzo privilegiato della analisi della realtà che consente, con la sola fisicità dell'immagine, di cogliere quei dettagli e quelle sfumature altrimenti invisibili all'occhio umano, ma soprattutto l'importanza delle inquadrature lunghe e fisse che definiscono nella assenza del movimento la staticità dei volti, degli sguardi, dei gesti, come scolpiti in quella che Ivelise Perniola definisce una "microdrammaturgia del volto",⁴⁹ nei ricorrenti primi piani che mostrano sui volti rugosi dei contadini la fatica umana.

Ogni sera i contadini e i pastori del Sud, che tornano dal lavoro spesso percorrendo a piedi numerosi chilometri, si recano alla scuola serale.

Questa però non è un vero e proprio edificio ma un magazzino abbandonato, un vecchio mulino o una povera stanza con dentro qualche banco e qualche sedia.

I Centri di cultura popolare lanciano la sfida ad uno Stato che privilegia le spese militari e restringe quelle per l'assistenza medica.

In questo panorama saper leggere e scrivere non basta, solo le inchieste collettive possono riuscire ad apportare qualche cambiamento. Così tra la gente sorge spontaneo il bisogno di studiare la comunità in cui vivono, di conoscerne i problemi, di cercare di discuterli e risolverli insieme, attraverso delle inchieste sociali ed economiche.

Dal 1952 al 1959 si avverte sempre più forte l'esigenza di modernizzarsi e di confrontarsi, come si evince dalla visione dei volti degli anziani che s'affaticano nel tentativo di imparare e dalla didascalia finale che parla di felice testimonianza del lavoro di speranza e fiducia del popolo del Sud e dei principi di democrazia e di libertà.⁵⁰

La battaglia contro l'analfabetismo continua, si estende fino a raggiungere i casolari più isolati.

Il tema dell'educazione e dei centri di cultura popolare torna anche in un documentario anonimo, probabilmente inedito perché mai proiettato in sala e mai visto dal pubblico, sullo stesso paese Salvia, qui chiamato Savoia di Lucania.⁵¹

Il documentario, inserito nella Rassegna mensile d'Europa, è stato recuperato dal Fondo della Cineteca Scolastica, insieme con altri che affrontano le problematiche questioni della Riforma Agraria, del progresso e dei cambiamenti della Lucania.

Anche qui si parla del cambiamento apportato dai Centri di Cultura popolare, in questo paesino "lontano dalle strade battute, quasi invisibile sulla carta,"⁵² deserto al tramonto, quando solo il brusio dei bambini ne rompe il silenzio.

⁴⁹ PERNIOLA Ivelise, *Oltre il Neorealismo: documentari d'autore e realtà nel dopoguerra*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 7

⁵⁰ PERNIOLA Ivelise, *Op. cit.*, p. 104

⁵¹ Il nome originario del comune, Salvia, fu mutato in Savoia quale "riparazione" per il fatto che un uomo originario del paese, Giovanni Passannane, aveva attentato, il 17 novembre 1878, alla vita di re Umberto I di Savoia quel giorno in visita a Napoli.

⁵² Dal documentario anonimo su Savoia di Lucania (vol. I n. 5 della Rassegna mensile d'Europa).

Dall'alba tutti sono impegnati nel lavoro dei campi, che occupa tutta la giornata, ma la gente da poco comincia ad andare anche a scuola; anche qui la gente di tutte le età si reca al centro di cultura popolare, dove si affrontano i temi più disparati.

Il primo intervento che attesta però la rinascita del paese è la costruzione della prima strada, realizzata dagli stessi abitanti per consentire il passaggio di una corriera e che, ricavata dalla roccia viva con lunghe ore di lavoro nella polvere soffocante, consente al paese di entrare in contatto con il resto del mondo.

Così come si apriva la strada alla corriera nel paese di Salvia, nel documentario di Michele Gandin, anche qui, nella stessa cittadina chiamata Savoia, il valore simbolico della strada ritorna come elemento di comunicazione e di apertura verso il mondo e la comunità.