

Sguardi differenti

Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu

a cura di

Lucia Cardone e Sandra Lischi



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2014
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884673976-6

Indice

Nota delle curatrici

Una lezione

Chiarini, Raggianti e noi

Lorenzo Cuccu

19

Incontri

«Sono Lorenzo Cuccu»

Carlo di Carlo

31

Ricordi pisani

Fabrizio Valletti sj

35

Pensieri sul «misto»

Antonino Caleca

37

Dal racconto in simultanea al cinema

Gigetta Dalli Regoli

41

Il costume nel cinema: una questione di metodo

Bruna Niccoli

47

Quando il Cuccu mi salvò la vita

Roan Johnson

53

Una cosa che ho imparato e un sogno in comune

Lorenzo Garzella

57

Delle gioie e dei dolori dell'analisi del film

Livia Giunti

65

<i>Sull'utilità e il danno del calcio per il cinema</i> Giacomo Manzoli	79
<i>«La neve elettronica c'è anche al cinema».</i> <i>Il mio dialogo con Lorenzo Cuccu</i> Sandra Lischi	89
Dello sguardo: autori e questioni	
<i>Il sonoro come problema. Esempi di complessità del rapporto tra suono e immagini nel cinema</i> Giorgio De Vincenti	101
<i>L'autore, la visione e il discorso</i> Guglielmo Pescatore	119
<i>Contro il Neorealismo? Michelangelo Antonioni e La signora senza camelie</i> Elena Dagrada	129
<i>Il Soggetto Imprevisto e la «tetralogia dei sentimenti» di Michelangelo Antonioni</i> Lucia Cardone	139
<i>Dal moderno al postmoderno. Gli sguardi di Antonioni da L'avventura a Blow up</i> Veronica Pravadelli	151
<i>Antonioni. Il mondo fuori campo e il narratore periferico</i> Sandro Bernardi	159
<i>Il groviglio. Un progetto non realizzato di Michelangelo Antonioni</i> Federico Vitella	173
<i>Manoel de Oliveira: finestre</i> Rosa Maria Salvatore	185
<i>Voci e sguardi in Amor de Perdição (Manoel de Oliveira, 1978).</i> <i>Analisi di un'inquadratura</i> Federico Pierotti	195
<i>Une femme douce: la fine e il fine dell'essere</i> Manuel Billi	203

<i>La tensione al sospeso. Note sul cinema dei fratelli Taviani</i> Mariapia Comand	213
<i>Il cadavere squisito e la morte del senso. Una possibile interpretazione di Spostamenti progressivi del piacere (1974)</i> Giovanna Maina	221
<i>Cinema contemplativo contemporaneo. L'idea di sguardo nel cinema d'autore radicale</i> Roy Menarini	233
<i>Corpi, generi e sensi della New French Extremity</i> Alessandro Baratti	241
<i>Nostalgie del Novecento. Un'ora sola ti vorrei</i> Cristina Jandelli	251
<i>Ripley, Ellie e Ryan. Soggetti femminili nello spazio</i> Sara Filippelli	263
<i>Paesaggio d'acqua. Tra rivoluzioni mancate, epifanie della Resistenza e fine di un'utopia</i> Federica Villa	273
<i>La rappresentazione dello sguardo in La Maternelle di Marie Epstein e Jean Benoit-Lévy</i> Chiara Tognolotti	285
<i>Ophüls e Schnitzler: consonanze poetiche</i> Giorgio Tinazzi	295
<i>L'alunno Fellini ora bocciato ora rimandato a settembre</i> Gian Piero Brunetta	305
<i>La Sicilia di De Seta (1955-1980): un viaggio dal mondo antico a quello moderno</i> Raffaele De Berti	315
<i>Les parapluies de Cherbourg. Tempo cromatico e tempo incolore</i> Luca Venzi	323

Rifrazioni

- Gli oggetti sullo schermo: strumenti, cose, eventi*
Francesco Casetti 333
- Vedute di Delft. Copie digitali, archivio, rete*
Leonardo Quaresima 349
- Cinema Natives. Il cinema nelle pratiche e nell'immaginario degli spettatori con meno di quattordici anni*
Mariagrazia Fanchi 361
- Cinema, storia e memoria: una riflessione al tempo di You Tube*
Peppino Ortoleva 371
- Forme della soggettività in Sangue di Pippo Delbono*
Augusto Sainati 385
- Il cinema del possibile. Note su Deleuze e Debord*
Mario Pezzella 393
- Illusione e desiderio*
Paolo Bertetto 405
- Il dispotismo nella democrazia. The Truman Show (1998)*
Alfonso Maurizio Iacono 413

