

# Il paesaggio meridiano tra mare e terra. Un confronto tra Vittorio De Seta e Luigi Di Gianni

Nausica Tucci

Che cos'è propriamente un paesaggio? A cosa ci riferiamo di preciso con questa parola? E se è vero che attraverso il paesaggio si riconosce una cultura, una società, non meno che attraverso i modi specifici di vestire ad esempio o di alimentarsi, come può lo studio del paesaggio nel cinema rivelare qualcosa del mondo che rappresenta? Intenderemo qui il paesaggio, seguendo la lettura di Sandro Bernardi, non come un oggetto autonomo o un luogo a se stante, bensì come un'esperienza, dato che lo spazio paesaggistico è sempre correlato a un osservatore, senza il quale non esiste. Un paesaggio al cinema, infatti, è sempre guardato da un personaggio che a sua volta è guardato dalla macchina da presa che a sua volta è guardata da uno spettatore, il quale poi organizza e struttura il suo rapporto con quel paesaggio, con ciò che vede – cioè con il film – in modi diversi nello spazio e nel tempo. Quindi riflettere sul paesaggio significa sempre anche riflettere su queste tre esperienze visive differenti ma correlate: lo sguardo dei personaggi dentro il film, lo sguardo del film, lo sguardo dello spettatore sul film.

Un primo elemento che è possibile dedurre da queste premesse è che il paesaggio è qualcosa che si guarda, qualcosa della natura che si dà allo sguardo: *il paesaggio è l'immagine della natura*. La presenza di questo sguardo è anche ciò che differenzia il “paesaggio” *che si lascia guardare* dall’“ambiente” *che si lascia agire*<sup>1</sup>. Pensiamo l'ambiente come un insieme di forze, un luogo in cui si agisce, retto appunto da una dinamica d'azione, mentre il paesaggio è un'esperienza in cui prevale sull'azione la dinamica della contemplazione: «Paesaggio è natura che si rivela esteticamente a chi la osserva e la contempla con sentimento» scriveva in un saggio del 1963

---

<sup>1</sup> Sulla distinzione tra “ambiente” e “paesaggio” è intervenuto più volte Roberto De Gaetano. Si rimanda, per esempio, al suo saggio contenuto in questo stesso numero: *L'ontologia monista di Michelangelo Frammartino*, pp. 213-219.

Joachim Ritter<sup>2</sup>. Detto in altre parole, la differenza tra paesaggio e ambiente la fa l'uomo che, calato nel paesaggio, da sempre cerca di dominarlo a volte soccombendo. Egli ne è l'attore e lo spettatore: attore quando agisce per trasformare la natura e l'ambiente, spettatore quando contempla i risultati e gli effetti della sua azione. Se mancasse l'uomo non si avrebbe paesaggio antropomorfo, ma solo natura ridotta a spazio primordiale: «La natura nella sua totalità» – scrive Bernardi – «viene trasformata nell'individualità di un paesaggio». «Guardare il paesaggio significa uscire dallo stato di necessità e anche da se stessi, per entrare in una contemplazione disinteressata, teorica»<sup>3</sup>: un paesaggio è oggettivo ma è anche soggettivo perché l'osservatore vi proietta il proprio stato d'animo. Il paesaggio è sempre un ossimoro, all'incrocio tra una dimensione reale e una immaginaria.

Se è vero che le scene di paesaggio presuppongono momenti di riflessione, è nel cinema neorealista che il paesaggio diventa un vero e proprio personaggio perché non è più spazio dell'azione ma, al contrario, diventa un luogo vasto, opaco, in cui l'azione e a volte anche i personaggi rischiano di perdersi. Come sottolinea Gian Piero Brunetta: «Il cinema del dopoguerra attraversa, più o meno consapevolmente, la storia del paese soprattutto mediante la scoperta della sua geografia. Alla realtà ricostruita in studio degli ultimi anni del fascismo subentra un paesaggio antropomorfo, ferito, sconvolto, che racconta la sua storia al pari dei personaggi che lo abitano»<sup>4</sup>.

Lo sguardo neorealista restituisce il paesaggio con una modalità di visione inedita: negli “spazi qualsiasi” di deleuziana memoria, spazi che hanno perso i propri connotati di identificazione, i personaggi neorealisti vanno a zonzo, passeggiano in città che distrutte dalla guerra sono ridotte a cumuli di macerie (un esempio su tutti *Roma città aperta*), in campagne, lungo corsi d'acqua o paludi che potrebbero appartenere a qualunque luogo in qualunque tempo. È con il neorealismo, inoltre, che il paesaggio diventa un'«immagine dialettica, in cui il presente si carica di passato e viceversa»<sup>5</sup> perché nella società italiana del dopoguerra i processi industriali non innescano quei cambiamenti che sembrano avvenire in altri paesi europei; piuttosto si sviluppano forme diverse, sincretiche, di compattazione fra presente e

---

<sup>2</sup> J. Ritter, *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, tr. it., Guerini e associati, Milano 1994, p. 47.

