

LA CALABRIA NEL CINEMA DOCUMENTARIO DEGLI ANNI CINQUANTA

Giovanni Sole

Subito dopo la fine della seconda guerra mondiale vengono realizzati in Calabria numerosi documentari di interesse etnografico. Pellicole su feste religiose, sulla civiltà materiale, su comunità etniche minoritarie, su ritualità magiche antiche, sulla vita dei paesi. Si tratta della prima raccolta filmica, anche se non programmata, delle tradizioni popolari calabresi.

I motivi di questo sviluppo dei cortometraggi sono diversi, ma il più importante credo debba individuarsi nella fine del monopolio di regime sulla produzione cinematografica e nella libera iniziativa dei privati. Grazie a dei premi messi a disposizione dallo Stato, diverse case di produzione cominciarono a finanziare filmati sulla realtà economica, sociale e culturale del paese. Grazie a tali premi nasce e si sviluppa in Italia una industria del documentario che vede impegnati decine e decine di operatori, registi, tecnici, sceneggiatori, speaker e musicisti.

Chi erano i cineasti che filmavano la Calabria? Giovani con esperienze umane, politiche e culturali diverse. Alcuni erano calabresi, conoscevano i riti e le tradizioni dei paesi, filmavano soggetti forse non direttamente visti ma che rientravano in un contesto culturale ad essi in parte noto. Vivevano quasi tutti a Roma ma erano ancora fortemente attratti dalla loro terra di origine con cui mantenevano contatti e legami affettivi. La scelta di filmare pastori, contadini o pescatori non era motivata tanto da ragioni di studio o da interessi etnografici, quanto da ragioni umane e affettive.

È interessante quanto dice Mario Gallo a questo proposito: “Devo dirti francamente che non apprezzavo il modo in cui la cinematografia trattava la Calabria, forse mi sbagliavo, ma ero fortemente convinto che vi era un forte divario tra le rappresentazioni della realtà e la realtà. Decisi di girare alcuni aspetti del mondo contadino per un problema di giustizia sociale, perché era un mondo di fame e di miseria, perché era il mondo della mia infanzia, ma anche e soprattutto perché era un mondo di incontri poetici. A quell'epoca pensavo che si potesse conservare la genuinità dell'universo

contadino e allo stesso tempo avere i frutti dello sviluppo tecnologico e industriale. Rimpiango molto quel mondo. Quegli anni erano magici, pieni di speranze e di sogni. La miseria era immensa e i pesi gravi, ma la gente delle campagne aveva un progetto, una gran voglia di vivere. Oggi sono arrivato alla conclusione che abbiamo distrutto tutto e che tra la società contadina e la società industriale non è possibile un incontro” (Sole, pp. 150-151).

Altri registi, pur non essendo calabresi, mossi da motivazioni politiche e sociali, riconoscevano invece alle classi povere della regione una dignità culturale che veniva denigrata da un vecchio meridionalismo e ignorata da un modernismo imperante. Erano anni in cui l’Italia era attraversata da un forte processo di trasformazione economica e sociale, anni in cui era rapida l’industrializzazione e il conseguente spopolamento delle campagne, anni caratterizzati da un accelerato accrescimento dei consumi e da una circolazione di merci che cominciavano a stimolare una nuova cultura di massa. Molti cineasti, scarsamente attratti dalla religione del progresso, si schierarono con la gente povera del Sud, con chi più stava pagando il processo di modernizzazione.

È importante capire lo stato d’animo e le ansie culturali dei registi che filmarono la Calabria nel secondo dopoguerra. Alcuni, ad esempio, proponevano un cinema ricostruito, altri un cinema descrittivo, altri ancora un cinema espressivo; alcuni mostravano uno sguardo freddo della realtà, altri un grande umanesimo, altri ancora uno spiccato estetismo. Tutti erano però affascinati dalla regione che ai loro occhi appariva come una sorta di luogo mitico, dove la natura era incontaminata e dove gli uomini avevano ancora passioni primitive.

