

Angela Bianca Saponari

L'iconizzazione del Sud tra antropologia visuale e industria culturale

È noto che accanto al processo di definizione dell'identità italiana, determinato più o meno programmaticamente dall'affermarsi del fenomeno neorealismo, si sono sviluppati nuovi e diversi discorsi che smentiscono l'idea di un processo di unificazione culturale italiana, ma che anzi evidenziano come diverse questioni irrisolte del processo di democratizzazione del Paese hanno trovato nell'arte, e in quella visiva in particolare, uno strumento capace di leggerle e tradurle in maniera efficace¹.

D'altra parte la cultura italiana, dal secondo dopoguerra in poi, è rimasta divisa tra un canone dominante, ufficiale, e forme di attrazione verso riti, simbologie, pratiche regionali che hanno evidenziato un forte interesse per la riscoperta del sacro e di modelli arcaici che permanevano soprattutto in alcune regioni periferiche e venivano misteriosamente trapiantati nella modernità.

Sembra allora possibile ritrovare le tracce di quell'antropologia che mancava nella cultura italiana ufficiale² in alcune pratiche culturali che si svilupparono contemporaneamente all'affermarsi del neorealismo e che, malgrado la mancata circolazione delle opere cine-fotografiche di autori italiani e stranieri presso il pubblico di massa, tuttavia esibiscono dinamiche culturali che ancora oggi continuano ad affiorare dalla coltre di dimenticanza cui sono state condannate. Anzi, sono proprio la cultura di massa e l'industria culturale a ricercare nella tradizione il valore necessario per ridefinirsi e riqualificarsi. Si pensi al riscatto del paesaggio e delle

¹ Cfr. S. PARIGI, *Neorealismo*, Marsilio, Venezia 2014.

² Il riferimento qui è al cinema di Visconti, Pasolini, Fellini e Antonioni. Secondo Bernardi i cineasti italiani, di fronte al disinteresse della cultura ufficiale italiana per le marginalità regionali, sono stati gli unici a compensare in forma poetica l'antropologia mancante nella cultura italiana. Cfr. S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002, p. 92.

sue specificità antropologiche recentemente promosso da certe politiche dell'accoglienza e della valorizzazione che hanno reso il meridione *location* privilegiata di set audiovisivi, o ancora al successo delle *Film Commission* che lavorano sulla stratificazione culturale di esperienze, costumi e visioni del passato per attualizzarli attraverso l'utilizzo delle tecnologie più avanzate.

Se, dunque, ogni territorio è una trama che custodisce un senso sacro e sublime e va affrontato non solo come questione iconografica, ma anche come problema estetico-antropologico, qui proverò a tracciare un percorso possibile tra reportage fotografici e documentari e film antropologici che hanno raccontato i territori del Sud e i loro abitanti. Mi soffermerò per ragioni di ampiezza dell'argomentazione, sul territorio della Puglia e della Basilicata, ma l'analisi potrebbe estendersi ad altre regioni del Sud Italia che dagli anni del secondo dopoguerra in poi hanno visto il fotogiornalismo prima, il documentario dopo, e infine il cinema italiano d'autore dedicarsi alla ricostruzione e conservazione della memoria storica di quella società rurale di cui oggi non avremmo avuto traccia. E lo hanno fatto avviando un processo di *iconizzazione del Sud* che renderà il cinema italiano capace di leggere, più delle altre forme d'arte, la trasformazione avvenuta nel modo di guardare prima che nell'oggetto guardato. Poi arriverà la televisione con le sue inchieste e il suo processo di stereotipizzazione forzata, che al cinema Germi, Pasolini e Visconti racconteranno da prospettive nuove e diverse. Ecco che l'immagine davvero si presenta come un 'effetto del reale' e il realismo sembra l'unica forma in grado di restituirci quei mondi lontani con tutte le loro sedimentazioni cristallizzate nel tempo e nello spazio dell'immagine artificiale.