<sup>3</sup> S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 22-24.

<sup>4</sup> G.P. Brunetta, *La Città del Cinema. I primi cent'anni del cinema italiano*, Skira, Milano 1995, p. 24.

<sup>5</sup> S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 75.

passato. La cultura in Italia è segnata da profonde trasformazioni e altrettanto forti conservazioni: accade spesso che il nuovo si unisca con l'antico, che arcaico e moderno coesistano, creando formazioni ibride che in altri paesi non sopravvivono. E il paesaggio e il suo sguardo vanno a costituire la forma simbolica di questa identità ambigua che la società si appresta ad assumere, fatta di coesistenza di passato e presente, storia e mito, arcaicità e industrializzazione: "Il contadino ha visto negli ultimi 5 anni il suo nemico numero uno: la scala mobile dell'industria" spiega il commento parlato di *Viaggio in Lucania* (1965) di Luigi Di Gianni, mentre scorrono le immagini delle nuove case appena costruite ma disabitate perché costano troppo per i contadini che continuano a vivere nei "tuguri"; contadini che, con l'arrivo delle nuove fabbriche, si ritrovano a svolgere un nuovo lavoro: "Sorge la figura tutta meridionale dell'operaio contadino: non è più contadino ma non è ancora operaio [...] stessi gesti, stessi percorsi, stesse lunghe sfibranti distanze da percorrere come 10, 50, 100 anni orsono".

Quanto visto fin qui è tanto più vero per il paesaggio del sud, dove antico e nuovo, modernità e tradizione coesistono in un processo dialettico, anche se si tratta di un "nuovo apparente" e di un "vecchissimo reale" come recita la voce off di *Viaggio in Lucania*. Se quindi dal cinema neorealista comunemente inteso ci spostiamo alla produzione documentaria della stessa epoca, in quel ventennio cruciale per la storia e il cinema italiano costituito dal 1948-1968, restringendo ulteriormente il campo al documentario del sud, la domanda di ricerca da cui siamo partiti "Che cos'è un paesaggio?" diventa: "Esiste un paesaggio meridiano? Esiste cioè una rappresentazione univoca del paesaggio del sud per come esso emerge nella produzione documentaria dell'epoca? O, per esempio, esistono tanti paesaggi possibili quanti sono i sud possibili?"

Per rispondere a queste domande è utile individuare alcune caratteristiche del paesaggio meridiano che sono, *in primis*, il mare e la terra. Il paesaggio del sud infatti prende forma a partire da questa dicotomia strutturale tra mare e terra: qual è la differenza tra il mare e la terra in termini di rappresentazione del paesaggio e come, la prevalenza di uno o dell'altro elemento, determina differenti modi di visione e di rappresentazione del paesaggio al cinema? Nel rispondere a queste domande ci riferiamo al pensiero meridiano per come emerge nitidamente nelle parole di Franco Cassano:

Pensiero meridiano è quel pensiero che si inizia a sentir dentro laddove inizia il mare, quando la riva interrompe gli integrismi della terra (*in primis* quello dell'economia e dello sviluppo), quando si scopre che il confine non è un luogo dove il mondo finisce, ma quello dove i diversi si toccano e la partita del rapporto con l'altro diventa difficile e vera. Il pensiero meridiano infatti è nato proprio nel Mediterraneo, sulle coste della Grecia, con l'aper-

tura della cultura greca ai discorsi in contrasto, ai *dissoi logoi*<sup>6</sup>.

Secondo il sociologo le condizioni peculiari del Mediterraneo (misure ridotte, mitezza del clima, facilità della navigazione) hanno fatto di questo mare un luogo di incrocio e di concorrenza tra i popoli: «L'ambiente naturale stimola hegelianamente lo spirito che diventa per uno straordinario contrappasso sempre più indipendente dall'ambiente naturale. È sul Mediterraneo [...] quindi che si è formata quell'inquietudine [...] della civiltà europea»<sup>7</sup>.