Il paesaggio rude della Calabria e le ritualità arcaiche dei suoi abitanti stimolavano la loro creatività di registi, ma avrebbero finito per catturare anche l’attenzione del grande pubblico nelle sale cinematografiche, solitamente poco attento verso il cinema corto. I cineasti che ripresero la regione nel secondo dopoguerra si collocavano sulla scia culturale dei viaggiatori che la visitarono nei secoli passati: la filmavano o perché influenzati dall’idea di trovare un mondo che si rifaceva alla classicità della Magna Grecia o perché allettati dalla speranza di trovare un mondo che si richiamava alla durezza dell’antica Bruzia.

I calabresi e la Calabria si prestavano bene a tradursi in forme artistiche e alla sperimentazione cinematografica. Pescatori che cacciavano il pesce spada con tecniche millenarie in un mare azzurro e trasparente, fedeli che si flagellavano con pezzi di vetro spargendo sangue lungo i vicoli del paese, donne che raccoglievano olive ai piedi di alberi secolari avvolti dalla neb-

bia d'inverno, erano soggetti e luoghi ideali per girare un film. I contadini segnati dal sole e ammantati con panni consumati dal tempo apparivano più interessanti di certi attori del cinema dalle facce regolari e vestiti con abiti inamidati provenienti da qualche magazzino. I paesi e le case abbarbicati su luoghi aspri e inospitali, le campagne arse dal sole, le montagne coperte da boschi impenetrabili, erano più avvincenti dei paesaggi freddi e irreali costruiti negli 'studios' di Cinecittà.

I registi erano attratti da questa terra "mitica" e spesso eliminavano ogni riferimento al reale che potesse inquinare il "pathos" della pellicola. A volte addirittura ricostruivano i rituali con attori della strada cercando di renderli più spettacolari e drammatici. Uno dei pochi registi che cercava di riprendere con rigore la realtà così com'era era De Seta: "Nella realizzazione dei miei cortometraggi ho cercato sempre di condizionare le esigenze della ripresa tecnica alle esigenze della genuinità e della spontaneità. Man mano che perfezionavo la mia tecnica, tendevo a influire sempre meno sulla realtà da riprendere, ad approfittare sempre più dello svolgimento naturale dell'azione, cercando di far passare inosservata la presenza della macchina da presa. Se dovevo riprendere dei pescatori che dormivano aspettavo che dormissero sul serio. Se mi occorrevo scene di mietitura, invitavo i mietitori a continuare il loro lavoro come se nulla fosse. Non pretendevo che si disponessero in un certo modo per usufruire di una luce più favorevole o per comporre un'inquadratura migliore. Se l'avessi fatto avrei sacrificato la naturalezza e la verosimiglianza alle esigenze formali. Quest'ultima, del resto, non doveva essere necessariamente sacrificata. Infatti attendendo con un po' di pazienza, si presentava ben presto la felice congiuntura di luce e di composizione che mi permetteva di girare la scena (V. De Seta, *La mafia e i contadini*, Cinema Nuovo, n. 95, dicembre 1956).

Anche Vittorio De Seta, sicuramente il regista più importante del cinema documentario italiano, nei suoi filmati operò delle ricostruzioni della realtà. Ne "I dimenticati", per riprendere la festa dell'albero, come ricordano ancora ad Alessandria del Carretto, ha ricostruito parti del rito coinvolgendo decine di paesani. Lo stesso autore, per realizzare il documentario "Vinni lu tempu di li pisci spata", ha effettuato la ricostruzione dei vari momenti della caccia in luoghi e in tempi diversi. Il pesce spada che viene fiocinato e tirato dai pescatori sull'imbarcazione era già stato pescato, visto che ha sulle branchie il segno della "cardata a croci".

