

Patrizia Fantozzi

*Visitazione di un'idea di popolo come utopia estetica del mondo.
I cortometraggi di Vittorio De Seta*

Con questo mio intervento sul cinema di Vittorio De Seta vorrei tentare di illustrare in che modo, nei suoi cortometraggi realizzati tra il '54 e il '59, venga a *visitarci* una certa Idea di Popolo che non potrebbe davvero 'aver luogo' al di fuori del cinema stesso. «Il cinema è Visitazione — ha scritto Alain Badiou — in ciò che si è visto o inteso l'Idea dimora in quanto passa»¹. Organizzare lo sfioramento (*effleurement*) interno al visibile dal passaggio dell'Idea: ecco allora svelata l'operazione del cinema. Proprio il movimento, nel cinema, sarebbe in grado quindi di relazionare una certa idea all'eternità paradossale di un passaggio, di una Visitazione appunto; movimento che è, vedremo, circolazione impura. Si potrebbe definire allora come una 'poetica del cinema': proprio il cinema, dunque, smentirebbe la tesi classica secondo la quale l'arte è la forma sensibile dell'Idea, perché la Visitazione del sensibile da parte dell'Idea non dà alcun corpo. L'idea non è separabile², essa non esiste al cinema se non come passaggio. L'Idea è visitazione³.

«Qualcosa stava scomparendo e occorreva fissarlo, fermarlo»⁴ — aveva confidato Vittorio De Seta a Goffredo Fofi giusto a proposito di questi documentari rimasti invisibili troppo a lungo; un 'qualcosa' che abbiamo

¹ A. BADIOU, *Falsi movimenti. Visitazione, Passaggio, Impurità* in *Del capello e del fango. Riflessioni sul cinema*, Pellegrini, Cosenza 2009, p. 154.

² «Il movimento impuro è il più falso di tutti, perché non esiste in realtà nessun modo di produrre movimento da un'arte a un'altra. Le arti sono chiuse, nessuna pittura si trasformerà mai in musica, nessuna danza in poema. Ogni tentativo diretto in questo senso è vano. Pertanto il cinema è propriamente l'organizzazione di questi movimenti impossibili. Ciononostante non è che una sottrazione. La citazione allusiva alle altre arti, costitutiva del cinema, le strappa da loro stesse, e ciò che resta è proprio il confine scheggiato da cui è passata l'idea, tale che il cinema e lui solo, ne permette la visitazione». *Ivi*, pp. 160-161.

³ Cfr. *Ivi*, p. 157.

⁴ V. DE SETA, in G. FOFI, G. VOLPEI (a cura di), *Il mondo perduto*, Lindau, Torino 1999; ora in M. CAPPELLO (a cura di), *La fatica delle mani. Scritti su Vittorio De Seta*, (Booklet

ragione di credere possa essere rilevato solo come *passaggio* nella forza cinematografica di certe ‘composizioni’ viventi capaci di restituirci a 360 gradi la grandezza di un’emozione collettiva: se è vero infatti che «l’émotion ne dit pas “je”⁵» ma sceglie sempre la formula dell’evento per manifestarsi fuori di sé a prefigurare così il potenziale reale della scoperta del collettivo⁶. Simondon ha detto che quando si partecipa a un collettivo ad attenuarsi non è mai la propria individualità, al contrario, la vita di gruppo rappresenterebbe sempre l’occasione di una ulteriore, più ampia individuazione: come dire che si è davvero singolari solo quando si è in molti. E quand’è allora che «si è in molti»? Al di là delle palesi situazioni di ‘comunione’ presentateci in *Pescherecci* (1958), *Un giorno in Barbagia* (1958), *Pastori a Orgòsolo*, fino a *I dimenticati* (1959), ogni brano di queste pellicole sembra scandire, nella sua singola consistenza e ‘innocenza’, una convinzione semplice: la forza non è mai esistita che al plurale. Si può dire allora, meglio, che Vittorio De Seta abbia dispiegato in questi suoi brevi film tutta una etologia delle forze affettive capaci di convivere armoniosamente con quelle che altro non sono che delle forze anonime impersonali, ‘preindividuali’.