La Sicilia di De Seta (1955-1980): un viaggio dal mondo antico a quello moderno

Raffaele De Berti

1954: Vittorio De Seta gira i suoi documentari in Sicilia e la televisione italiana inizia ufficialmente le trasmissioni. Apparentemente i due fatti non sembrano avere alcunché in comune, ma circa venticinque anni dopo lo stesso regista torna in Sicilia sugli stessi luoghi per verificare che cosa sia cambiato per un programma in quattro episodi, *La Sicilia rivisitata* (1980), prodotto dal secondo canale della Rai¹. Le due strade si sono incontrate e simbolicamente rappresentano un viaggio da un mondo antico a uno moderno che ha visto cambiare profondamente il sud d'Italia sotto la spinta del boom economico. De Seta però non si limita a presentarci le trasformazioni antropologiche, sociali, tecnologiche e paesaggistiche che l'isola ha subito, ma ci mostra in tutta evidenza anche il passaggio che è avvenuto nella cultura visiva degli italiani, dal cinema alla televisione, e sul quale vorrei soffermarmi in modo particolare.

Il regista gira in Sicilia sette documentari: *Lu tempu di li pisci spata* (1954), *Isole di fuoco* (1954), *Surfarara* (1955), *Pasqua in Sicilia* (1955), *Contadini del mare* (1955), *Parabola d'oro* (1955) e *Pescherecci* (1958), che, nell'ipertrofico panorama produttivo di documentari degli anni Cinquanta, realizzati secondo la formula standardizzata della durata di dieci minuti e dell'abuso della voce over, rappresentano anche per le scelte stilistiche un caso di grande innovazione². Infatti *Lu tempu di li pisci spata*, così come i successivi titoli, non ha commenti o spiegazioni di quanto si

¹ Per un confronto puntuale sulle due «Sicilie» di De Seta si veda Renato Tomasino, *La Sicilia di De Seta: cinema come antropologia del tempo*, in Alessandro Rais (a cura di), *Il cinema di Vittorio De Seta*, Giuseppe Maimone editore, Catania 1996, pp. 237-249.

² Sul contesto produttivo dei documentari italiani degli anni Cinquanta e la relativa favorevole legislazione economica per i produttori che ha portato alla cosiddetta standardizzazione della «Formula 10», termine utilizzato per la durata della pellicola corrispondente a un rullo di 295 metri, cfr. Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 123-127.

vede: tutto è affidato alle immagini, ai suoni, ai canti, alle voci e agli effetti sonori registrati, come recita la didascalia iniziale, «interamente sul luogo e dal vero». De Seta adotta fin dal primo documentario la pellicola Ferraniacolor, che era stata da poco introdotta nel cinema italiano di finzione con *Totò a colori* (1952), che venne utilizzata negli anni Cinquanta soprattutto per i film spettacolari di genere, come *Aida* (1953) di Clemente Fracassi³, e a partire da *Isole di fuoco* al colore unisce il formato panoramico (nella versione del cinepanoramic), recente introduzione tecnologica per affascinare lo spettatore, grazie anche alle tinte accese proprie del Ferraniacolor, con la meraviglia del grande schermo. La fascinazione visiva è totale e ci immerge in uno spettacolo d'immagini e colori che, come più volte è stato detto, richiama direttamente «la fulgida e colorata immagine siciliana della pittura di Renato Guttuso [...]. Basta pensare a opere quali *Fuga dall'Etna* (1939), ai disegni illustrativi per *Conversazioni in Sicilia* di Vittorini (1937-38) o a *Solfatari* (1954)»⁴.

Inoltre, l'assenza della voce narrante e la scelta di un montaggio sintetico di una giornata in soli dieci minuti che tiene come colonna guida il sonoro di voci, canti, rumori registrati sul luogo⁵ portano definitivamente i documentari di De Seta sul versante di un cinema di grande spettacolarità, pur partendo da soggetti realistici (o meglio neorealistici), che si tiene ben lontano dal didascalismo informativo e moralistico di tanta altra produzione coeva. Lo stesso regista ha dichiarato che il sonoro era un elemento determinante perché «abolendo lo speaker, che rappresentava l'ossatura ideologica del documentario, il film si deve reggere sulle proprie forze. Così viene in primo piano il sonoro; tutta la struttura deve essere fondata sul ritmo. Sulla base del sonoro, che non era un suono "sync" ma ricostruito, mi componevo in testa la struttura del documentario, prima di poter finalmente vedere le immagini»⁶.