Si può allora parlare di un processo di «costruzione sociale dell'ambito visuale»³ che è confluito nelle recenti celebrazioni (2015) a Matera del 50° anniversario della scomparsa di de Martino, dei 40 anni della morte di Pasolini e dei 70 dalla pubblicazione del capolavoro di Carlo Levi, e che continua a evidenziarsi nei numerosi convegni oltre che nelle esposizioni organizzate nell'ambito di Matera 2019 o dedicate al documentario come nelle ultime edizioni del Festival del cinema del reale di Specchia (LE). Pur prive dei mezzi economici e tecnici di cui dispongono i fotografi e i cineasti di oggi, quelle immagini conservano una memoria storica che resiste all'abuso di software di fotoritocco e di montaggio video e al glamour di narrazioni che si consumano in una narcisistica condivisione istantanea.

³ Cfr. W.J.T. MITCHELL, *Iconology. Image, Text, Ideology*, The University of Chicago, Chicago-London 1986.

Questa resistenza alla saturazione dello sguardo è ciò di cui si parla... l'immagine icona sembra sopravvivere.

1. *Realismo e fotogiornalismo*

Diversi sono stati i fotoreporter alla ricerca di situazioni vere e reali nelle zone più marginali del nostro Paese. Spesso si è trattato di vere e proprie commissioni, altre volte di una libera scelta dettata da curiosità e voglia di sperimentare metodi di indagine che si andavano consolidando anche fuori dall'Italia, soprattutto in Francia e in America. Ciò che appare di assoluto rilievo è il fatto che negli anni immediatamente successivi alla fine della seconda guerra mondiale, si stavano avviando processi di costruzione identitaria interni ed esterni, le cui premesse socio-culturali condurranno fotoreporter stranieri a realizzare il primo reportage in Puglia e Basilicata.

Tra le possibili ragioni per cui oltralpe si è diffusa una certa curiosità per la *questione meridionale* c'è il trasferimento di Carlo Levi a Parigi, dopo la grazia concessagli sulla scorta dell'entusiasmo per la conquista etiopica. Dal 1936 al 1942 lo scrittore frequentò gli ambienti culturali parigini portando le suggestioni del confino in Lucania all'attenzione di altri artisti tra cui i fondatori della agenzia Magnum, David Seymour e Henri Cartier-Bresson, due fotoreporter europei eredi della lezione del *realismo americano* nato con Paul Strand⁴, tra i primi a dare una svolta etnografica alla fotografia.

La curiosità per le realtà più isolate della civiltà, condusse Seymour e Cartier-Bresson in territori che si offrivano quasi naturalmente a quello sguardo indagatore. L'Italia del Sud esercitava un fascino intellettuale e visivo che era divenuto vero e proprio shock nelle rivelazioni di Levi. Nel 1948 Seymour scattò a Bari 8 fotografie che ritraevano bambini che giocano per la strada, nei pressi della nursery della Organizzazione Nazionale per la Protezione delle Madri e dei Bambini. Anche in Basilicata i soggetti furono bambini, ma la rappresentazione più articolata recuperava una dimensione arcaica, preistorica, e l'evidenza di una autentica 'alterità': ogni scatto venne intitolato *A troglodyte village*. Il bianco e nero di Seymour si

⁴ Paul Strand (New York, 16 ottobre 1890; Orgeval, 31 marzo 1976) con le sue pubblicazioni su «Camera Work» di Alfred Stieglitz ha contribuito a dare legittimità al mezzo fotografico distinguendolo definitivamente dalla pittura, considerata forma d'arte *tout court*.

sovrappose alle parole di Levi per denunciare ciò che agli italiani stessi sembrava impressionante e inimmaginabile⁵.

Nel 1951, dopo Seymour, anche Cartier-Bresson giunse in Lucania per fotografare Aliano, Craco, Ferrandina, Matera, Metaponto, Pisticci, Rionero, Scanzano e Stigliano. Produسه un corpus di 26 fotografie conservate oggi nel Centro di documentazione Rocco Scotellaro e la Basilicata del secondo dopoguerra presso il Comune di Tricarico⁶.

Se Seymour era giunto nel Sud Italia per aver frequentato Levi a Parigi, Cartier-Bresson lo fece attraverso Manlio Rossi-Doria⁷, l'economista romano confinato in Basilicata nel 1940 che avrebbe poi fondato il Centro Ricerche Economico-Agrarie per il mezzogiorno. Ma concretamente fu l'imprenditore piemontese Adriano Olivetti, giunto a Matera nel 1950, a invitare Cartier-Bresson a collaborare con la Commissione per lo studio della città e dell'agro di Matera, a cui aveva dato vita.