Se si può dire infatti che è nello specifico dell’arte tutto riconfigurare il sensibile nella captazione delle forze e delle intensità nella dissoluzione dell’identificato, forse solo del cinema —dove l’immagine non è mai concepita come una copia o qualcosa che sta per qualcos’altro ma come *un modo* della materia stessa — è prendere il movimento, andare a cogliere sensibilmente il divenire nel mondo in quello che è un movimento reale e dunque strettamente positivo.

«I media», ha scritto Emanuele Coccia nel suo saggio *La vita sensibile*, producono infatti nel cosmo «un continuum nel cui seno viventi e ambiente diventano fisiologicamente inseparabili proprio grazie alle immagini: la materia infatti non è mai inerte, ma sempre malleabile e

di *Il mondo perduto. I cortometraggi di Vittorio De Seta 1954-1959*, Feltrinelli, Milano 2009, p. 24.

⁵ «L’émotion ne dit pas ‘je’. [...] On est hors de soi. L’émotion n’est pas de l’ordre du moi, mais de l’événement. Il est très difficile de saisir un événement, mais je ne crois pas que cette saisie implique la première personne. Il faudrait plutôt avoir recours [...] à la troisième personne [parce] qu’il ya plus d’intensité dans la proposition “il [ou elle] souffre” que dans “je souffre”. G. DELEUZE, *La peinture enflamme l’écriture*, in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, de Minuit, Paris 2003, p. 172.

⁶ Se l’emozione non dice ‘io’ è perché questa riunisce in uno stesso evento espressivo i due ‘altri’ di cui l’io ignora generalmente che questo è da parte a parte: un altro dentro che dà all’emozione la sua profondità, e l’altro fuori che gli dà la sua apertura.

piena di forma, e lo spirito non è mai pura interiorità ma tecnica e vita mondana»⁷. Ed è in questo senso allora che il discorso intorno al medium cinema verrebbe a caricarsi qui di una sua valenza specifica, che è sensibile e politica insieme; nella sua capacità di registrare *gesto* e *immagine* individuale e pre-individuale, in quello che è un essenziale *partage* (Rancière) che ci può essere trasmesso solo in potenza, come divenire.

Un esempio incredibile di montaggio alternato è in *Isole di fuoco* (1954) ai minuti 2:03-4:28; vi è qui registrato uno sconvolgimento di tutte le convenzioni di essenzialità e austerità del documentario italiano, oltre a un rafforzamento della spettacolarità del colore con quella del cinemascop e sotto la maschera di un'oggettività macchinica, si fa strada quella che è la dimensione incosciente del soggetto che è nello spettatore. Tracciando un analogo contesto non è un caso che anche Jean-Louis Comolli abbia voluto far riferimento proprio a una certa rivoluzione di valori apportata dal cinema nel mutare in spettacolo «l'infra-spettacolare» e in «non-indifferenza» l'indifferenza:

L'indifférence (par nous sopposée) d'un rocher, d'une forêt, par exemple, où même d'une seule pierre, d'une simple feuille, une fois filmée par l'indifférence d'une machine, cela donne de la non-indifférence. Le monde filmé nous concerne parce qu'il rend possible ce qui n'arrive pas toujours dans la part non-filmée du monde [...] Face au film, dans le film, nous pouvons être des sujets condensés, accélérés: la part active et désirante du monde⁸.

Per comprendere meglio, assimilare questa forte idea di popolo cui ci si sta riferendo sin dall'inizio, la carica politica che solo il cinema poteva conferirgli, bisogna risalire forse all'origine stessa dell'atto di filmare. Il fatto di mostrare, infatti, non ha nulla di passivo, d'inerte; la nozione di mostrare resta *opaca*, ha scritto ancora Comolli. Essa insomma resterebbe un'azione, un passaggio, un'operazione, o meglio *une turbulence: una non-indifferenza*; «partageant le secret des miroirs, le cinéma s'évertue à nous faire croire qu'il reflète ce qui est alors qu'il fait bien mieux (ou bien pire): il fabrique ce qui sera»⁹.

