

Mariangela Palmieri

Le due Italie.

Il Sud come periferia nel documentario italiano

Dalla sua unificazione e fino ai giorni nostri l'Italia fa i conti con il divario tra Nord e Sud. Un divario reale, spesso oggetto del dibattito pubblico, così stratificato nel pensiero e nell'immaginario da poter essere considerato un elemento caratterizzante dell'identità nazionale. Il cinema, che nel corso del Novecento ha condensato in immagini i tratti dell'italianità, ha colto anche le differenze tra Nord e Sud. Lo ha fatto molto spesso riflettendo — e talvolta enfatizzando — stereotipi regionali, che demarcano le disuguaglianze tra micro e macro aree del Paese e le relative specificità. La capacità di cogliere e cristallizzare stereotipi non appartiene solo al cinema di finzione, ma anche alla vastissima produzione documentaristica del secondo dopoguerra fino alla metà degli anni Sessanta. Nei documentari girati nel Mezzogiorno nell'epoca più florida del documentario italiano¹, infatti, il Sud è rappresentato il più delle volte come una realtà 'altra' rispetto al Nord della penisola. In tal senso, questo contributo mira ad evidenziare i modi in cui il cinema di *non fiction*, nel periodo della grande trasformazione del Paese, abbia colto e rafforzato gli stereotipi sul Meridione italiano, contribuendo a fissarlo nell'immaginario collettivo come una realtà separata dal resto della penisola e, più nello specifico, come periferia dell'Italia fuori dalla storia.

All'interno della ricca produzione di documentari presi in esame si distinguono differenti generi, ciascuno dei quali focalizza aspetti specifici

¹ Dopo la seconda guerra mondiale e per circa un ventennio in Italia erano prodotti regolarmente documentari cinematografici, prevalentemente nella forma del cortometraggio, proiettati nelle sale prima dei film di finzione. Questo ampio insieme di opere, a lungo trascurato, rappresenta oggi una riserva di immagini che, da punti di vista differenti, ci informano sulla storia e sull'evoluzione della società italiana. Per maggiori approfondimenti sul documentario italiano cfr. M. BERTOZZI, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008.

del Mezzogiorno. Il documentario antropologico, che ha avuto più fortuna, poiché guardato con interesse da studiosi di diverse discipline fino ai giorni nostri, racconta il Sud arcaico, luogo della persistenza di arretratezza culturale e materiale. Il documentario antropologico nasce sull'onda della riscoperta del Sud del secondo dopoguerra, quando, dopo il silenzio degli anni del fascismo, si torna a parlare di questione meridionale e delle «due Italie»². Il dibattito sulla questione meridionale ha carattere politico, ma anche culturale, alimentato dalla produzione di opere letterarie, a partire dal *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) di Carlo Levi. L'opera apre la strada alla riflessione sociologica sulla civiltà contadina, ovvero alla scoperta e all'analisi del mondo rurale e dei suoi valori, grazie alle quali emerge «una dimensione umana della condizione meridionale, che senza alcun dubbio contribuì a rendere più drammatica e urgente la passione meridionalistica»³. La scoperta del Sud e il dibattito che ne scaturisce definiscono il mito della civiltà contadina meridionale, intesa come una realtà a se stante, immobile e astorica, chiusa e impermeabile ai cambiamenti e alle influenze esterne. In questo clima culturale un ruolo importante è giocato dalla ripresa delle ricerche antropologiche e in particolare dagli studi di Ernesto De Martino. L'antropologo napoletano rivoluzionò l'approccio alla comprensione della realtà meridionale: prima di lui, infatti, le manifestazioni della cultura e delle tradizioni delle classi subalterne del Sud erano considerate come residui di primitivismo, privi di valore e interesse scientifico. De Martino, invece, partendo dal presupposto che il Meridione era anche il frutto di un modo di guardare a esso, scavò in profondità, per identificare le radici significanti dei fenomeni legati alla sfera magico-religiosa, come il lamento funebre, il tarantismo, o la persistenza del magismo. La sua fu una battaglia culturale e civile a tutti gli effetti, combattuta per spiegare fenomeni che erano espressione di una cultura millenaria, e non di una non-cultura come fino ad allora si era creduto.