I registi puntavano su immagini che risultavano provocatorie, che suscitavano meraviglia e suggestione, che catturavano l'attenzione dello spettatore. Accompagnavano le sequenze con voci declamatorie, utilizzavano colonne sonore per drammatizzare le scene, davano al montaggio un senso

di ansioso reportage, eliminavano tutto ciò che era ritenuto scarsamente cinematografico come interviste, dialetti e musiche popolari in presa diretta. In definitiva ricostruivano un'immagine della Calabria che essi avevano già in mente. Racconta Mario Carbone su come preparava e girava i suoi documentari: "Per la scelta dei documentari mi fidavo di me stesso, leggevo i giornali e quando trovavo un argomento che mi incuriosiva partivo. I testi li facevo scrivere da giornalisti, intellettuali o da mia moglie, i quali mi raggiungevano in moviola. Amavo girare specialmente film che riguardavano il Sud, poiché è una terra più interessante. Nel Sud basta che punti la macchina da presa e già fai qualcosa" (Sole, p. 140). E De Seta aggiunge: "La scelta dei soggetti era casuale e spesso veniva modificata sul posto. 'I dimenticati', il secondo documentario girato in Calabria, inizialmente doveva descrivere un paese senza strada, lontano dalla città moderna, ma quando arrivai ad Alessandria del Carretto e mi dissero che di lì a poco ci sarebbe stata una festa dell'albero, finii per soffermarmi su di essa" (Sole, p. 141).

I registi che filmavano la Calabria erano dunque particolarmente attenti alle inquadrature, ai tagli della luce e alla cura della fotografia. Le immagini dovevano "parlare da sole", in un fotogramma o in una sequenza dovevano essere rappresentate la cultura, le passioni e il lavoro di un popolo. Spesso, finivano così per creare un'atmosfera onirica, fatta di volti e gesti antichi, di sguardi immobili, di luoghi irreali e selvaggi, immagini belle sul piano filmico, ma quasi sempre inventate, ricostruite e astoriche.

Non c'era del resto nei registi la pretesa di uno sguardo neutrale e oggettivo, ma al contrario una esplicita volontà di esaltare le capacità di ricostruzione della cinepresa. De Seta così spiega il modo in cui voleva riprendere la realtà: "Ero amico di Diego Carpitella e ho conosciuto De Martino, ma non ho mai creduto alla collaborazione con l'antropologo. Io volevo fare uno spettacolo, l'antropologo avrebbe finito per dare tante spiegazioni, avrebbe visto certi comportamenti come antichi, residui del passato, non come culture vive. Io sono dell'avviso che la cultura delle immagini è quella che vedi e che certe spiegazioni, anche se giuste, svuotano le immagini. Io non credo neanche ai documentari oggettivi e scientifici. Non esiste una notizia obiettiva, non esiste un cinema obiettivo. L'uomo di cultura ha il dovere di essere oggettivo, ma poi deve essere soggettivo, deve prendersi le proprie responsabilità" (Sole, pp. 141-142). Di Gianni sembra essere dello stesso avviso: "Il documentario io l'ho pensato come qualcosa in cui il cinema è al primo posto, ho sempre cercato la dominante dell'immagine. Il cinema come fatto visuale, come eloquenza dell'immagine che parla da se. Se poi il documentario ha anche un valore scientifico tanto meglio, ma

senza partire dalla scienza. I miei documentari si possono definire come piccoli saggi di ispirazione antropologica. Io sono contrario al documentario scientifico in cui si deve dimostrare una tesi, sia al 'reportage' che vuole presentare la verità oggettiva. Ho sempre puntato alla espressività e mai alla giornalicità o alla scienza. Rispetto tutte le idee di fare cinema, ma non credo sia possibile arrivare all'oggettività. Anche se usi una cinepresa fissa e la metti da una parte o dall'altra, hai già operato una scelta, sei già nel soggettivo. Questo mito dell'oggettività non esiste; c'è una metodologia scientifica per affrontare certi problemi, c'è uno spessore oggettivo, ma quando vai a girare lo fai sempre con una sensibilità soggettiva. Ognuno nel film opera delle scelte. Io, ad esempio, se c'era il sole non giravo, volevo sempre i grigi sia col bianco e nero che col colore" (Sole, p. 144).