Suscitare la parte attiva e desiderante del mondo, questo sembra essere il destino di una certa produzione documentaria. Fare cioè del mondo

⁷ E. COCCIA, *La vita sensibile*, il Mulino, Bologna 2011, p. 82.

⁸ J.-L. COMOLLI, *Le miroir à deux faces*, in *Arrête sur l'histoire*, Centre Georges Pompidou, Paris 1997, p. 30.

⁹ *Ibid.*

una scena dove più niente ci sarà indifferente. Più delle altre arti e dal momento in cui questo sembra intrattenere un rapporto preciso con le realtà sensibili, il cinema sembra nutrire una sorta di segreta speranza di realizzare un'utopia estetica del mondo.

Que ce soit à l'occasion du pacte de tournage (je te filme, chose ou homme, parce que tu m'intéresses), dans le pacte machinique (entre la machine filmante et l'être filmé un dialogue s'établit, rencontre de deux volontés mais croisement de deux impensés) [...] Rendre plus denses, plus intenses, plus aigus le regard et l'écoute-labeur ardu de la cinémathographie-conduit à exacerber chez le spectateur le désir d'un monde lui-même exalté¹⁰.

Una sorta di utopia comunista sempre vivente nella cinematografia dell'entusiasmo, secondo Comolli. Entusiasmo popolare. Vittorio De Seta aveva parlato, anni dopo la realizzazione di questi cortometraggi, della fine di un'epoca che si sarebbe potuta definire 'la storia dell'uomo'; un'epoca che era andata avanti così per millenni, che si era lentamente evoluta, con i suoi canti, la sua poesia, i dialetti... Quest'epoca che lui è riuscito a impressionare per sempre attraverso pellicola, ma in che modo? Nel suo essere vivente, nel suo essere-popolo nell'accezione riconosciuta da Jacques Rancière in uno dei suoi ultimi saggi: *En quel temps vivons-nous?*

Mais le peuple n'est pas le grand corps collectif qui s'exprime dans la représentation. Il est le *quasi-corp* [...] et la représentation n'est pas une expression ni même un instrument de la lutte des classes. Elle en est une forme d'existence: non pas l'expression passive d'une réalité pré-donné mais une matrice effective de construction du commun, de production de significations, de comportements et d'affects¹¹.

Di fronte alla storia, il cinema è già sempre *nella* storia: appartiene cioè a quella storia che sta per farsi traccia visibile, archivio. Lontano dalla semplice 'riflessione' su questo o quell'avvenimento, questo dato reale, il film costruisce, produce letteralmente un evento filmico, una realtà filmica. Se si riflette un attimo sulla parola stessa di emozione, *émotion* (primo ingranaggio nel cinema) ecco che questa già ci parla etimologicamente di un movimento fuori di sé, come ci ricorda Georges Didi-huberman nel suo *Peuples en larmes, peuples en armes, L'oeil de l'histoire*, VI: «les émotions sont l'affaire

¹⁰ *Ivi*, p. 31.

¹¹ J. RANCIÈRE, *En quel temps vivons-nous?* La fabrique, Paris 2017, p. 13.

de tout ou chacun, voir l'affaire de nous tous»¹², la parola emozione (*émotion*) mette allora in gioco l'esistenza del soggetto nel mondo, ma anche il movimento di un'esigenza che incrocia una certa *connaissance du monde*.

In che modo dunque questi cortometraggi hanno potuto registrare per sempre una sorta di resistenza originaria dell'uomo? Forse non si può prescindere dal fatto che probabilmente a De Seta non interessava render conto di una semplice prassi *dell'essere-assieme* (data da situazioni comunitarie particolari) ma specificamente di una *prassi* in quanto essere-assieme, ovvero, di un essere-assieme che non è essere (cioè sussistere), ma agire, essere-in-rapporti. Si pensi alla sola tensione che si sprigiona ne *Lu tempu di li pisci spata* (1954) ai minuti 2:52-6:20 e 7:15, di un'essere che è agire, che è in definitiva il suo proprio agire.