Le tesi innovative e il coraggio della denuncia dell'antropologo carpiroino l'attenzione di un gruppo di giovani cineasti. Desiderosi di scoprire un mondo a essi e ai più sconosciuto, battendo strade non ancora percorse dal cinema *main stream*, essi si misero sulle orme di De Martino. Si interessarono alle sue ricerche, si fecero indicare i luoghi in cui recarsi e, scegliendo la formula del documentario, raccontarono per immagini un mondo che di lì a poco sarebbe scomparso. Il documentario antropologico ispirato

² Cfr. G. FORTUNATO, *Le due Italie*, a cura di M. Rossi-Doria, Argo, Lecce 1994.

³ G. GALASSO, *Il Mezzogiorno. Da 'questione' a 'problema aperto'*, Lacaita, Manduria 2005, p. 95.

alle ricerche di Ernesto De Martino nasce sul finire degli anni Cinquanta e si spinge fino alla seconda metà dei Sessanta. Ne sono autori Luigi Di Gianni, Gianfranco Mingozzi, Michele Gandin, Giuseppe Ferrara, Cecilia Mangini e Lino Del Fra. I temi demartiniani per costoro rappresentarono una fonte di ispirazione, ma il lavoro di realizzazione dei film fu del tutto autonomo. De Martino, in altre parole, si limitò al suggerimento delle località e delle situazioni da filmare. L'antropologo solo rarissimamente presenziò alle riprese e contribuì al montaggio, o alla stesura del commento. Il suo ruolo, in definitiva, fu di «consulente»⁴. I lavori dei registi demartiniani, pur attraverso uno spiccato filtro autoriale, ci restituiscono le immagini del Sud povero, dove i contadini vivono in misere case di pietra, praticano antichi riti magici, conducono una vita dura, fatta di lavoro nei campi e miseria, in un tempo che appare lento e rarefatto. Accanto a loro, si colloca il regista di origini siciliane Vittorio De Seta. Sebbene lontano da De Martino, De Seta offre a sua volta un contributo fondamentale alla scoperta del Mezzogiorno non ancora toccato da cambiamenti prodotti dal miracolo economico. Il regista, nel corso degli anni Cinquanta, gira diversi documentari tra la Sicilia, la Sardegna e la Calabria, i cui protagonisti sono contadini, pastori, minatori e marinai, colti nella vita di tutti i giorni. Uomini semplici, raffigurati in azioni che appartengono a un passato lontano — il lavoro nei campi o nelle miniere, la pesca, i pascoli — e mai slegati da un profondo, ombelicale, rapporto con la natura. Per il loro essere incentrati sull'uomo e per il modo in cui sono stati realizzati, i documentari di Vittorio De Seta presentano un indubbio valore antropologico, sebbene nascano come una pura descrizione figurativa del mondo dei subalterni, senza alcuna finalità scientifica⁵.

Accanto al documentario antropologico si colloca quello sociale, a sua volta impegnato a fotografare le criticità del Sud. Il Mezzogiorno esce devastato dalla guerra e la risalita è lenta. Con un'economia prevalentemente agricola e fortemente arretrata e un'industria quasi assente, la povertà dilaga. Di fronte alla difficoltà di trovare un lavoro, negli anni del boom, molti giovani decidono di lasciare il Sud, attratti dalla possibilità di maggiori guadagni nelle aree industrializzate del Paese. Lo svuotamento delle campagne meridionali, la vita dura e la miseria di chi resta, le ingiustizie e l'arretratezza culturale sono al centro del documentario sociale.

⁴ Cfr. C. GALLINI, *Il documentario etnografico 'demartiniano'*, in «La ricerca folklorica», n. 3, 1981, p. 25.

⁵ Cfr. L.M. LOMBARDI SATRIANI, *La pazienza di Vittorio De Seta*, in *Il cinema di Vittorio De Seta*, a cura di A. Rais, Maimone, Catania 1996, p. 109.