Pensiero meridiano, dunque, è *il pensiero che inizia dove inizia il mare*. C'è cioè una forte correlazione tra il paesaggio del sud, il suo mare e il pensiero che lo abita: «Pensiero meridiano vuol dire fundamentalmente questo: restituire al sud l'antica dignità di soggetto del pensiero, interrompere una lunga sequenza in cui esso è stato pensato da altri». Un pensiero del sud, un sud che pensa il sud, vuol dire per Cassano «fissare criteri di giudizio altri rispetto a quelli che oggi tengono il campo, [...] pensare la dignità di un'altra forma di vita». Ancor prima che un bene economico, dice il sociologo, «ancor prima di essere per noi il mare è per sé, è un'altra forma di vita che, ad appena due passi da noi, guizza intorno ad una mollica caduta in acqua»<sup>8</sup>.

Il mare quindi, rispetto a quella dinamica di azione/contemplazione da cui discende la differenziazione ambiente/paesaggio che abbiamo visto, è «in primo luogo meditazione [...] è da questa linea di fuga che nasce quell'inquietudine che si conosce quando si arriva da soli in una terra di mare [...] Non siamo più gli ostaggi di un paesaggio, di un campanile che ci orienta, ci soffoca e ci trattiene come una catena; il mare opera uno sfondamento»<sup>9</sup>. Questa potenzialmente infinita possibilità del mare, la sua orizzontalità si contrappone alla verticalità delle montagne, della terra: quando i sapienti approdano in Grecia provenendo dagli altipiani «il mare rende orizzontale un sapere che era verticale, spinge la fissità della terra a confrontarsi con il moto incessante ed infinito delle onde»<sup>10</sup>. Quindi una differenza geografica – quella tra zona interna e zona costiera – diventa una differenza esistenziale, di due diverse modalità di esistenza e, di conseguenza, di due modalità differenti di visione: una chiusa, quella della terra, una aperta, quella del mare, una fissa e immobile, l'altra in movimento incessante, come il moto delle onde. Ora, come si traduce questa differenza sullo schermo?

---

<sup>6</sup> F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 6.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 8-16.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 26.

“La terra, oppressa dal segno di una perenne devastazione, dà poco o nulla e il lavoro dell’uomo è incerto, spesso assurdo, minacciato da un continuo pericolo. Specie quando la furia degli elementi dilaga e la montagna si spacca e frana da ogni parte”. Con questa didascalia in sovraimpressione inizia *Pericolo a Valsinni* (1959) di Luigi Di Gianni ed è da quest’idea degli “elementi” della natura che può essere utile partire per indagare la struttura del paesaggio meridiano, considerando cioè mare e terra nella loro (s)composizione elementare, nel senso etimologico di “elemento”. Così intende mare e terra Carl Schmitt in quella particolare riflessione sulla storia del mondo contenuta nel suo saggio *Terra e mare* in cui l’autore ripercorre la storia del mondo ma più che offrirci un’interpretazione storica, ci pone dinanzi a una visione, cercando di cogliere l’elementare, penetrando direttamente negli arcana della storia universale. E questi arcana sono innanzitutto il mare e la terra. Schmitt parte dalla constatazione che l’uomo è un animale terrestre perché la terra ha rappresentato per lui, nel corso della sua storia millenaria, lo spazio da occupare e colonizzare. E così è stato per secoli fino a quando nell’età moderna gli inglesi hanno realizzato una vera e propria conquista del mare, e quindi del globo. E si è trattata di una rivoluzione spaziale planetaria, cioè di un mutamento dell’immagine di spazio, un cambio di paradigma che ha avuto conseguenze determinanti sul modo di concepire gli ordinamenti politico-giuridici, i rapporti internazionali fra gli Stati e soprattutto quella relazione limite con il nemico pubblico che è la guerra.

In questa elementare ricostruzione filosofica del mondo, dopo aver ricostruito il momento in cui, con la comparsa dell’aeroplano, fu conquistato il terzo elemento (l’aria) e poi, con il motore a scoppio, il fuoco, per Schmitt la domanda cruciale rimane questa: qual è il nostro elemento? Siamo figli della terra o del mare? Perché – egli dice – l’uomo è un essere terrestre, cioè collocato sulla terra e di conseguenza chiama “terra” l’astro su cui vive, sebbene, com’è noto, la sua superficie si componga per quasi tre quarti d’acqua e solo per un quarto di terra. Di conseguenza le nostre idee di spazio e di tempo derivano dalla terraferma. Ma se, ipotizza Schmitt, accanto a popoli autoctoni, cioè nati sulla terra, fossero esistiti popoli autotalassici, cioè foggianti esclusivamente dal mare e che non hanno mai calcato la terra, per questi la terraferma rappresenterebbe solo il confine della loro esistenza puramente marina e avrebbero altre idee di tempo e di spazio per noi inconcepibili. Colta esclusivamente dal punto di vista del mare per Schmitt la terraferma è una mera costa, una spiaggia con un entroterra: «Perfino un intero paese, osservato dal mare aperto e da un’esistenza marittima, può essere un mero relitto e un rifiuto del mare»<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> C. Schmitt, *Terra e mare*, tr. it., Adelphi, Milano 2002, p. 96.