Nel documentario di Cipri e Maresco *Lo sguardo in ascolto* è registrata un'intervista a De Seta del 1995. In essa si cerca di portare l'attenzione proprio sull'opera di congiungimento dell'etico e dell'estetico operata da De Seta (a rimarcare ancora una volta la differenza netta rispetto ad altri documentari di quegli stessi anni dove si tende alla congiunzione di politico-estetico, ma dove quest'ultimo finisce sempre con l'essere subordinato al primo) e quindi a pensare non tanto al Rossellini televisivo quanto piuttosto al *Francesco, giullare di Dio* (1950) a *Stromboli, Terra di Dio* (1950) dove l'immagine appare appunto sempre all'incrocio con una tensione di tipo religioso, etico o morale o sociale, e questo non veniva mai compreso. Di una «tensione morale, esigenza, richiesta che viene dal mondo»¹³ ha parlato del resto lo stesso De Seta a proposito di una possibile interpretazione etico-religiosa. Manca dunque l'interpretazione della vita.

Letteralizzare l'essenza, ecco qualcosa che fa il cinema, occasione di ri-pensare l'essenza e questo pensiero coincide di fatto con un'etica originaria. Si tratta di un processo che tende a escludere una certa categoria di romanzesco, eludere insomma il meccanismo del racconto. Da qui la libertà nell'inventare altre narrazioni. E qui ancora sembra di tornare ad alcune considerazioni dello stesso Rossellini quando in un'intervista affermava: «Mi sforzo di rinunciare alle esigenze della grammatica tecnica per far riferimento all'istinto e ritrovare per il mio film il sapore ineguagliabile del documento»¹⁴. Ovviamente questa rinuncia alla grammatica non deve

¹² G. DIDI-HUBERMAN, *Peuples en larmes, peuples en armes, L'œil de l'histoire*, VI, Minuit, Paris 2016, p. 33.

¹³ D. CIPRI, F. MARESCO, *Lo sguardo in ascolto*, 1995.

¹⁴ R. ROSSELLINI, *Il sapore del documento*, in *Il mio metodo*, a cura di A. Aprà, Marsilio, Venezia p. 55.

essere mai intesa/tradotta nei termini di una sciatteria del girato, ignoranza di un vocabolario tecnico, tutt'altro: proprio gli stessi Ciprì e Maresco riconoscono a De Seta in quell'intervista del '95 un grande senso dell'inquadratura e del montaggio. Si pensi ancora a *Isole di fuoco* che proprio con due film di Rossellini ha molto in comune, mi riferisco ovviamente a *Stromboli* ma anche a *Viaggio in Italia* (1954) dove pure si dava questa presenza del demoniaco; demoniaco inteso in senso greco, di potenza nascosta nella natura, di forza oscura, vitale e mortale allo stesso tempo: l'isola, la gente, il mare, il vulcano. E ancora il vulcano visto come una potenza che si riflette nella gente, così era per la forza demoniaca del fuoco sotterraneo in *Viaggio in Italia*.

Proprio la concretezza degli elementi tanto in Rossellini quando in De Seta sembra ri-fondare una nostra credenza nel mondo, tenendo radicato l'uomo al suolo e alla vita. In questo si può scorgere l'atteggiamento 'religioso' di chi vuol raggiungere gli elementi primari della realtà, il mistero della realtà. Tenere questo mistero senza spiegarlo, solo contemplarlo.

Non è un caso allora che un altro straordinario documentarista come Franco Piavoli abbia insistito, nel corso di una recente intervista, proprio sul sentimento di un 'legame' comune che il cinema sarebbe chiamato a riattivare, risalendo all'etimo stesso del termine 'religione':

Anche qui risalgo all'etimo, la parola religione vuol dire *res ligo*: lego le cose, il legame tra le cose. Noi cerchiamo sempre una relazione tra le cose, cerchiamo di darci una spiegazione delle connessioni che ci sono tra le cose di cui siamo composti e che ci circondano. Quindi abbiamo bisogno di trovare una coerenza. La religione è un sentimento innato in tutti, che poi si manifesti o meno in forme rituali ufficiali come sono quelle delle religioni canoniche, è un bisogno naturale dell'uomo. A chi mi dice che è ateo io rispondo che non è possibile essere atei. Perché anche lì ricorrendo all'etimologia, ateo vuol dire 'senza luce', senza Dio, Zeus in greco antico e ancora Dyauś in sanscrito vogliono dire luce. E noi cerchiamo la luce, la chiarezza, cerchiamo di vedere chiaramente le cose anche se non ci riusciamo fino in fondo¹⁵.