Sono gli anni in cui il cinema italiano è attraversato dalla grande ventata di rinnovamento del neorealismo, che riscopre la realtà, facendo luce anche sui suoi aspetti più foschi. Il neorealismo e il documentario più impegnato si collocano sulla stessa linea d'onda nel loro modo di guardare al mondo. Parlare di documentario sociale impone una necessaria classificazione, poiché questo filone contiene opere molto diverse tra loro: se 'sociale', infatti, si riferisce in origine a tutto ciò che è relativo alla società (i fenomeni che in essa si manifestano comunemente), il termine ha col tempo acquisito anche un significato politico, riconducibile alla denuncia e all'istanza di cambiamento della realtà⁶. Così, il documentario sociale sul Mezzogiorno racchiude opere più tiepide, incentrate sulla semplice rappresentazione di alcuni caratteri tipici della realtà meridionale, e opere di stretta denuncia, che puntano il dito contro le piaghe più dolorose del Sud. Nel primo gruppo di documentari, degli anni Quaranta e Cinquanta, si distinguono lavori di Dino Risi, Florestano Vancini, Francesco Maselli e Michele Gandin. Gli anni Sessanta portano più sollecitazioni, più coraggio e volontà di denuncia. Così, giovani registi come Giuseppe Ferrara, Mario Carbone, Carlo Di Carlo, Lino Micciché, Gianfranco Mingozzi e Libero Bizzarri, macchina da presa in pugno, scendono nel profondo Sud, mossi dal desiderio della scoperta e dell'inchiesta, spesso orientati da passioni ideologiche. Ancora la povertà, ma anche la piaga dell'emigrazione, le mafie e i contrasti imbarazzanti tra un Nord in corsa sul treno del miracolo economico e un Sud arretrato si intrecciano in un documentario più coraggioso rispetto al decennio precedente e più capace di rappresentare la complessità della società italiana dell'epoca.

Alle immagini del Sud povero e abbandonato al suo destino di arretratezza del documentario antropologico e sociale si contrappongono quelle del documentario turistico, che rendono il volto luminescente del Mezzogiorno e delle sue bellezze naturali e artistiche. Il documentario turistico inonda le sale cinematografiche proprio negli anni del miracolo economico, quando l'Italia si scopre meta di viaggio, pronta ad accogliere vacanzieri anche stranieri. In questa fase il cinema di finzione alimenta il mito della vacanza e l'incentivo al viaggio, contribuendo a definire l'immaginario del turismo di massa. Un immaginario festoso e leggero, che ci rende istantanee di spiagge sovraffollate, corpi in costume da bagno in acqua o distesi al sole, vetture in lunghe code verso le principali mete di

⁶ Cfr. I. PERNIOLA, *Oltre il Neorealismo: documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Bulzoni, Roma 2004, p. 83.

vacanza del Belpaese⁷. Anche il documentario, nella sua declinazione turistica, partecipa, per certi aspetti, alla costruzione di questo immaginario. Sotto la definizione di documentario turistico, in realtà, ricadono numerosissime opere, probabilmente la parte più corposa del documentario italiano, caratterizzate da diverse finalità: ora la descrizione oleografica delle bellezze naturalistiche e artistiche d'Italia, ora la propaganda pubblicitaria in favore di località di vacanza, ora la divagazione storica sulle sopravvivenze di antiche civiltà. Ci sono, però, molti elementi ricorrenti all'interno di questo genere così ampio. Fatte rare eccezioni, infatti, i documentari turistici erano realizzati in poco tempo e a basso costo, così risultavano essere scarsamente ricercati sul piano formale, superficiali nei temi trattati e inclini al folclorismo. Essi trasmettevano i peggiori cliché regionalistici, traducendo le diverse realtà locali in cartoline e prevedibili bozzetti. A fare le spese di queste belle fotografie era il volto vero dei luoghi, trasfigurati in una consapevole messinscena, affinché nulla della realtà più amara turbasse la spensieratezza evocata dalle immagini⁸. Nel documentario turistico il Mezzogiorno ha dei tratti stereotipati. È una terra di sole e mare, di una natura incantevole, di tradizioni storiche e di curioso folclore. È il luogo dove vivono contadini sereni, immersi nell'arcadia di un mondo rurale antico, o valorosi pescatori, eroi della tradizionale caccia ai tonni e ai pesci spada. La geografia meridionale appare sbilanciata giacché alcune località ricorrono spesso, mentre altre sono visibilmente trascurate. Così, numerosissimi cortometraggi sono ambientati in Sicilia e nelle Eolie. Subito dopo c'è Napoli coi suoi dintorni e le isole di Capri ed Ischia. Segue la Sardegna. In coda la Calabria e la Puglia. La circostanza non è casuale: le regioni più frequenti sono quelle in cui è in via di sviluppo il turismo, o in cui quest'ultimo è visto come una promessa realizzabile. Alla Sicilia e alle sue bellezze alcuni registi dedicano addirittura tutta la loro carriera. È il caso di Ugo Saitta, Ugo La Rosa e Aldo Franchi. Degna di essere ricordata è anche la produzione della Panaria Film, che negli anni Quaranta produce, tra gli altri, i primi documentari che esplorano i fondali del mare siciliani, grazie al lavoro di operatori coraggiosi, accomunati dalla passione per il cinema e per la pesca subacquea⁹.