In questo reportage fotografico, che si ascrive all'itinerario umano, professionale e artistico di Cartier-Bresson confluito nel volume del 1955 *Les Européens*⁸, egli colse, con grande rispetto degli uomini e dei luoghi, il senso profondo di un cambiamento destinato a sopraffare la popolazione di Val d'Agri che già versava in dure condizioni di vita e quella della città di Matera che presto sarebbe stata stravolta dal piano Sassi.

Diversamente, lo sguardo interno degli autori autoctoni, anch'esso influenzato dal modello americano, ebbe cura di preservare la dimensione arcaico-rurale della realtà descritta in un processo di conservazione dell'antico, di archeologia dello sguardo che fece traslare, intatti, temi e figure del passato nell'immaginario della modernità.

L'apporto visivo di questi fotografi si affiancò a una serie di studi avviati in chiave etnografica e che trovò nella riflessione di Ernesto de Martino la sua principale espressione.

⁵ D. SEYMOUR, *Children of Europe*, Magnum Photos, 1948, <<https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/david-seymour-children-of-europe/>> (ultimo accesso: 12.11.2018).

⁶ La donazione è avvenuta nel 1985 tramite Rocco Mazzarone, per omaggiare il poeta lucano Rocco Scotellaro, che il fotografo aveva conosciuto nel suo primo viaggio in Basilicata. I 26 scatti sono stati recentemente esposti nella mostra fotografica *La Lucania di Henri Cartier-Bresson. 1951-1952, 1973* inaugurata a Torino il 18 maggio 2017 nell'ambito delle iniziative fuori Salone organizzate dalla Fondazione Matera-Basilicata 2019 per il XXX Salone Internazionale del Libro di Torino.

⁷ Cfr. F. FAETA, *Fotografi e fotografie – Uno sguardo antropologico*, Franco Angeli, Milano 2006, p. 131 e ss.

⁸ H.C. BRESSON, *The Europeans*, Magnum Photos, 1933, <<https://www.magnumphotos.com/arts-culture/henri-cartier-bresson-the-europeans/>> (ultimo accesso: 12.11.2018).

Nel 1948, anno del primo reportage dell'agenzia Magnum in Puglia e Basilicata, era uscito, per la collana di studi religiosi, etnografici e psicologici di Einaudi diretta da Pavese, il volume *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo* di de Martino. Il contatto diretto con i contadini del Sud e i problemi del meridione lo avevano portato ad assumere, come centrale nella propria ricerca, la dimensione folklorico-religiosa della cultura rurale del mezzogiorno. Fino a quel momento il meridione aveva costituito un problema di coscienza per i politici, gli economisti e gli intellettuali italiani. De Martino spostò l'attenzione invece sulla cultura contadina intesa come peculiare concezione del mondo e collocata sullo sfondo di una società storicamente determinata.

Nel suo primo viaggio in Lucania, nei villaggi collocati tra il Bradano e il Basento, tra l'Agri e il Sinni, de Martino fu affiancato dal fotografo Arturo Zavattini, figlio dello sceneggiatore Cesare, che nel 1952 realizzò a Tricarico una preziosa serie di 150 fotografie in bianco e nero, formato 6x6 con una Rolleiflex 757/f. 35⁹. Queste fotografie inaugurarono il ricco repertorio prodotto sotto la guida esperta dell'etnologo e che costituiranno il corpus più significativo della fotografia etnografica nazionale¹⁰. Altre seguiranno e si caratterizzeranno per il sapore di una vera immersione nella miseria ancestrale delle popolazioni locali, nei loro usi e costumi, tutti debitamente documentati fotograficamente. I soggetti erano i lavoratori della terra, lucani e pugliesi, la stasi dei luoghi della vita domestica e l'azione del lavoro e della vita aggregata. Arturo Zavattini veniva dall'ambiente del cinema, aveva iniziato sul set di *Umberto D.* di De Sica, ma presto aveva appreso la lezione della fotografia realista di Paul Strand. Del metodo del realismo americano Zavattini aveva acquisito la sobrietà la capacità di compenetrarsi nelle questioni legate al mondo degli umili e del sottoproletariato agrario, l'esigenza di dare alla fotografia un criterio di investigazione scientifica della realtà. Dal punto di vista stilistico, sperimentò una fotografia analitica che – come quella di Cartier-Bresson – perseguisse il principio dell'immediatezza, nonostante fosse il frutto di un progetto scientificamente studiato.