Prendendo in esame un altro cortometraggio, forse quello meno strutturato di tutti: *Parabola d'oro* (1955), non c'è quasi sonoro, ci sono solo i silenzi, il rumore dei muli che girano, si ode un incitamento, poi un canto lontano. Non ci sono che dei gesti e un canto. Solo il racconto di

¹⁵ *Ibid.*

una situazione dunque, o meglio, la descrizione di una comunità intorno a un evento. E poi c'è questo sguardo assolutamente non implosivo sul gesto e la volontà di cogliere il rito nell'atto del suo svolgimento, la forma stessa del lavoro. Anche se c'è da dire che le costruzioni di De Seta tendono a privilegiare una macchina da presa tendenzialmente ferma, è fuor di dubbio che anche qui a rivelarsi sia una fondamentale tensione nell'idea fondamentale di quel passaggio che è Visitazione cui abbiamo fatto riferimento all'inizio. Dice infatti De Seta: «il piano sequenza è il tempo reale. Devi avere tempo»¹⁶.

Eppure mostrare non basta. «Da parte mia — dice il regista — non c'è mai stata ricerca di punti di vista virtuosistici, eccentrici ma di quadri interessanti, caratterizzanti»¹⁷ dall'alto dell'albero di una barca (come abbiamo visto ne *Lu tempu di li pisci spata*) o nel trambusto dei tonni issati a bordo i cui colpi di coda possono spezzare la schiena.

Per quanto riguarda più in generale l'insieme dei documentari ci sembra interessante notare ancora, come abbiamo in parte già detto, una certa resistenza al genere filmico di questi documentari come anche ad essere assorbiti dallo storicismo neorealista. L'impiego del colore, l'assenza della voce fuori campo, l'impersonalità della narrazione, la ripresa del suono dal vero, l'impianto corale, la ciclicità del tempo... sono tutti elementi che sembrano avvicinare queste pellicole al racconto verista, di tipo verghiano. Tutto questo allora non può che venire a confluire significativamente in quell'idea di Visitazione: vi è in qualche modo un'iscrizione di queste situazioni nell'eventologia, nell'esistenza.

Questi film costituiscono pertanto un corpo singolare e omogeneo che occupa sicuramente un posto eccentrico e di straordinario rilievo nel cinema italiano del dopoguerra. «Essi non sono solo una appassionata e approfondita esplorazione antropologica del Mezzogiorno d'Italia, un organico discorso sulla vita e il lavoro in un territorio ancora lontano da sviluppi industriali — come ha scritto giustamente Alberto Farassino — ma anche un energico e coerente progetto estetico di rinnovamento del documentarismo italiano e, più inconsapevolmente, un intervento 'teorico' sul cinema italiano nel suo insieme, che ne chiama in causa la storia e le forze che lo hanno attraversato»¹⁸.

¹⁶ DE SETA, in CAPPELLO (a cura di), *La fatica delle mani. Scritti su Vittorio De Seta*, cit. p. 26.

¹⁷ *Ivi*, p. 27.

¹⁸ A. FARASSINO, *De Seta la grande forma del documentario*, in *La fatica delle mani. Scritti su Vittorio De Seta*, Feltrinelli, Milano 2009, p. 89.

Ecco tutte queste cose e uomini e animali colti in una sorta di loro ‘affioramento’, il cinema ce li restituisce nell’attimo appena precedente la loro sparizione che si accompagna al movimento dell’immagine. E se è vero come notato da Jean Louis Schefer «l’immagine finisce col cancellare il suo contenuto presa in una macchina produttiva, che nel momento stesso in cui la produce e la bruci, da qui la lascia poi morire nella sua innocenza»¹⁹, pur qualcosa di essenziale rimane, resiste, nelle nostre vite in termini di memoria e immaginazione.