⁷ Cfr. M. ZINNI, *Rappresentare il benessere. Gli italiani e le vacanze nel cinema del 'miracolo'*, in *Penso che un sogno così non ritorni mai più. L'Italia del miracolo tra storia, cinema, musica e televisione*, a cura di P. Cavallo, P. Iaccio, Liguori, Napoli 2016, pp. 217-233.

⁸ Cfr. G. BERNAGOZZI, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, La Casa Usher, Firenze 1980, pp. 161-162.

⁹ Cfr. S. GESÙ, *La Sicilia della memoria. Cento anni di cinema documentario nell'isola*, Maimone, Catania 1999, pp. 45-46.

Impegnati a offrire una rappresentazione ottimista del Mezzogiorno, seppure collocati su un piano diverso, sono anche i documentari istituzionali e industriali, voce di committenze interessate a costruire narrazioni altisonanti di un Sud in rinascita. A fronte dei ritardi del Mezzogiorno il governo, capitanato dalla Democrazia Cristiana, sin dall'immediato dopoguerra mette in campo interventi specifici, come la riforma agraria e la creazione della Cassa per il Mezzogiorno. Con la riforma agraria del 1949 si distribuiscono lotti di terra ai braccianti del Sud per trasformarli in piccoli proprietari terrieri. La Cassa, istituita nel 1950, ha lo scopo di attuare un programma di lavori finanziati dai prestiti della Banca Internazionale per la Ricostruzione e lo Sviluppo. Il programma di attività inizialmente è finalizzato a interventi di preindustrializzazione. Nel primo decennio, così, sono realizzate bonifiche, trasformazioni fondiari e infrastrutture viarie. Il tutto sotto lo stretto controllo governativo¹⁰. Il governo che lavora per il Paese negli anni difficili della ricostruzione sente l'esigenza di raccontare agli italiani quanto di buono si sta facendo. È in questa prospettiva che si colloca la creazione, nel 1951, del Centro di Documentazione della Presidenza del Consiglio dei Ministri, un organismo deputato a mettere in atto un piano di comunicazione istituzionale *ante litteram*. Accanto ai manifesti murali destinati ai luoghi pubblici e agli opuscoli distribuiti lungo la penisola, il Centro di Documentazione finanzia diversi cortometraggi, indirizzati agli spettatori, numerosi in quegli anni, delle sale cinematografiche. I circa duecento documentari, realizzati dal '52 ai primi anni Sessanta dalla Presidenza del Consiglio, erano intesi come un mezzo per trasmettere, attraverso le efficaci immagini della realtà, il succo dell'impegno dell'esecutivo. Arrivavano nelle sale accoppiati ai film a soggetto (seguendo, in sostanza, la normale prassi di programmazione di tutti i documentari), oppure erano trasmessi nei centri più piccoli della penisola, quelli sprovvisti di sale cinematografiche, attraverso i cinemobili itineranti¹¹. In queste opere si respira un forte ottimismo, reso però attraverso toni sfumati, senza eccessi retorici. Con intento pedagogico e paternalistico, e con una qualità visiva talvolta notevole, che trae ispirazione dal cinema a soggetto e dai codici espressivi del neorealismo, questi documentari s'indirizzavano al cittadino medio per raccontargli una favola di rinascita. Nel cospicuo numero di cortometraggi della Presidenza del Consiglio dedicati al Sud si enfatizzano ancora di più i toni fiduciosi

¹⁰ Cfr. S. CAFIERO, *Storia dell'intervento straordinario nel Mezzogiorno (1950-1993)*, Lacaita, Bari-Roma 2000, pp. 25-31.

¹¹ Cfr. M.A. FRABOTTA, *Il governo filma l'Italia*, Bulzoni, Roma 2002, pp. 17-18.

e si mascherano le criticità. In particolare, emerge l'immagine di un Mezzogiorno proiettato verso la crescita e il progresso, ma senza tradire la sua identità profonda, che lo differenzia dal resto del Paese. La modernità, in altre parole, coabita armoniosamente con la tradizione¹². L'insieme dei documentari governativi girati al Sud presenta una coerenza interna e dei caratteri simili, sebbene le singole opere fossero realizzate da registi diversi. Esse si concentrano prevalentemente sulle bonifiche e la riforma agraria, sulle opere della Cassa per il Mezzogiorno e sugli interventi in favore dell'industrializzazione.