I registi non descrivevano ma interpretavano. Documentavano il reale, ma al tempo stesso ne offrivano una visione lirica, cinematografica nel senso classico. I loro film più che documentari erano dei cortometraggi. Esigenze estetiche li spinsero a vedere solo la parte arcaica della Calabria e ad ignorare l'altra, quella che si stava trasformando per effetto del processo di modernizzazione. Preoccupazioni stilistiche li spinsero a disinteressarsi dei forti cambiamenti che si verificavano nelle campagne a causa della crisi dell'economia tradizionale, a non tenere conto del fatto che la cultura del profitto stesse annullando le diversità culturali, a sottovalutare il senso di radicamento e di angoscia presente in larghi strati della popolazione, a non vedere che la cultura dei calabresi stava facendo propri i valori della modernità.

Questo atteggiamento già in quegli anni venne denunciato da diversi intellettuali della regione. Sul cortometraggio "Calabria Segreta", realizzato da Vincenzo Nasso, scriveva ad esempio "La baronessa scalza": "Abbiamo inoltre appreso dal suddetto documentario che la vita in Calabria corre lenta e stagnante, data l'estrema miseria che pervade questa sventurata terra; nelle piazze dei paesi infatti (come ci fu dato vedere in alcune inquadrature televisive evidentemente 'costruite') gli uomini sostano accovacciati sulle soglie delle case o sui gradini delle chiese a capo basso, senza altra palese occupazione che sonnecchiare al sole. Unica forma di movimento, poi, (...) è stato lo sfilare di carretti sconquassati che ogni tanto si inseriva, senza apparente nesso col resto, nell'azione visiva; carretti che per la lugubre magrezza dei cavalli e la tremolante instabilità ci ricordavano stranamente le varie 'carrette fantasma' dei films granguignoleschi del tempo che fu, o peggio ancora, i carri dei monatti di manzoniana memoria (...) Le donne che ci sfilavano davanti, ahimè, erano orribili, infagottate di stracci, goffe, con facce ebeti e un'andatura decisamente sdilombata". E conclude-

va: “Il documentario termina con parole di retorico sentimentalismo, osannando a questa ‘Calabria Segreta’ che ‘è l’essenza stessa della vita semplice e pura’. E gli spettatori, sazi di tanta ‘semplicità e purezza’ espressa in maniera così nauseante, decidevano per lo più di spegnere il televisore uscendo così da quell’incubo di orrendo squallore (...) Sì, la gente di questi paesi è povera e affamata. Ma non dobbiamo nel presentarla agli spettatori italiani, umiliarla e immiserirla senza motivo, circondandola di una natura povera e desolata, imbevendola di una miseria spirituale ed ambientale che non è nel vero! Se la Calabria è povera è pure bellissima; le sue genti sono mal vestite e mal nutrite, ma non selvagge o addirittura feroci” (“Giornale di Calabria”, 22 marzo 1957).

La “baronessa scalza” aveva ragione. La Calabria non costituiva un mondo a parte, non era una comunità immobile culturalmente, al di fuori dei processi di trasformazione. Non era una terra semplice e omogenea, in cui gli uomini si accontentavano solo di mangiare e dormire, dove vigeva la logica della sopravvivenza, dove non c’erano momenti in cui il superfluo vinceva sul necessario, dove c’era una cultura collettiva fissata nel tempo a cui tutti si omologavano, dove si elaborava un proprio ordine mitico, estetico e rituale.

Intorno alla metà degli anni cinquanta nella regione era già in atto un forte processo di cambiamento e i calabresi guardavano con speranza e fiducia verso il futuro. In ogni paese uomini, donne e bambini, con le sedie in mano, si recavano nei punti dove c’erano i televisori per assistere ai telequiz e ai programmi di intrattenimento. Andavano a vedere quelle trasmissioni forse anche perché così si sentivano parte di una nazione che a passi di gigante stava lasciando alle spalle i dolori e la tragedia della guerra.