Se quindi si è fin qui visto che il paesaggio può diventare la forma simbolica attraverso cui si esprime una società e una cultura, rimane ora da capire come questa polarizzazione mare-terra che caratterizza il paesaggio meridiano e che, seguendo il pensiero di Schmitt, è così determinante per la costruzione delle nostre idee di spazio, può determinare differenti modalità di rappresentazione di uno stesso paesaggio (del sud) in base alla prevalenza dell'uno o dell'altro elemento.

Per rispondere a questa domanda prenderemo ora come caso di studio due autori tra loro contemporanei mettendoli a confronto o, meglio, facendo dialogare le loro differenti modalità di rappresentazione del paesaggio. Si tratta di Vittorio De Seta e Luigi Di Gianni, entrambi attivi negli anni '50: De Seta, di origini siciliane, che gira dieci documentari al sud, tra Sicilia Calabria e Sardegna; Di Gianni, figlio di padre lucano e madre campana, che gira in Basilicata, Calabria, Campania, Puglia e Sardegna. Prenderemo in considerazione tre corti "di mare" girati da De Seta in Sicilia – *Lu tempu di li pisci spata* (1954), *Contadini del mare* (1956) e *Pescherecci* (1958) – e quattro corti "di terra" girati da Di Gianni in Basilicata: *Magia lucana* (1958), *Nascita e morte nel Meridione: San Cataldo* (1959), *Pericolo a Valsinni* (1959), *Frana in Lucania* (1959).

Per quanto riguarda De Seta, contrariamente agli autori a lui contemporanei, il suo interesse per il sud non nasce per le pratiche di magia, i rituali funebri, e tutte quelle manifestazioni irrazionali magico-religiose attorno a cui ruotano le opere di Di Gianni ma anche di Michele Gandin, Cecilia Mangini e Lino Del Fra ad esempio. De Seta piuttosto si rivolge alla quotidianità ciclica della cultura contadina, al lavoro sulla terra e in mare, e più in generale al rapporto tra uomo e natura. Nei suoi documentari racconta di contadini, pastori, minatori e marinai colti nella vita di tutti i giorni: cioè racconta di uomini semplici, immortalati in attività antiche (il lavoro nei campi, la pesca, i pascoli) e mai slegati da un rapporto profondo, ombelicale con la natura. È quindi un cinema antropologico il suo ma ciò che inquadra è il modo di vivere dei popoli in rapporto stretto con la natura e la fatica di strappare alla natura quei beni essenziali del genere umano, per la sopravvivenza di quel sud contadino che precedette la grande trasformazione del miracolo economico e che da lì a qualche anno sarebbe scomparso. Quello raccontato da De Seta è quindi innanzitutto un paesaggio naturale e i suoi sono documentari di un indubbio interesse antropologico ma anche di un indubbio valore estetico, visto che la questione del paesaggio, per come è stata fin qui posta, è al fondo una questione estetico-culturale.

Se quindi De Seta non è mai spinto al racconto del Sud da ragioni scientifiche, Di Gianni è invece attratto dal mondo magico-religioso meridionale, che indaga nei suoi lavori imprimendovi una carica fortemente soggettiva

perché intrisa, anche, di ricordi d'infanzia: le manifestazioni del folclore religioso a cui aveva assistito da bambino e che lo avevano colpito.