In una sorta di soffio primigenio in cui sono presi assieme l’uomo e la natura — il soffio, quest’atto così banale e incosciente che per una quantità infinita di organismi è l’atto primo — il cinema registra un passaggio vitale dall’organico all’inorganico²⁰. Ecco allora forse perché ci sembra impossibile *separare* il blu del cielo e del mare dalle grida dei pescatori ne *Lu tempu di li pisci spata*, così come la spuma bianca dei cavalloni sulle rocce nere dagli occhi spalancati nella notte di donne, uomini e bambini a riparo dalla furia del vulcano in *Isole di fuoco*; e le riprese portate fin nel ventre buio della terra gonfio di fumi, non sono in fondo che il rovescio della luce chiara di fuori di cui si imbevono i panni stesi al sole in *Surfarara* (1955).

Scrivono Alain Badiou che il passaggio tra le idee del cinema e i concetti della filosofia è sempre una questione di *sintesi*²¹. Questo passaggio di un’idea attraverso il cinema — cui abbiamo fatto riferimento fin dall’inizio che abbiamo visto pian piano venire ad assumere una qualche forma in termini di soffio, di atmosfera, vento, di respiro. Ecco, non rimanda proprio il respiro all’atto enunciativo — del dare voce a una vera e propria Annunciazione? Un qualcosa che al cinema si trasferisce in immagine, si proietta in Visitazione vera e propria? Come la bocca va a dare un nome a ciò che vede, così l’occhio della macchina da presa va a nominare le sue immagini al mondo. Scrivono Mondzain in *Homo spectator* riferendosi

¹⁹ J.L. SCHEFER, *L’uomo comune del cinema*, Quodlibet, Macerata 2006.

²⁰ Cfr. E. COCCIA, *La vie...*, Payot et Rivages, Paris 2016. Scrive ancora Coccia, nel suo *La vie de plantes*: «Plus qu’une partie du monde, l’atmosphère est un lieu métaphysique dans lequel tout dépend de tout le reste, la quintessence du monde compris comme espace où la vie de chacun est mêlé à la vie des autres. L’espace dans lequel nous vivons n’est pas un simple contenant auquel nous devrions nous adapter. Sa forme et son existence sont inséparables des formes de vie qu’il héberge (ospita) et qu’il rend possible. L’air que nous respirons, la nature di sol, les lignes de la surface terrestre, les formes qui se désinent dans le ciel, la couleur de tout ce qui nous entoure sont les effets immédiats de la vie...». *Ivi*, pp. 68-69.

²¹ Cfr. BADIOU, *Del capello e del fango. Riflessioni sul cinema*, cit.

proprio all'atto di nascita dell'immagine: «La sortie au grande air *projetée* aussitôt le corps dans un nouveau rythme, celui de la respiration»²².

Ora non è proprio in questi termini che ci si può riferire all'esperienza dell'uomo che va al cinema? Alcune delle sequenze che abbiamo preso in considerazione non stanno forse a rimandare proprio a un certo ritmo capace d'iscrivere la nascita dell'immagine nei corpi e di questi corpi nel tempo? Volendo ancora interrogare questa idea di Popolo, saremo innanzitutto portati a chiedere di quale popolo si sta parlando? La risposta potrebbe andare davvero nella stessa direzione di una immaginaria risposta concepita dalla Mondzain all'uomo della grotta Chauvet: «Je suis celui qui, s'étant perdu de vue, desire voir dans la trace de son absence dans le regard d'un autre d'où sa présence va surgir. Je suis celui qui est sorti d'un temps qui le tuait pour inaugurer une histoire qui le ferait vivre au-delà de sa mortalité»²³.

²² M.J. MONDZAIN, *Homo spectator*, Bayard, Paris 2013, p. 51.

²³ *Ivi*, p. 63.