Nella gente c’era il bisogno di uscire dall’anonimato e dalla miseria non solo nella dimensione onirica ma anche nella realtà. Guardando i mondi irreali e reali che venivano proposti quotidianamente dai programmi televisivi, i calabresi da una parte dimenticavano il drammatico passato e la dura realtà in cui vivevano, dall’altra credevano di poter realizzare con un po’ di fortuna e di sacrifici, desideri che sembravano irraggiungibili. La Tv, infatti, non aveva solo rivelato un mondo nuovo, ma faceva credere in maniera persuasiva che quel mondo era possibile.

L’universo tradizionale e i riti spettacolari che i cineasti descrivevano erano ormai scomparsi o stavano per essere sopraffatti dalla modernità. Il miracolo economico anche in Calabria stava accentuando tra la gente uno spiccato individualismo e un rinchiudersi nell’ambito domestico. Il processo di modernizzazione stava delineando una visione del mondo in cui la merce assumeva un valore assoluto, in cui gli oggetti proposti dalla pubbli-

cità diventavano centrali nei desideri e nell'immaginario. La sera di Natale sulle tavole dei calabresi insieme ai dolci tradizionali c'era anche un panettone Motta o Alemagna, nella dispensa oltre alle conserve c'erano anche scatole di carne Simmenthal o Manzotin, nelle tazze di latte dei bambini non c'era solo pane duro fatto a pezzi ma anche i biscotti Pavesini e Plasmon.

Sarebbe però sbagliato sminuire o sottovalutare il lavoro dei registi che filmarono la Calabria nel secondo dopoguerra. Durante il fascismo, gli spezzoni di pellicola girati nella regione erano fortemente addomesticati. In essi si vedevano contadini che mietevano il grano felici, operai che con tenacia costruivano ferrovie, gruppi di donne e uomini in costumi tradizionali che festeggiavano l'autorità in visita al paese. Immagini omogenee, legate al mito del buon governo e del ruralismo fascista, nei quali fu abile attore lo stesso Mussolini (si pensi alle sequenze che lo ritraggono vigoroso e contento durante la mietitura e il lavoro nei campi).

Il cinema lungo, dopo la caduta del fascismo, da parte sua stava operando delle scelte di tipo etnocentriche. "Il lupo della Sila" e "Il brigante Mussolino", tanto per citare i due film più importanti, erano dei cupi melodrammi che si richiamavano al mondo folklorico e ai temi della gelosia e della vendetta. Pur con delle differenze, i lungometraggi sulla regione offrivano l'idea di un calabrese passionale, iroso e vendicativo, pronto a prendere il fucile per qualsiasi controversia o per difendere l'onore della sua famiglia.

I registi dei documentari ebbero il merito di rifiutare il trionfalismo, il conformismo e l'etnocentrismo con cui i cineasti avevano ripreso e stavano riprendendo la Calabria. Essi finirono per proporre in modo coraggioso un cinema realistico. Nei loro film non si vedono più i volti sorridenti proposti in epoca fascista, ma visi scavati dalla fatica e dal sole; non più campagne belle e fertili, ma terre spaccate dall'arsura e allagate dai fiumi; non più paesi pittoreschi abbarbicati su incantevoli paesaggi, ma centri urbani fatiscenti e abbandonati all'incuria del tempo.

Con la cinepresa essi mostravano una terra che aveva una cultura complessa, formatasi nel corso di millenni. Proponevano una lettura etica ed umanista della Calabria e dei calabresi, una visione che di fatto si contrapponeva sia a quella di certi intellettuali meridionalisti che pensavano ad una rinascita della regione attraverso la distruzione di una mentalità retriva dei suoi abitanti, sia a quella di certi intellettuali di ispirazione marxista i quali anch'essi pensavano che le masse del Sud per emanciparsi avrebbero dovuto abbandonare la loro cultura arcaica e acquisire una coscienza di classe. I registi che filmarono la regione avevano al contrario grande rispetto e ammirazione per queste popolazioni e per il loro universo. Contadini, pescatori, pastori e artigiani nei loro film non sono personaggi con un nome e una identità,

ma gente che appartiene ad un mondo millenario dove l'agire quotidiano è fatto di gesti uguali e ripetitivi. Gente che lavora silenziosamente nella lotta per l'esistenza tra i rumori della mare e della terra, di una natura straordinariamente bella, ma spesso aspra e violenta, amara e ingrata.