*Magia lucana* inizia con i titoli di testa che scorrono sulle immagini del cielo, tra le nuvole, poi alcuni uomini recitano un rito propiziatorio del tempo mentre il commento ci spiega: “Parlano con le nuvole, con il cielo, è un antico dialogo che si ripete a notte fonda [...]. Da secoli il contadino lucano lotta contro una natura aspra e ingrata”. Il documentario mostra la vita dura dei contadini che compiono ogni giorno chilometri a piedi attraverso lande desolate e pietrose, per raggiungere i campi in cui lavorare con fatica. Dopo una giornata di lavoro, il ritorno a casa “che stanca e atterrisce” è estenuante e “pieno di pericoli”: “Il paese lontano che ancora non appare è un miraggio, una meta agognata e inaccessibile” ci spiega la voce off. Intanto nel paese la vita scorre monotona: si vedono anziani e bambini nelle case e nei vicoli che convivono con animali, mentre chi è senza lavoro sosta paziente nella piazza. Dall'interno delle case ci si sposta poi all'esterno, in un paesaggio montuoso, per assistere a un lamento funebre (che, come tutti i riti filmati da Di Gianni, è un evidente ricostruzione, ri-messa in scena dalle persone del posto). La natura di questo paesaggio appare misteriosa e minacciosa, non è in accordo con il lavoro degli uomini come sottolinea anche il commento parlato: “Se l'uomo cade colpito dalla natura, cade con l'unico suo bene: il suo vigore [...] Qui anche un male fisico ha una causa soprannaturale [...]”. La magia, del titolo, è appunto quella delle credenze religiose e, come recita la voce off, “ogni elemento della natura partecipa di questa magia”. Ma non è una partecipazione pacificata: “Il sole ti è amico e nemico, ti riscalda e ti abbatta. Aiutaci sole”. È chiaro quindi sin da questo primo corto che in Di Gianni *la natura è sovranaturale*: non c'è quasi mai uno sguardo orizzontale ma sempre inquadrature in verticale in cui l'uomo appare schiacciato dalla grandezza della natura. L'uomo si rapporta alla natura in un atteggiamento reverenziale, di sudditanza, chiedendovi aiuto, come si rapporta ai santi, ad esempio, in un altro documentario più tardo, del 1965, *La Madonna di Pierno*: “Oggi l'unica speranza è quella di ottenere protezione in cielo e in terra” recita il commento parlato mentre i fedeli svolgono l'antico cerimoniale.

In *Magia lucana* si ritrovano già tutti i caratteri del documentarismo di Di Gianni: a prevalere non è l'intento scientifico – in questo come in De Seta – ma quello sociale ed estetico. Il regista più che documentare vuole denunciare la povertà e l'emarginazione delle genti lucane, e nel farlo compie un lavoro di ricerca formale che porta il sigillo della sua soggettività d'autore: le inquadrature sono in molti casi ricercate e si avverte su di esse l'influenza dell'espressionismo cinematografico, cui in più occasioni il regista ha dichiarato di ispirarsi. Ne deriva la rappresentazione di una realtà

rarefatta e caratterizzata da tempi dilatati, conforme a quel mito della civiltà contadina fuori dalla storia che andava strutturandosi nell'immaginario in quegli anni in Italia.

Il secondo documentario girato in Lucania è *Nascita e morte nel Meridione: San Cataldo*, in cui Di Gianni esplora la durezza della vita nel paese lucano. Il cortometraggio è girato tutto nel paese costituito da un agglomerato di case basse e di pietra. Alle riprese esterne di questo paesaggio che appare vuoto, inabitato e immobile, si alternano quelle in interni di abitazioni poverissime, dove più persone mangiano da un unico piatto coperto di mosche. La nascita e la morte del titolo sono quelle di una donna che deve partorire a inizio film e di un rito funebre alla fine mentre il commento recita: "Qui la nascita e la morte assumono un particolare rilievo. Qui più che altrove accade qualcosa solo se qualcuno nasce o qualcuno muore. E tra il nascere e il morire è difficile sopravvivere". Ancora: "Nessuno potrà dire se la vita sarà lunga o breve, ma sarà aspra e precaria. A San Cataldo si viene al mondo in silenzio". Anche in questo caso quindi la realtà rappresentata è onirica e angosciante, fin dalle prime inquadrature del paesaggio povero e desolato; anche in questo corto il sud appare come un luogo lontano e sospeso in una dimensione altra, dove non accade nulla e il tempo scorre lento.

In un altro dei suoi viaggi nel Sud Di Gianni realizza poi *Frana in Lucania e Pericolo a Valsinni* che trattano lo stesso tema: le difficili condizioni di vita per gli abitanti di alcune aree montuose lucane particolarmente franose. In *Frana in Lucania* l'attenzione è rivolta ad una famiglia che, nella propria abitazione, è in attesa che passi un temporale. La casa è misera e all'interno gocciola acqua. Mentre la voce off spiega che fuori il rischio che si stacchi una frana è molto forte, i componenti della famiglia appaiono visibilmente preoccupati e, dato il perdurare del maltempo, alla fine decidono di abbandonare la casa che, come spiega il commento, non rappresenta una fonte di sicurezza pur essendo l'unico bene che posseggono. Vi faranno ritorno solo quando le condizioni del tempo saranno migliorate, sperando di non trovare l'abitazione ormai travolta dalla furia del fango. Il commento lascia molto spazio ai silenzi che, assieme ad una fotografia plumbea, sottolineano l'atmosfera cupa e carica di angoscia.