⁹ Per una ricostruzione della spedizione di de Martino e Zavattini, cfr. C. GALLINI, F. FAETA (a cura di), *I viaggi nel Sud di Ernesto de Martino*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 10 e ss. Tra il 2015 e il 2016 l'Istituto Centrale per la Demoetnoantropologia ha ospitato nelle sale del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari una mostra antologica delle fotografie di Arturo Zavattini, ideata e curata da Francesco Faeta e Giacomo Daniele Frapagane <https://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_1532581385.html> (ultimo accesso: 12.11.2018).

¹⁰ Cfr. FAETA, *Fotografi e fotografie – Uno sguardo antropologico*, cit., p. 113.

Se la prima spedizione era stata una sperimentazione limitata nei mezzi, la seconda spedizione di de Martino nel mondo magico del meridione venne sostenuta da una nutrita schiera di enti e istituzioni: il focus della spedizione era la ricerca dei canti popolari attraverso la ricostruzione del ciclo della vita, «dalla culla alla bara»¹¹.

La documentazione fotografica questa volta fu affidata a Franco Pinna che, assieme ad altri fotogiornalisti, aveva fondato, sul modello dell'agenzia Magnum, la cooperativa Fotografi Associati¹².

Questa spedizione attraversava la Lucania e la Puglia delle tarantate e offriva a Pinna l'opportunità di sperimentare con il colore e con formati speciali come il panoramico. Nelle fotografie dei maghi lucani e delle tarantate pugliesi emergeva l'urgenza di compiere una spietata analisi sociale attraverso il medium ma anche la ricerca di uno stile personale. Si specializzò nella documentazione antropologica dei funerali. Di fronte ad un lamento funebre scelse di rappresentare l'avvenimento rispettando la sequenza temporale delle azioni e dando così al servizio un aspetto analitico e para-cinematografico.

Riguardo il tarantismo, la spedizione di de Martino (20 giugno-10 luglio 1959) era stata preceduta da una ricerca del 1958 sui canti del Gargano e da un pioneristico servizio fotografico commissionato nel 1955 dal quindicinale «Cinema Nuovo» a Chiara Samugheo (Bari 1935), sull'onda di quell'interesse verso il mezzogiorno di cui si è detto: un importante documento non solo ai fini della comprensione del territorio, ma anche del ruolo che la donna aveva, in quegli anni, nella comunità rurale pugliese. Nella sequenza delle tarantate sembrava, in anticipo sui tempi, già voler leggere, nel disperato scuotersi dei corpi femminili, il tentativo di liberarsi dai condizionamenti e dalle oppressioni dell'ambiente, nelle urla un grido di rivolta e di ribellione.

Pinna invece procedeva con meticolosità scientifica alla campionatura dei tarantati, della gente che partecipava alla cura dal morso della taranta attraverso musica, danze e riti. I corpi raffigurati nella folle danza, il morso, il veleno nei suoi scatti si fanno simboli di un dramma psichico costretto entro immagini primitive. I reportage di Pinna in Basilicata e in Puglia sono importanti non solo per aver definito i criteri dell'inchiesta di comunità, ma soprattutto perchè radicalizzano quel processo di *iconizzazione*

¹¹ Questo il titolo di un progetto di De Martino e Pinna andato perduto.

¹² Franco Pinna (1925-1978) dopo la spedizione con de Martino collabora con numerose testate giornalistiche e da *Giulietta degli Spiriti* (1965) in poi, diventa fotografo di fiducia di Federico Fellini.

del Sud che, attraverso il metodo della *sequenza continua* e la tecnica paracinematografica, presto ispirerà il cinema stesso.

L'immagine di un Meridione perennemente in deficit rispetto al Nord, superstizioso e retrogrado, appare dunque una forzatura rispetto a una realtà più complessa che le immagini fotografiche riescono a restituirci: un universo di soggetti che reagiscono come possono ai soprusi e alle forze esterne, che si fanno scudo delle proprie tradizioni per salvare una dignità culturale che rappresenta un patrimonio storico-artistico da valorizzare.