³ In riferimento all'uso del Ferraniacolor per i film italiani di genere spettacolare cfr. Federico Pierotti, *La seduzione dello spettro. Storia e cultura del colore nel cinema*, Le Mani, Genova 2012, pp. 199-209.

⁴ Ivelise Perniola, *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Bulzoni, Roma 2004.

⁵ Al tempo non era ancora possibile realizzare registrazioni in sincrono, perciò il regista doveva filmare e registrare separatamente: in fase di montaggio le immagini venivano fatte seguire dal tempo del suono, come si può ben vedere durante la pesca del pesce spada in *Lu tempu di li pisci spata*.

⁶ Goffredo Fofi, *Conversazione con Vittorio De Seta*, in Mario Capello (a cura di), *La fatica delle mani. Scritti su Vittorio De Seta*, Feltrinelli, Milano 2008, p. 24 (già in Goffredo Fofi e Gianni Volpi, a cura di, *Il mondo perduto*, Lindau, Torino 1999).

Alberto Farassino ha osservato come questi documentari di De Seta, senza nulla togliere all'importanza del dato realistico sul mezzogiorno d'Italia che rappresentano, possano essere compresi per la loro spettacolarità (colore, formato panoramico) in quella linea «Operistica» del cinema italiano, che, a differenza di quella più strettamente realistica, prende le mosse dai film storici degli anni Dieci per proseguire nel cinema di genere (dal melodramma, al peplum, agli spaghetti western), ma che per alcuni film interessa di volta in volta autori come Blasetti, Visconti, Leone, Bertolucci e, aggiungeremmo, anche Tornatore. Sempre Farassino, riprendendo la distinzione di Deleuze tra «Grande Forma» e «Piccola Forma», nota come la prima sia assimilabile alla linea «Operistica» di cui si è detto e alla quale si può ascrivere De Seta in una dimensione di rappresentazione realistica riconducibile a documentaristi come Flaherty, in opposizione a una «Piccola Forma» alla quale apparterebbero Grierson e il cinema diretto ed Ermanno Olmi. In conclusione, dunque, si può affermare che «De Seta, con i suoi silenzi e i suoi canti presi dal vero ma ricondotti a una organicità e monumentalità costruita e magnificata, crea l'opera del lavoro e della terra, la Grande Forma del documentario. [...] Mette in scena la tragedia, l'epica, l'Opera della realtà»⁷.

De Seta ritorna in Sicilia circa venticinque anni dopo questa esperienza umana ed estetica e si trova davanti a un mondo profondamente cambiato, nel quale non si può più mettere in scena l'epica, l'Opera della realtà, ma solo la sua riduzione a una dimensione in cui ha vinto una modernizzazione selvaggia, indiscriminata, dominata, come ricorda alla fine del primo episodio la voce over, con le parole di Pasolini, da «uno sviluppo senza progresso», il segno più evidente della quale sono le masse di turisti che come cavallette invadono e occupano durante l'estate il paesaggio dell'isola, o gli antichi riti della Settimana Santa ridotti a spettacolo di figuranti in stile film biblico girato a Cinecittà. Lo spettacolo è diventato la cifra distintiva di tutta la società e De Seta è consapevole che quella fase del suo primo cinema si è chiusa definitivamente: «Quando giravo sulla pesca del pesce spada, nessuno poteva immaginare che dopo duemila anni che avveniva in quel modo, con tutta la cultura che rappresentava, sarebbe scomparsa in pochissimo tempo. Quel periodo iniziale della mia attività cinematografica lo considero un momento, diciamo, più poetico, a cui a distanza di tempo ha fatto seguito una fase di

⁷ A. Farassino, *De Seta: la Grande Forma del documentario*, in A. Rais (a cura di), *Il cinema di Vittorio De Seta*, cit., p. 73.

riflessione, con *La Sicilia rivisitata* del 1980, quando sono tornato sugli stessi luoghi»⁸.