E uguali scelte stilistiche caratterizzano *Pericolo a Valsinni*, in cui si racconta una tragedia causata dalle condizioni franose del terreno. In un montaggio alternato si vede nell'interno di una casa una famiglia che, mentre fuori diluvia, attende preoccupata il ritorno del capofamiglia. Nell'esterno, in un paesaggio montuoso ripreso dall'alto vediamo l'uomo finito in un burrone. Il figlio maschio deciderà di uscire e mettersi alla ricerca del padre: lo troverà e assieme ad alcuni uomini lo recupererà dal burrone ormai moribondo. Nelle ultime immagini è ripresa, davanti a un cimitero,

la sua sepoltura. In questo corto, ancor più che nel precedente, è palese la ricostruzione delle vicende narrate: pur raccontando situazioni verosimili in un territorio effettivamente esposto a eventi franosi, Di Gianni sceglie la strada della messinscena, con gli attori chiamati a interpretare loro stessi. L'elemento naturale, ancor più che nei corti precedenti, sovrasta l'elemento umano: nelle inquadrature dall'alto l'uomo nel burrone sembra un animale che sbuca dalla terra, tanto è minuta la sua presenza nella vastità della montagna.

In generale non solo *Pericolo a Valsinni* ma questi primi documentari degli anni '50, rispetto a quelli realizzati successivamente sempre in Basilicata (i già citati *Viaggio in Lucania* e *La Madonna di Pierno*), sono tutti accumulati da una forte manipolazione dei tempi, da un uso assai particolare della colonna sonora, cioè da una ricerca formale e da uno stile molto personale. Essi inoltre, come nota giustamente Mariangela Palmieri, soffermandosi su dei casi limite (i momenti estremi della vita in *Nascita e morte nel Meridione* ma anche le tragedie dovute agli eventi franosi in questi ultimi due), «danno una rappresentazione non realistica ma simbolica della realtà»<sup>12</sup>. Per queste ragioni non sono mancate critiche severe che definiscono le opere di Di Gianni meri esercizi di stile, volti alla contemplazione più che alla denuncia, e quindi privi di ogni finalità sociale o antropologica, cosa che da certa critica coeva venne rimproverata anche a De Seta. Così ad esempio scriveva Lino Micciché pur riconoscendo in De Seta una delle personalità maggiori del documentario italiano:

Il limite del documentarismo di De Seta è in uno splendore visuale (sovente ridotto a splendore fotografico), che talora finisce per comunicare un atteggiamento puramente contemplativo, quasi esentato dalla necessità di un giudizio, nei confronti di realtà sociali e umane registrate più nella rituale “bellezza” del loro antico ed eterno riprodursi che nella penosa ingiustizia del loro atroce modificarsi<sup>13</sup>.

Da un punto di vista formale invece i due autori, pur raggiungendo entrambi livelli altissimi di formalizzazione, lo fanno seguendo percorsi differenti: Di Gianni al colore, più realistico, preferisce un bianco e nero onirico. Al contrario in De Seta il colore esplode in tutto il suo vigore attraverso una fotografia decisa: si tratta di un vivissimo e quasi iperre-

---

<sup>12</sup> M. Palmieri, *Profondo Sud. Storia, documentario e Mezzogiorno*, Liguori, Napoli 2019, p. 23.

<sup>13</sup> L. Micciché, *Il cinema italiano degli anni '60*, Marsilio, Venezia 1975, p. 187.

alistico Ferraniacolor che diventa proprio una cifra personale dell'autore visto che De Seta è anche direttore della fotografia dei suoi film. Inoltre, Di Gianni si avvale del commento parlato e gira senza fonico, cioè senza sonoro aggiungendo solo successivamente il commento parlato e musicale. Al contrario De Seta abolisce il commento parlato, introducendo in questo modo un'assoluta novità nella produzione coeva dove le immagini erano sempre raccontate da una voce over. In questo modo invece le immagini sono liberate da ogni condizionamento esterno e pretesa significativa, cioè a narrare non è più la voce ma le immagini: la narrazione avviene attraverso le immagini – anche – del paesaggio. Inoltre De Seta fa l'operazione inversa di Di Gianni: egli monta le immagini proprio sulla base delle registrazioni acustiche: «Alla sera ascoltavo il sonoro che avevo registrato... Sulla base del sonoro mi componevo in testa la struttura del documentario, prima di poter finalmente vedere le immagini» dichiara a proposito di *Lu tempu di li pisci spata*. Quindi in De Seta le immagini del paesaggio prendono forma a partire dal materiale sonoro di quel paesaggio e, dettaglio non certo di secondo piano, dal silenzio di quel paesaggio (che caratterizza alcune delle sequenze più belle dei film).