L'altro importante racconto della rinascita del Sud attraverso le immagini documentarie proviene proprio dalle grandi imprese impegnate nel decollo dell'industrializzazione meridionale. Infatti, nell'ambito della politica di intervento straordinario, in particolare con la legge 634 del 1957, che proroga al 1965 la durata della Cassa, sono previsti una serie di incentivi per lo sviluppo industriale nel Mezzogiorno. La norma stabilisce l'istituzione di aree strategiche in cui programmare e incentivare la nascita di insediamenti produttivi, e varie agevolazioni creditizie e fiscali per le imprese. È in quest'ottica che è previsto pure che le aziende a partecipazione statale indirizzino obbligatoriamente non meno del sessanta per cento dei propri investimenti per nuovi impianti al Sud¹³. Il sistema degli incentivi avrebbe fatto vedere i suoi effetti solo negli anni Sessanta, ma i risultati si sarebbero rivelati discutibili. Gli incentivi, infatti, non attrassero né investitori privati settentrionali né furono in grado di aiutare concretamente i locali. I benefici interessarono esclusivamente alcune grandi industrie, in particolare dei settori petrolchimico e siderurgico, che aprirono i loro battenti nel Mezzogiorno e che ben presto sarebbero state ribattezzate 'cattedrali nel deserto'. Per le loro caratteristiche, esse non riuscirono né a garantire importanti livelli di occupazione né ad attivare un reale processo di espansione industriale nelle aree in cui furono impiantate. Apparivano piuttosto come imponenti complessi di modernità in aree desolate e ancora arretrate, che innescavano, anche sul piano visivo, un evidente paradosso.

Gli anni del miracolo economico e degli sforzi per l'industrializzazione del Mezzogiorno sono anche quelli in cui il sodalizio tra cinema e industria raggiunge il suo apice: in quella fase, più di prima, le immagini in movimento e il loro potenziale comunicativo sono messi al servizio delle imprese per il raggiungimento di diverse finalità, tra cui la promozione

¹² Cfr. *Ivi*, p. 45.

¹³ Cfr. C. PETRACCONI, *Le 'due Italie'. La questione meridionale tra realtà e rappresentazione*, Laterza, Bari 2005, p. 248.

dell'immagine dell'azienda. Sono soprattutto le grandi industrie, quelle dotate di maggiori risorse, a servirsi del cinema. La prima azienda italiana che lo fa è l'Olivetti, che nel 1948 si dota di una sezione cinematografica. Seguono subito dopo la Fiat, la Montecatini, l'Eni e poi l'Italsider¹⁴. Nei documentari industriali realizzati nel Mezzogiorno dalle grandi imprese che vi aprono i loro stabilimenti è mostrato un Sud in fermento, che s'industrializza e che va incontro al progresso con operosa fiducia. Si costruisce con sveltezza e instancabilità, vi si portano le macchine industriali più moderne e si erigono imponenti infrastrutture. Con un linguaggio visivo talvolta ardimentoso, sono mostrati stabilimenti che nascono in terre un tempo deserte o impervie, enormi navi che solcano i mari, tralicci altissimi stagliati nel cielo. È un Meridione orgoglioso e determinato, in cui la povertà e l'arretratezza risuonano come un vecchio ricordo, perché la strada imboccata è quella di una sicura crescita. I documentari sull'industrializzazione del Mezzogiorno sono in prevalenza degli anni Sessanta e sono commissionati, tra gli altri, dal colosso della siderurgia Italsider nei suoi stabilimenti di Taranto e Bagnoli, dalla Edisonvolta per la quale lavora Ermanno Olmi e dalla Montecatini con cui collabora il regista Giovanni Cecchinato. Un ricco gruppo di opere sono prodotte, poi, dall'Eni, che nella seconda metà degli anni Cinquanta inizia le ricerche del petrolio in Sicilia e in Lucania. Nell'ambito di una politica attenta alla promozione dell'immagine dell'azienda, soprattutto per volontà del presidente Enrico Mattei, nel 1959 l'Eni crea un Ufficio cinema che favorirà la produzione sistematica di diversi documentari, alcuni dei quali sono stati distribuiti anche nelle sale cinematografiche, quindi superando il limitato circuito aziendale¹⁵.