Il lavoro di questi cineasti è ancora di più da apprezzare se si pensa che la maggior parte lavoravano in condizioni precarie e con mezzi insufficienti. I produttori mettevano a loro disposizione vecchie cineprese, attrezzature obsolete e pochissima pellicola. I registi quasi mai potevano fare sopralluoghi e inoltre avevano limitati giorni di ripresa perché i soldi a disposizione erano pochi. Le truppe erano ridotte al minimo: il regista, il direttore di fotografia e, raramente, un fonico. Spesso i produttori pretendevano anche riprese supplementari con cui montavano altri documentari da presentare sotto il nome di altri registi.

La loro produzione appare quasi miracolosa se si pensa ai condizionamenti a cui venivano sottoposti. Le commissioni che assegnavano i "premi qualità" bocciavano spesso i documentari scomodi, censuravano i commenti fuori campo, intervenivano in ogni modo sui filmati per incoraggiare produzioni addomesticate come quelle che mettevano in mostra le bellezze della regione e che giustificavano le scelte politiche del governo.

Censura del governo e conseguentemente censura di coloro che finanziavano i film, il cui unico guadagno era rappresentato dai "premi qualità". I produttori, spesso gente con scarsi mezzi finanziari, valutavano bene la scelta dei registi, intervenivano sia sui soggetti da riprendere, sia sui modi in cui si realizzavano le pellicole. Come denunciato a chiare lettere a suo tempo dall'Anac, i produttori avevano stipulato con le commissioni che assegnavano i premi un tacito accordo: gli uni garantivano documentari addomesticati, le altre garantivano i fondi dello Stato. Racconta Mario Carbone a tale proposito: "Grandi sacrifici per realizzarli, ma le commissioni ministeriali me li bocciarono tutti e tre e quindi tornai a girare per le grosse case di produzione. E dire che uno di questi vinse il Nastro d'Argento! I produttori non consentivano a nessuno di inserirsi nel giro ed io per protesta scrissi una lettera che fece scandalo. Ricordo che in seguito ad essa ne nacque un libro denuncia il quale ancora deve trovarsi da qualche parte. Ricordo che scrissi persino al Ministro, ma i premi non li presi. Non è stata mai fatta una politica a favore dei documentari, la quantità è stata sempre considerata più importante della qualità. Se dovevi lavorare dovevi far capire al produttore che eri in grado di fare un film con due soldi e se si aveva un'idea bisognava abbinarne almeno altre due. Io sono andato a Linosa per girare un documentario e ne ho dovuti fare due, invece di uno buono, ne ho fatti due così così" (Sole, pp. 139-140). E Di Gianni aggiunge: "Ho sempre

amato lavorare nella libertà, ma essa spesso era condizionata dai produttori. Non era facile girare un documentario in condizioni ideali, i soldi e i mezzi erano in genere insufficienti, i giorni di lavorazione al massimo due o tre, la pellicola mai superiore ai mille metri. Se uno aveva voglia di fare dei sopralluoghi prima delle riprese doveva farlo a spese proprie. Lavoravamo spesso affidandoci all'intuito e all'arrangiamento. Capitava spesso che andavi a fare una cosa e ne facevi un'altra. I condizionamenti non erano comunque solamente economici ma anche sulla scelta dei soggetti e sui modi di filmare. A volte bisognava fare una scelta ed io tra tutti questi condizionamenti ho sempre preferito quelli economici" (Sole, p.145). E infine Nasso denuncia con fermezza: "Il lavoro era appassionante ma non senza problemi. Il documentario era legato al mercato dei premi, caratterizzato da un ambiente corrotto, dove se non si davano le tangenti e se non si seguivano certe linee politiche non si poteva lavorare. Io ho dovuto pagare le commissioni per avere i premi e questo lo può scrivere. C'erano perfino documentari che avevano vinto il Leone d'Oro, ma con le commissioni non c'era nulla da fare" (Sole, p. 156).