Ciò che invece accomuna i due autori è, da un punto di vista tematico, il motivo dell'attesa: in *Magia lucana* aspetta in piazza chi è senza lavoro, in *Nascita e morte nel Meridione* si aspetta la nuova nascita, così come i pescatori di De Seta aspettano l'arrivo del pesce spada, il passaggio dei tonni, la fine della tempesta rispettivamente in *Lu tempu di li pisci spata*, *Contadini del mare* e *Pescherecci*. Ma anche questo stesso motivo dell'attesa è differente nel modo in cui viene trattato dai due autori: “Chi rimane in paese attende, un'attesa priva di emozioni”, recita il commento in *Pericolo a Valsinni*. Quella dei personaggi di Di Gianni è un'attesa fine a se stessa da cui non nascerà altro che ulteriore attesa. Mentre l'attesa in De Seta è sempre un'attesa carica di qualcosa che sta per succedere, è un'attesa che serve a scandire la narrazione e la vita dei personaggi in tre momenti che danno ai corti quella struttura circolare tipica dei lavori di De Seta: sia in *Lu tempu di li pisci spata* che in *Contadini del mare* e in *Pescherecci* c'è il tempo dell'attesa iniziale con il remare posato dei pescatori sulla barca che è caratterizzato da un montaggio piuttosto lento: alcuni pescatori dormono anche, è un tempo disteso; poi ci sono le fasi concitate della caccia (del pesce spada o dei tonni) o della tempesta e queste sono scene che esibiscono un ritmo assai più nervoso fino al climax in cui il pesce spada viene arpionato, i tonni pescati o cessa la tempesta; infine la cadenza ritorna a farsi lenta quando la barca si avvia alla riva e di nuovo si attende di tornare sulla terraferma. È anche la ricchezza del sonoro in De Seta (un sonoro naturale, con i veri suoni della natura, dei canti popolari, delle voci degli uomini, dei

rumori degli uomini al lavoro) a rendere l'attesa carica di pathos e ricca di suggestioni.

Infine, entrambi gli autori filmano "da dentro", rifacendosi al modello antropologico dell'"osservazione partecipante": De Seta trascorre dodici giorni sul peschereccio sballottato nella tempesta per poter filmare le attività dei pescatori in *Pescherecci*, così come Di Gianni sperimenta l'arretratezza e l'isolamento di San Cataldo (un paese in cui mancava tutto: elettricità, alloggi adeguati, strade) ancor prima di iniziare le riprese di *Nascita e morte del Meridione*. I due autori cioè si concedono un tempo per poter conoscere innanzitutto i luoghi, assimilarli, lasciarsi contagiare, per poter *entrare nel paesaggio*. Se l'autore è *nel* paesaggio, il paesaggio può diventare allora attore della narrazione, un altro personaggio insieme ai contadini, ai pescatori e a tutti gli altri elementi. Avviene cioè sia in Di Gianni che in De Seta quello che Bernardi individua nel cambio di paradigma del neorealismo in cui «la soggettiva non è più necessaria, perché la cinepresa sta dentro il mondo che guarda»<sup>14</sup>.

Dal confronto dei due autori rispetto alla prospettiva mare-terra da cui li abbiamo osservati, si è visto che in Di Gianni il mare è assente e il paesaggio, tutto di terra, appare ostile e minaccioso. Non c'è accordo tra uomo e natura (i contadini vivono schiacciati da una natura violenta) come invece si ritrova nell'epica del quotidiano raccontata da De Seta, attraverso le storie dei pescatori. In De Seta tutto avviene nel mare, la narrazione avviene nel paesaggio marino e sulla terraferma si torna al limite a fine lavoro, quindi a fine corto perché in De Seta c'è quest'arcaica concezione circolare del tempo per cui si parte per il mare la mattina all'alba e si ritorna sulla terraferma la sera al tramonto: è una struttura fissa dei suoi corti (non in *Pescherecci* che termina nel mare, anche se con la barca attraccata all'isola di Lampedusa, ma in *Lu tempo di li pisci spata*, e in *Contadini del mare* i pescatori tornano a casa al tramonto, alla fine della pesca, pronunciando la preghiera di ringraziamento).

In questo mondo arcaico, perduto raccontato da De Seta nei documentari siciliani degli anni '50, l'uomo vivendo a stretto contatto con la natura, si fonde con essa, si plasma al paesaggio in cui vive, quindi se è un paesaggio di mare l'uomo trasferisce la sua esistenza sul mare: sul mare lavora, ma fa anche tutto il resto. E De Seta riesce a trasfigurare queste azioni dell'uomo (la caccia dei tonni e dei pescispada così come la lotta contro la tempesta) ritualizzandole e restituendo in tal modo dei racconti corali, epici di una intera comunità. In quest'epica del quotidiano, il paesaggio in

---

<sup>14</sup> S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 76.