Attraverso la varietà dei suoi generi, che fanno riferimento a committenze e quindi a esigenze espressive — e talvolta propagandistiche — diverse, il documentario offre una pluralità di punti di vista in grado di restituirci, almeno in parte, la complessità della fase di grande trasformazione del Mezzogiorno, diviso tra processi di sviluppo e persistenza di atavica arretratezza. Il documentario è espressione della società che l'ha prodotto, si lega alla produzione culturale, a orientamenti ideologici, al clima di un momento storico. In altre parole, ne riflette le rappresentazioni. Nel complesso, così, i documentari girati al Sud riescono a cogliere l'idea di Mezzogiorno diffusa e cristallizzata nell'immaginario collettivo, ma anche

¹⁴ Cfr. ARCHIVIO AUDIOVISIVO DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO, *Annali. A proposito del film documentario*, Roma 1998, pp. 108-110.

¹⁵ Cfr. E. FRESCANI, *Il cane a sei zampe sullo schermo. La produzione cinematografica dell'Eni di Enrico Mattei*, Liguori, Napoli 2014, pp. 15-18.

a consolidarla. È un Meridione percepito come periferia del Paese, dove sembra che il tempo si sia fermato. Come visto, infatti, il documentario antropologico contribuisce a fissare le fattezze di un Mezzogiorno arcaico e immobile. Analogamente fa il documentario sociale, che, focalizzandosi sulle ferite aperte del Sud, quali la miseria e l'abbandono, lo cristallizza in una dimensione priva di progresso, ma anche di speranza di progresso. Il documentario turistico, pur nella sua lettura leggera della realtà meridionale, ingabbiandone la complessità in immagini stereotipate, e per questo rigide, alimenta il mito di un Meridione sempre uguale a se stesso e quindi fermo nel tempo. I documentari governativi e quelli industriali danno grande centralità alla dialettica tra passato e presente. Nel primo caso, il passato anche a fronte del progresso non scompare mai e prende corpo nella tradizione. Il nuovo che arriva, in altre parole, si innesta su una società preesistente, che non è messa in discussione. Le due dimensioni, il vecchio e il nuovo, convivono in un processo armonico. Il documentario istituzionale, così, contribuisce a rafforzare l'immagine periferica e atemporale del Mezzogiorno, nonostante nelle intenzioni ce ne voglia rivelare il superamento. Il nuovo portato dall'industrializzazione, invece, è descritto a parole come un flusso destinato ad allargarsi. Le immagini dei documentari, tuttavia, ce lo rappresentano solo interno alle fabbriche o ai cantieri. Il mondo vecchio, quindi, è cancellato solo in aree circoscritte e persiste al di fuori di esse. In tal senso, il documentario industriale rende vividamente il concetto di cattedrali nel deserto, che simboleggiano un'industrializzazione senza sviluppo, quindi una modernità e un progresso che non sono capaci di propagarsi oltre l'ambiente della fabbrica e di innescare un cambiamento complessivo. Fuori dagli stabilimenti, così, si coglie un Sud intatto nella sua arretratezza. Il documentario nel suo insieme, in definitiva, rende l'immagine del Mezzogiorno come periferia spaziale e temporale, rispetto a un centro ideale rappresentato dall'Italia e dal presente. Le periferie sono una costruzione culturale, forgiate da pratiche discorsive o da prodotti della cultura. Le aree marginali non sono un dato di natura, dunque, ma la conseguenza di uno specifico modo di guardare a esse. La definizione di margini, o di una dialettica tra un centro e una periferia, ha svolto un ruolo cruciale nella costruzione delle moderne nazioni, giacché gli stati nazionali sono stati fondati sulla base dell'identificazione di un centro, con funzioni determinanti, e di una periferia, che ha minore valenza. Questo vale anche per l'Italia e il Mezzogiorno. Il mondo contadino del Sud (ma anche di altre aree arretrate d'Italia) è stato a lungo considerato come espressione di arretratezza, che mal si confaceva ad uno Stato moderno. Per questo è stato collocato ai margini e definito come una

periferia nel processo di formazione della nazione¹⁶. Da quel momento questo modo di guardare al Meridione, preponderante su altri possibili, ha orientato una vasta produzione culturale. I documentari si sintonizzano con essa e ce ne danno una rappresentazione per immagini. Il documentario, pertanto, ancora più che il Sud, ci mostra un modo di guardare a esso e ci consente di mettere a fuoco un'immagine complessiva ancora oggi ben salda nella coscienza, che orienta giudizi e politiche d'intervento, e influisce sull'identità e la coesione nazionale.

¹⁶ Cfr. D. FORGACS, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Laterza, Bari 2014, pp. XI-XXVII.