Ma non è solo per De Seta che si è chiusa una fase: a chiudersi è una fase del cinema italiano, che ha perso il proprio pubblico «di profondità», un pubblico che ora sempre più diserta le sale cinematografiche a favore delle poltrone del salotto televisivo. Inevitabilmente, il cinema «Operistico» della «Grande Forma» muore o si riduce al minimo, come evento speciale. In perfetta coerenza con i contenuti della rappresentazione di una realtà che ha perso ogni fascinazione poetica il regista passa dal meraviglioso 35 millimetri in formato panoramico e dai colori quasi iperrrealistici per la vivacità del Ferraniacolor allo spento colore del 16 millimetri a uso dello schermo televisivo; dalla centralità di canti e rumori della realtà all'invadente voce narrante informativa e didascalica; dall'assenza di protagonisti, perché lo era tutto il popolo pur con le sue dure condizioni di vita, all'intervista ai singoli che raccontano la propria esperienza.

Quei documentari della «Grande Forma» finiscono per essere proposti alla visione sul piccolo schermo televisivo a un pubblico nel quale sono compresi i vecchi pescatori che ne erano stati i protagonisti anonimi insieme ai figli e nipoti, ma a tutti le loro immagini appaiono come un mondo lontano, perduto nella memoria, che nelle nuove generazioni suscita solo sorrisi d'incredulità. In televisione si perde la bellezza estetica e spettacolare del formato panoramico dei documentari di De Seta così come quella dei tanti film che in quegli anni vengono dati in pasto al pubblico onnivoro dalle reti private, che ne fanno l'asse portante dei propri palinsesti⁹.

Il regista sceglie un costante parallelismo fra i documentari degli anni Cinquanta e la contemporaneità, mostrandoci come si è detto due modi diversi di documentare la realtà: il primo attraverso la «Grande Forma» cinematografica, che consentiva di lasciare protagonista l'immagine e il sonoro registrato direttamente, senza alcuna necessità didascalica esplicativa; il secondo adeguandosi al reportage televisivo con le riprese in 16 millimetri con una cinepresa leggera e la «voce di Dio» dello speaker a

⁸ Vittorio De Seta, *Vittorio De Seta (11-4-1992)*, in Pasquale Iaccio (a cura di), *Il mezzogiorno tra cinema e storia. Ricordi e testimonianze*, Liguori Editore, Napoli 2002, p. 147.

⁹ Dal 1977, con la liberazione dell'emittenza televisiva, l'offerta di film sul piccolo schermo aumenta in modo vertiginoso e in breve tempo porta a una drastica riduzione delle sale cinematografiche di seconda e terza visione, che dalla programmazione di quei generi «di profondità» che erano la loro forza si convertono in gran parte in sale «a luci rosse» o chiudono.

spiegare e illustrare le tesi sul cambiamento avvenuto.

Certamente in *La Sicilia rivisitata* il commento appare in alcuni momenti fin troppo invasivo e ripetitivo da una puntata all'altra, ma anche questo è dovuto al formato televisivo che, diluendo nel tempo la trasmissione dei singoli episodi, necessita ogni volta di una ripresa di quanto già detto, tanto più che De Seta ha dichiarato a chiare lettere, in una conversazione con Goffredo Fofi, di aver usato la voce over per poter esprimere un giudizio esplicito:

Come se l'arte fosse un lusso che ormai non ci possiamo permettere. Come se una poesia sottintesa non servisse più. A che serve suonare un'arpa o un flauto in un immenso concerto dei Rolling Stones? Può sembrare il punto di vista di qualcuno che non ha più gli strumenti per intervenire sulla realtà. [...] Ovviamente non si può tornare indietro, ma era proprio necessario distruggere tutto? Riempire tutto di cemento, di autostrade? In nome di che cosa? Uno specchio l'abbiamo, la televisione, uno specchio che non possiamo più guardare. [...] Il contadino è «limitato» ma ha, aveva, un rapporto profondo con la natura, con il mito, con il ciclo delle stagioni, con la nascita e la morte, tutte cose estranee alla società di oggi¹⁰.