De Seta si carica di un valore immaginario, poco simbolico, al contrario del simbolismo che attanaglia i personaggi “terrestri” di Di Gianni che, senza possibilità di trasfigurazione perché schiacciati da una natura troppo forte che impedisce loro di agire, appaiono intrappolati in un presente atavico, in una terra – la montagna – dove l’uomo non può permettersi di oziare, come fanno in alcuni momenti i pescatori di De Seta. La poetica dei due autori sembrerebbe suggerirci che solo al mare si può far niente (sperimentare il *vacuum*, il vuoto della vacanza); sulla terra, la presenza della montagna richiama invece sempre l’azione, il rischio, la partecipazione dell’uomo. Ma, come si è visto in *Pericolo a Valsinni* e in *Frana in Lucania*, l’uomo è incapace di agire, ci prova ma la sua azione è inefficace, viene schiacciata dalla forza della natura e dal destino che incombe sulle vite degli uomini.

L’immagine che ne emerge è quella di una civiltà contadina meridionale intesa come una realtà immobile, fissata in una dimensione astorica, chiusa e impermeabile ai cambiamenti. Quest’immagine di un Meridione arcaico e di un mondo contadino chiuso e arretrato prevale non solo naturalmente nel cinema di Luigi Di Gianni, ma in tutta la produzione documentaria degli anni ’50, dove infatti il mare non c’è. Se c’è resta sullo sfondo, non è protagonista del paesaggio meridiano come lo è la terra ostile e minacciosa. Nei pochi casi in cui nel cinema non-fiction del 1948-1968, il mare c’è emerge poco e più che altro come luogo riflessivo, di contemplazione, come “paesaggio” propriamente detto più che come “ambiente” marino. Mentre nella produzione dell’epoca, è la terra, dove si lavora, la vera protagonista. Il caso di Vittorio De Seta è interessante, anche da questa prospettiva, proprio perché costituisce una sorta di *unicum*: in De Seta il mare è un luogo dove si vive, e quindi dove si riposa, si dorme, si mangia ma soprattutto si lavora (proprio come sulla terra). Emblematico sin dal titolo da questo punto di vista è *Contadini del mare* in cui i pescatori sono contadini, cioè appunto lavoratori non della terra ma del mare.

In conclusione, questo paesaggio meridiano che porta il segno delle trasformazioni e dei cambiamenti nelle pratiche di vita, nella memoria e nella percezione del Sud, dovrebbe essere – in base alla sua conformazione geografica – un paesaggio in cui mare e terra trovano un equilibrio, quella misura di cassaniana memoria: «L’uomo mediterraneo invece vive sempre tra terra e mare, limita l’una tramite l’altro, e nel suo ritardo tecnologico, nei suoi vizi, c’è anche una misura che altri hanno smarrito»<sup>15</sup>. Il mare, dice Cassano, come ogni libertà, contiene in sé il rischio del nichilismo: l’immagine è quella dell’oceano, il momento in cui il mare perde la misu-

---

<sup>15</sup> F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 44.

ra. Ma la cura contro la dispersione dell'oceano «non può essere il rifiuto del mare, l'apologia della terra, il suo rinchiudersi sulla propria radice»<sup>16</sup>. Il luogo nel quale è (ed è stato) possibile dire nel modo più puro un sì al Mondo, è il Mediterraneo. È qui che si conserva il segreto della Misura, di quell'accordo tra uomo e natura che si raccoglie nei miti e negli dei greci, nell'architettura della tragedia classica: «Il pensiero non è indipendente dal mondo in cui nasce, dalla luce e dalle ombre che trova e il pensiero meridiano è quello che ha conosciuto il sole che si interseca al mare, l'amore per la bellezza, la forza e la sofferenza degli eroi, il loro essere insieme sfida al cosmo e parte di esso»<sup>17</sup>.

Nel cinema "terrestre" di Di Gianni questa Misura si smarrisce, il sud viene rappresentato come un luogo isolato (come appunto la terraferma), e il paesaggio meridiano appare un luogo lontano, remoto, esotico, dove si conservano usi, abitudini, credenze e valori di cui il resto del paese in quegli anni si stava liberando. Al contrario, nel cinema "marino" di De Seta il paesaggio emerge nella sua dimensione contemplativa, grazie alla trasfigurazione dell'azione mediante la sua ritualizzazione (la caccia dei pesci raccontata nei corti come un rito condiviso da un'intera comunità) e a una cura dell'immagine, sia nella sua folgorante dimensione visiva che nella sua ricca componente sonora, in grado di sublimare il racconto (anche amaro) del presente lasciandone emergere la sua poeticità.

---

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 91.