2. *Il documentario etnografico*

Come già de Martino aveva intuito nella costituzione di equipe multidisciplinari per le spedizioni, la ricerca necessitava sempre più di un respiro multimediale, di una dimensione visuale e sonora. Il mezzo più adatto a questo scopo risultò il documentario etnografico perché capace di considerare le singole vicende in stretta relazione con le strutture sociali, i modi di produzione, i rapporti tra classi.

Se la fotografia aveva descritto ed emblemizzato il reale, la cinematografia scoprì i corpi in azione e usò quegli emblemi come forma di denuncia immediata e spettacolare. Il documentario etnografico¹³ attraverso il lavoro di registi come Mingozzi, Di Gianni e Del Fra e con la consulenza di de Martino¹⁴, continuò a percorrere la via parallela a quella indicata dalla cultura ufficiale che ancora resisteva al fascino delle tarantolate e delle *masciare*, perseguendo l'obiettivo più alto di una analisi sociale che fosse efficace per raccontare le miserie del dopoguerra nel Sud Italia. Seguendo lo stesso metodo della *straight photography*, questi cineasti cercarono quel *senso di sconfinamento* verso il quale già si erano avventurati i fotoreporter, per cogliere le ragioni della confluenza di modelli arcaici trapiantati nel mondo moderno. Se la cultura ufficiale italiana marginalizzò questa parte così importante della ricerca novecentesca, fu il cinema documentario a farsi carico di affrontare, pur con alterni risultati e non sempre consapevolmente, il confronto tra antico e moderno. Entro

¹³ Cfr. I. PERNIOLA, *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Bulzoni, Roma 2004.

¹⁴ Per un quadro d'insieme, cfr. D. CARPITELLA, *Film etnografico e mondo contadino in Italia*, in *Cinema e mondo contadino. Due esperienze a confronto: Italia e Francia*, a cura di P. Sparti, Marsilio, Venezia 1982; M. GUERRA, *Gli ultimi fuochi. Cinema italiano e mondo contadino dal fascismo agli anni Settanta*, Bulzoni 2010, pp. 151 e ss.; C. GALLINI, *Il documentario etnografico demartiniano*, in «La ricerca folklorica», n. 3, 1981.

quella che è stata considerata «la più incredibile esperienza sommersa della nostra cinematografia»¹⁵, con inclinazioni diverse, i registi si occuparono del sacro cui contribuirono a dare una profonda connotazione simbolica. I luoghi e i volti, di qui fino alle mistiche soluzioni rosselliniane, saranno segno di antiche e persistenti culture, residui di consapevolezza che l'energia vitale è l'altra faccia del dolore e della morte.

Per raccontare questi territori dell'anima si lavorò sullo spazio dell'inquadratura allargando i formati, si sperimentò la profondità di campo e si usò il *plain air* come spazio prismatico che moltiplicasse, per dirla con Zavattini padre, i piani del visibile.

Queste soluzioni tecniche rappresentarono la risposta a un'ideologia neomeridionalista che si era già affermata attraverso i cinegiornali LUCE ma che aveva restituito l'immagine di un mondo contadino rielaborata «sulla base di una concezione trionfalistica, addomesticata e riverente nei confronti del potere»¹⁶. Provò a invertire questa tendenza Carlo Lizzani con il suo esordio *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato* (1949), documentario su testo di Mario Alicata, girato in 16 mm con il titolo *Viaggio a Sud.*. Si trattava di un film che raccontava un'ampia inchiesta sull'Italia meridionale da Crotone a Salerno, da Bari a Matera cui parteciparono politici, sindacalisti, intellettuali e artisti. Il film può essere considerato il primo di una lunga serie di lavori audiovisivi sul tema dello sviluppo economico di quegli anni. Questi lavori vanno tuttavia inquadrati entro un orizzonte più ampio che contempla anche l'affermarsi di un metodo di indagine del reale nuovo. Come si è detto, poiché in seguito alla diffusione dei lavori di de Martino si attestò una stretta collaborazione tra ricerca scientifica e impiego del mezzo filmico a suo sostegno, si può ragionevolmente mappare la produzione documentaria dell'epoca anche attraverso la categoria dell'indagine etnografica.