Vittorio De Seta fu uno dei pochi registi, se non l'unico, ad autofinanziarsi i documentari, ma anche lui non ha lavorato nelle migliori condizioni: "Purtroppo la quotazione di mercato e il relativo bilancio di produzione non concedevano molto margine alla ricerca qualitativa. In media pur lavorando con un solo aiuto, ho dovuto accontentarmi di 10 giorni di lavorazione e di 1200-1300 metri di pellicola, cioè quattro o cinque volte il materiale montato. Ne derivava una lavorazione affannosa, densa di occasioni perse, di fortunate coincidenze: un lavoro 'alla garibaldina', dominato dall'oscura coscienza di andare troppo in fretta, di sfiorare appena situazioni umane e sociali degne di un cosciente e meditato approfondimento" (V. De Seta, *La mafia e i contadini*, cit.).

Mario Gallo, a differenza di altri dà comunque un giudizio estremamente positivo sul lavoro di quegli anni: "Quando penso a quell'epoca penso ad un mondo estremamente morale e corretto. C'erano le raccomandazioni e le pressioni politiche, ma non la corruzione di adesso. I premi dei documentari, ad esempio, venivano assegnati ai migliori e a girare i film erano i registi più bravi. La censura c'era ma non ha vinto, perché il cinema italiano era forte e perché le sinistre attribuivano l'importanza dovuta al cinema. Oggi se ne disinteressano o peggio ancora sbagliano le battaglie. Si parla tanto di alternativa, ma come è possibile realizzare l'alternativa se non si creano le condizioni per la libertà di espressione, di comunicazione e di informazione? La sinistra ha abbandonato oggi il settore audiovisivo e cinematografico alle forze economiche e politiche che ormai esercitano un

controllo totale, il quale non c'è stato nel nostro paese neanche durante il periodo fascista" (M. Gallo, *Atti del convegno, cit.*)

Nonostante i condizionamenti e le riserve su certe scelte filmiche, il lavoro dei registi che negli anni cinquanta ripresero la Calabria è di inestimabile valore antropologico. Cortometraggi come "Lu tempu di li pisci spata" e "I dimenticati" di Vittorio De Seta, "L'incepata" di Lino del Fra, "Sabato sera" e "Il mago" di Mario Gallo, "Un asino per un cristiano" di Axel Rupp, "Donne di Bagnara" di Luigi Di Gianni" e "Calabria Segreta" di Vincenzo Nasso, offrono preziose informazioni sulla Calabria e sui calabresi. Informazioni sulla posizione e la struttura dei paesi, sull'architettura delle case, sull'uso dello spazio nei centri abitati, sulle attività lavorative nelle campagne, sulle tecniche e gli strumenti di lavoro degli artigiani. Informazioni sui ritmi del quotidiano e della festa, sull'abbigliamento, sull'alimentazione, sul tempo libero, sulla religiosità, sulla cultura e sulla vita sociale dei paesi. È un materiale documentario di straordinaria importanza, un materiale che ci mostra, a volte anche in modo poetico, un popolo che con la sua cultura millenaria stava per crollare sotto i colpi del processo di modernizzazione e del boom economico.

Le interviste dei registi citate nel saggio sono tratte da interventi registrati in occasione del convegno *La Calabria nel cinema etnografico*, organizzato nel 1992 dal Centro di Documentazione Demoantropologica dell'Università della Calabria e dall'Associazione Culturale "Il Gabbiano. Laboratorio di cinema" e dal volume di Giovanni Sole, *Trentacinque millimetri di terra. La Calabria nel cinema etnografico*, Cosenza-Rende, Centro di Documentazione Demoantropologica dell'Università della Calabria - Associazione Culturale "Il Gabbiano. Laboratorio di cinema", 1992.