Fin dal primo episodio di *La Sicilia rivisitata* il regista esplicita subito la propria posizione critica verso il passaggio da un mondo antico a uno moderno, che ha distrutto una cultura profondamente radicata nella gente, con un *incipit* che sui titoli di testa inquadra una strada percorsa da automobili e un autobus che corrono veloci sopra un ponte per poi passare a una ripresa in *camera-car* della punta estrema della costa calabrese che porta verso lo stretto di Messina. Successivamente, sul dettaglio di una carta geografica, entra la voce narrante che ricorda i nomi dei paesi delle due coste, calabrese e siciliana, che «un tempo erano noti per la pesca al pesce spada. Una pesca antichissima. Vi mostriamo un documentario realizzato venticinque anni fa poco prima che questa pesca cambiasse completamente». Dopo la riproposizione integrale del documentario *Lu tempu di li pisci spata* uno stacco netto pone lo spettatore, con una scioccante contrapposizione visiva, davanti all'immagine triste e dai colori spenti del ponte di un traghetto stipato di automobili cariche di masserizie, accompagnata dal lapidario commento – «Oggi tutto questo è finito» – che prosegue poi nella spiegazione della trasformazione dei modi di pescare con l'introduzione di nuove tecniche e di grandi barche a motore. Così «finirono le grida e i richiami, le musiche e i canti che un

¹⁰ G. Fofi, *Conversazione con Vittorio De Seta*, cit., p. 76.

tempo risuonavano in tutto lo stretto. Finì la grande fatica e il rischio. È rimasto soltanto il rombo cupo e assordante dei motori». Un rumore che accomuna pescherecci e traghetti che trasbordano le masse dei turisti o dei siciliani immigrati che tornano a casa per le vacanze. Infatti, paradossalmente, a Ganzirri, dove era stato girato il primo documentario, molti pescatori sono stati costretti a emigrare perché il mestiere della pesca come prima attività è entrato in crisi, dopo un primo grande sviluppo, e non esiste quasi più.

De Seta istituisce inoltre un confronto/contrasto fra le due serie di documentari a tutti i livelli; non solo per la parte visiva e per il commento, come si è detto, ma, appunto, anche per quanto riguarda il suono: se negli anni Cinquanta gli antichi canti, le musiche tradizionali e i «rumori» della natura o del lavoro, come lo sciabordio dei remi nell'acqua o il sibilo della falce nel taglio del grano sono protagonisti, in *La Sicilia rivisitata* dominano il rombo dei motori di barche e automobili, il vociare assordante dei turisti, le canzonette trasmesse dalle radio portatili. Le isole Eolie, e in particolare Lipari, sono i luoghi dove i segni della vita locale sono stati quasi completamente cancellati dal turismo per essere sostituiti dal cattivo gusto delle insegne pubblicitarie più incredibili e dal rito del bagno collettivo nei fanghi di origine vulcanica, dove tutti, dopo l'immersione, sono ridotti a maschere bianche come clown tristi. Nell'estetica dominante del kitsch e del brutto assurge non a caso ad attrazione turistica per i tour guidati sull'isola anche la villa di Mike Bongiorno, che sulla cinta del muro esterno presenta una serie di vasi che rappresentano in caricatura i personaggi protagonisti di *Rischiatutto*, simbolo della vittoria del mezzo televisivo su tutti i fronti. Le tradizioni antiche di vita quotidiana e religiosa delle isole esistono, ormai, solo nel ricordo di un vecchio muratore o nei libri che l'arciduca Luigi Salvatore d'Asburgo dedicò alle Eolie alla fine dell'Ottocento e le cui illustrazioni in bianco e nero mostrano la tipica architettura eoliana, andata ora in rovina e sostituita dalla cementificazione delle coste iniziata negli anni Sessanta, che un lungo *camera-car* ci mostra con le villette a schiera tutte uguali, qui come in tanti altri luoghi del mediterraneo: in Italia, in Spagna e in Grecia.

La devastazione che De Seta ci presenta è perciò a 360 gradi: mediale (dal grande cinema al reportage televisivo), culturale, antropologica, sociale, paesaggistica, architettonica e religiosa. Ogni antico rito si è ridotto a semplice attrazione turistica, come le feste della Settimana Santa