La produzione dei documentari etno-antropologici si compone di due fasi¹⁷. Una prima fase, che si concentra tra la fine degli anni '50 e la fine degli anni '60 è caratterizzata dalla consulenza scientifica dello stesso de Martino (che morì nel 1965), con una prevalenza di argomenti circoscritti entro il suo campo di interessi (tarantismo, feste e tradizioni popolari, lamenti funebri, riti magici). Una seconda fase, invece, riguarda il

¹⁵ GUERRA, *Gli ultimi fuochi. Cinema italiano e mondo contadino dal fascismo agli anni Settanta*, cit., p. 154.

¹⁶ G. SCIANNAMEO, *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Palomar, Bari 2006, p.19

¹⁷ Cfr. F. MARANO, *Il film etnografico in Italia*, di pagina, Bari 2007.

permanere dell'impronta demartiniana nei lavori successivi alla sua morte ed è incentrata, prevalentemente, sulle grandi feste religiose del Sud. Tuttavia entro questa fase potrebbero essere inclusi tutti quei lavori non direttamente influenzati dall'opera di de Martino, ma condizionati dalla diffusione di modelli culturali che trasformeranno i risultati dell'indagine etnografica in attraente stereotipo.

La spettacolarizzazione dei riti magici e delle tradizioni agro-pastorali rientra appieno in quella operazione di *iconizzazione* di cui si è detto a proposito dei fotoreportage e che riusciva a preservare la tradizione dall'oblio ben oltre i tentativi delle ricerche folkloriche delle autorevoli scuole meridionaliste.

Oltre 200 documentari etnografici sono stati girati dal 1950 al 1980, l'ottanta per cento dei quali di argomento contadino e agro-pastorale. Alla loro uscita alcuni film ricevettero premi e riconoscimenti, ma la loro diffusione fu limitata ad un circuito ristretto di istituti di ricerca e convegni organizzati dalle università. Ancora oggi questi film sono di difficile reperibilità o le copie in circolazione presentano un cattivo stato di conservazione. Benché confinati in un ruolo marginale dalle politiche culturali, hanno il merito di aver fissato nell'immaginario collettivo una idea di Sud che ha influenzato senza alcun dubbio non solo le produzioni audiovisive italiane e internazionali (si pensi alle commedie degli anni Sessanta e ai tanti film di mafia americani) ma un certo modo di vedere il Sud che oggi, attraverso le pratiche della valorizzazione territoriale, sono diventate paradossalmente un punto di forza anche in termini economico-culturali (dalle sagre paesane alla produzione di spettacolo, il mezzogiorno 'vende' una immagine di sé magica e arcaica, non così distante da quella raccontata nelle spedizioni di de Martino e nei documentari etnografici).

3. *Persistenza ed evaporazione del Sud nel cinema d'autore*

Cosa resta delle ricerche etnografiche nei film di finzione sul meridione? Con tutta probabilità la volontà di diversi cineasti come De Seta, Lizzani, i Taviani, Germi, Pasolini e Visconti di custodire il patrimonio genetico del neorealismo espandendolo in dimensioni spazio-temporali che superano il dopoguerra e lo evocano come un lascito etico ed estetico¹⁸, condizionati

¹⁸ Cfr. L. MICCICHÈ, *La nuova ondata e la poetica dei debutti: percorsi cinematografici*, in *Storia del cinema italiano, 1960/1964*, X, a cura di G. De Vincenti, Marsilio-Bianco& Nero, Venezia-Roma 2001, pp. 137-138.

anche dal forte posizionamento degli studi etnografici nel processo di lettura di territori lontani dalle forme della cultura ufficiale.

Possiamo dunque dire che nel cinema italiano esistono un prima e un dopo le ricerche etnografiche sul Sud. Film come *Terra madre* (1931) di Blasetti, *T'amerò per sempre* (1933) di Camerini, *La peccatrice* (1940) di Palermi risentivano della politica rurale fascista e si affidavano a un pittoricismo che deviava l'attenzione dal racconto, evitando la completa immersione nella storia. Lo stesso de Martino aveva contestato a De Santis di aver affrontato con superficialità, nel film *Non c'è pace fra gli ulivi* (1950), il mondo culturale degli strati più arretrati della popolazione.

Diverso appariva il film dello stesso anno *La lupa* di Lattuada che, come *La terra trema* di Visconti, attualizzava il testo verghiano trasferito, qui, dalla Sicilia alla Lucania. Lattuada sembrava già aver colto il lascito dei fotoreportage e restituiva l'atmosfera primitiva e ancestrale di quel territorio che lentamente stava entrando nell'immaginario collettivo di un'epoca. Il cinema nazionale ne sfrutterà le potenzialità utilizzandone le location, mixando generi narrativi e conferendo alle storie una peculiarità che si farà stereotipo, scorciatoia che renda comprensibile, al di là della mistificazione, ciò che non è facile comprendere.

Il brigante di tacca del lupo (1952) di Geremi e *Anni ruggenti* (1962) di Zampa presentavano ambienti in alcuni casi 'iconizzati', che sono stati citati come da manuale ne *I basilischi* (1963) della Wertmüller o nell'episodio *Made in Italy* (1965) di Loy e in tempi più recenti nei film di Cipri e Maresco e nella serie televisiva *Gomorra*.

Ancor più evidente e complessa è stata l'operazione pasoliniana di idealizzazione del sacro nel film *Il Vangelo secondo Matteo* in cui si evidenzia la presenza di uomini e donne che resistono alla durezza di un paesaggio in cui si cela tutto il mistero della vita. Incastonata nella propria cultura figurativa, Pasolini ha mostrato la Lucania dei corpi sofferenti come un mondo scristianizzato, prefigurando una civiltà precapitalistica indifferente alla modernità. E lo ha fatto compiendo egli stesso sopralluoghi e studi sul territorio, rifiutando l'iconografia tradizionale in nome di una nuova iconografia che potesse rendere concreto il *mito*.

Adottare un orizzonte iconico nuovo è quello che ha fatto anche Visconti in *Rocco e i suoi fratelli* (1960). In questo film il Sud non c'è, perché la vicenda è tutta ambientata a Milano. Tuttavia è stato interiorizzato così profondamente da risultare molto più presente della sua fisica assenza. La temperie culturale, le spedizioni cine-fotografiche, le inchieste hanno contribuito alla costruzione di un'immagine del Sud, fino alla sua totale evaporazione. Anche Visconti aveva compiuto una propria spedizione a

Matera e Pisticci, una catabasi personale iniziata con *La terra trema* (e forse ancor prima con le suggestioni di giovani registi attratti dal fascino esotico del meridione) perché il Sud fosse al centro del lavoro e della storia. Di questo viaggio restano i 236 scatti del direttore della fotografia Giuseppe Rotunno, il quale aveva già affiancato Gandin e de Martino sul set dei documentari etnografici *Pisticci* e *Costume lucano*. Gli scatti realizzati per *Rocco e i suoi fratelli*, conservati nel Fondo Luchino Visconti, sono documenti che rappresentano un importante dossier fotografico, ma più ancora, al di là del valore visivo oggettivo, la fase preliminare e preparatoria del film: il 'testo occulto' del 'testo manifesto'.

Nel dossier fotografico c'è il Sud che è evaporato dal film, in cui restano solo tracce simboliche di cultura lucana: il pane di Matera, la collana di aglio appeso in cucina, il vestito pieno di spilli di Rosaria. In *Rocco e i suoi fratelli*, la Lucania è presente in maniera indiretta, per il tramite delle fotografie raccolte durante i sopralluoghi, come quella del marito defunto che Rosaria custodisce nell'ovale che porta al petto e le tante che costituiscono nel film un leitmotiv in cui l'immagine fotografica diventa ricordo, conforto, proiezione affettiva.

Quest'opera è solo un esempio di come il cinema abbia agito con efficacia ben di là dal consumo del singolo prodotto, fino a rappresentare un «sogno italiano» composto di arcaismi e di futuro, di paura dell'ignoto e di piacevolezza del vivere, di sapienza artigianale e di orizzonte poetico, di pratica estetica e di contemplazione estatica: «mischia di luce e lutto», avrebbe detto lo scrittore Gesualdo Bufalino.

Il Sud visionario è un possibile antidoto dello schermo globale; è il luogo in cui la storia e il mito convivono. Anche quando sono state 'mediate' dalle committenze romane e da sceneggiature che idealizzavano le vicende per le esigenze del pubblico, le pratiche audiovisive hanno continuato a far tesoro di questo potenziale iconico che ancora oggi pervade profondamente lo spazio del nostro immaginario.