che ripresenta nel terzo episodio¹¹, tornando a San Cataldo e ad Aidone. In apparenza tutto potrebbe sembrare conservato come documentato in *Pasqua in Sicilia*, ma se un tempo le feste avevano luogo per la propria comunità, erano spontanee e tutti erano protagonisti, ora si organizzano in buona parte per altri che vengono da fuori: gli interpreti delle cerimonie e dei riti sono pochi, come a teatro, e la grande massa è solo spettatrice passiva di un grande spettacolo, come se guardasse la televisione o lo schermo cinematografico. La voce dei protagonisti del *Processo a Gesù* a San Cataldo è registrata in precedenza e diffusa attraverso altoparlanti; e la musica di accompagnamento è dei Pink Floyd. Il confronto fra il disordine passionale della folla negli anni Cinquanta, che ingombra ogni punto della strada e si stringe attorno agli interpreti, e l'attuale composto disporsi della gente sui lati della strada e nella piazza dà un effetto di freddezza, di netta sensazione di assistere a una rappresentazione modellata secondo i canoni dei mezzi di comunicazione di massa.

La quarta e ultima puntata di *La Sicilia rivisitata*, dopo aver ricordato come la cultura contadina delle campagne abbia perduto con gli antichi gesti della trebbiatura anche la propria identità locale, fatta di tradizioni millenarie, che si è dispersa a contatto con il progresso, si chiude sull'isola di Favignana dove c'erano le vecchie tonnare, ormai quasi deserte: a sera i tonnarotti ancora rimasti vanno a mettere in scena le fasi salienti della pesca dei tonni e del tiro delle reti nella «camera della morte» sul palcoscenico del dancing del villaggio turistico dove il mare è rappresentato da due piccoli pannelli di plastica. I canti dei tonnarotti hanno perso la propria funzione di accompagnare la fatica del lavoro, e il ritmo della cantilena è qualcosa di totalmente estraneo al pubblico che vi assiste come fosse davanti all'esibizione di un gruppo canoro folk. La scena si chiude con musica *dance* e turisti che ballano, e la macchina da presa, che prima si era mantenuta a distanza per riprendere l'esibizione dei tonnarotti, a dimostrazione dell'estraneità fra i due mondi, ora è in mezzo e addosso ai corpi dei vacanzieri che si agitano scatenati sulla voce dei dischi di Donna Summer, a suggello della fine di un mondo antico che può solo essere ricordato in un'esibizione che per le centinaia di turisti che popolano i villaggi ha perso ogni funzione e vitalità e può solo essere

¹¹ In questa puntata si mette a confronto anche lo sfruttamento dei minatori, rappresentato a suo tempo nel documentario *Surfarava*, con l'abbandono delle solfatare avvenuto negli anni Sessanta, senza alcun tentativo concreto di renderle competitive e con condizioni di lavoro accettabili, che ha costretto all'emigrazione gran parte della popolazione, che ha così perso anche una cultura popolare di canti e tradizioni legate al territorio.

guardata da fuori, e ricordata scattando qualche foto di un mondo che appare lontanissimo. Sono bastati solo poco più di una ventina d'anni per passare da un mondo con una profonda identità ambientale e culturale al villaggio vacanze, nel quale l'unica vera differenza è data non dal luogo in cui ci si trova, ma dal *tour operator*.

Dopo questa esperienza a De Seta non rimane che il silenzio, come se non avesse più niente da dire davanti a una così profonda trasformazione e, analogamente al finale di *Im Lauf der Zeit* (*Nel corso del tempo*, 1975) di Wim Wenders, non rimanesse che uno schermo bianco a testimonianza della fine di un mondo, cinematografico e culturale, ma anche dell'attesa di riempirlo con nuove immagini. Infatti, dopo una pausa dal cinema di più di dieci anni¹², il regista riprenderà la macchina da presa per ripartire dal sud abbandonato con *In Calabria* (1993), per fare nuovamente emergere «visioni “non allineate” sul mondo, domini dello sguardo restii ai “fantastici” mondi della fiction televisiva, ai modi d'intendere il realismo camuffato da reportage, telegiornale, *talk show*»¹³.

¹² Se si esclude il documentario *Un carnevale per Venezia* uscito nel 1983, ma girato nel febbraio 1980.

¹³ Marco Bertozzi, *Gradi e modi di attendibilità. Il documentario*, in Vito Zagarrò (a cura di), *Storia del cinema italiano*, XIII, (1977-1985), Marsilio – Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2005, p. 500. Sull'attività documentaristica di De Seta si veda anche il recente intervento di Bruno Roberti, *Vittorio De Seta: senza un maestro ovvero un maestro senza*, in Daniele Dottorini (a cura di), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum, Udine 2013, pp. 99-105.