



CONTESTI, SNODI, MODI, INTERAZIONI

ROMINA ZANON L'atlante cine-fotografico di Marcella Pedone
come dispositivo della memoria del lavoro nel Meridione



¹ Simona Arillotta, *Mezzogiorno a fuoco. L'immagine del Meridione nella stampa illustrata del secondo dopoguerra*, Rubbettino, Catanzaro 2023, p. 98 (volume consultato in formato epub).

² Cfr. *Mnemosyne. L'atlante della memoria di Aby Warburg*, Italo Spinelli, Roberto Venuti (a cura di), Artemide Edizioni, Firenze-Roma 1998.

³ Cfr. Georges Didi-Huberman, *Atlas: How to Carry the World on One's Back*, catalogo della mostra, Madrid 2010.

INTRODUZIONE

Nel panorama della fotografia documentaria italiana del secondo dopoguerra, Marcella Pedone (1919-2023) elabora un atlante visivo senza precedenti formato da 170.000 scatti a colori che, con rigorosa coerenza metodologica, restituisce i mutamenti di un Paese che si lascia alle spalle un passato arcaico e rurale per rinnovarsi con un'identità modernizzata grazie al progresso tecnico-industriale determinato dal boom economico degli anni del miracolo italiano con particolare attenzione al ruolo della donna tra asservimento patriarcale e spinta verso l'emancipazione. Il contributo qui presentato esamina, con taglio comparativo e interdisciplinare, i reportage realizzati nel Mezzogiorno tra gli anni '50 e '70 del Novecento, al fine di indagare la rappresentazione del lavoro quale prisma interpretativo delle trasformazioni economiche, sociali e di genere in atto nel Meridione. Con il secondo dopoguerra, il Sud – che era rimasto nel fuoricampo del fotografico e del cinematografico durante gli anni del regime in camicia nera – appare agli occhi dei fotoreporter come un enigma da decifrare, come una terra arcana e misteriosa da studiare nella sua essenza nascosta e nelle sue molteplici apparenze. Come asserisce Simona Arillotta, “la riscoperta del Meridione si colloca nell'alveo di un nuovo visibile, nel senso di una riconquista visiva di luoghi inediti dell'Italia, di mondi che ri-emergono e impongono nuovi modelli di rilettura dell'identità nazionale”¹. L'analisi, qui condotta mediante un approccio integrato di *visual studies*, semiotica dell'immagine e storia economico-sociale, si articola su due versanti distinti e complementari. In primo luogo, le immagini vengono lette quale archivio empirico delle pratiche lavorative meridionali: agricoltura stagionale, pesca e attività artigianali, manifatture proto-industriali e lavoro femminile (domestico e salariato). Il confronto sincronico e diacronico tra questi ambiti rivela la coesistenza di modelli economici arcaici e vettori di modernizzazione innescati dal boom industriale. In secondo luogo, si indagano le scelte formali-iconografiche che, sfuggendo alla retorica folklorica, inscrivono i soggetti in un discorso documentario di matrice etnografica. Tali dispositivi visuali non solo registrano i mutamenti strutturali del tessuto socio-economico meridionale, ma restituiscono visibilità a soggettività femminili spesso marginalizzate nei racconti coevi. Il contributo prenderà in analisi anche il corpus filmico dell'autrice, che si compone di diciassette micro-documentari concepiti come studi sperimentali sul colore.

LA RAPPRESENTAZIONE DEL LAVORO NEL MERIDIONE TRA GLI ANNI '50 E '80 NELL'ATLANTE VISIVO DI MARCELLA PEDONE

Il concetto di “atlante visivo”, elaborato a partire dalla lezione di Aby Warburg² e successivamente ripensato da Georges Didi-Huberman,³ offre una chiave interpretativa preziosa per leggere l'opera di Pedone. Le sue fotografie non costituiscono un semplice archivio, ma un sistema organizzato di immagini capace di mettere in relazione tempi, luoghi e soggetti diversi, generando una costellazione di significati. In questa prospettiva, l'atlante pedoniano diventa un dispositivo della memoria: non solo raccoglie tracce di un mondo in via di scomparsa, ma le dispone in una narrazione che evidenzia le condizioni materiali e sociali del lavoro nel Meridione, componendo scenografie di vita comunitaria che uniscono terra e mare.

⁴ Cfr. Mirco Melanco, Romina Zanon, *Il neorealismo di Marcella Pedone. Fotografie e filmati di un viaggio identitario nei paesaggi di un'Italia perduta*, CasadeiLibri, Padova 2021, p. 23.

⁵ Cfr. Fabio Alcantara, *Tra "mondo perduto" e "mondo animale". Confini dell'umano nei corti di Vittorio De Seta (1954-1959)*, Martina Federico, Augusto Sainati, *Le vie del Sud. Transiti e confini nel cinema meridiano*, Edizioni ETS, Pisa 2023, pp. 67-74.

Nel Mezzogiorno degli anni '50 e '60 il lavoro assume forme molteplici, oscillanti tra permanenze arcaiche e spinte modernizzatrici. Marcella Pedone dedica numerosi reportage alle attività agricole stagionali: la mietitura del grano nel Tavoliere, la raccolta delle olive in Calabria, la vendemmia nelle campagne pugliesi, la coltivazione dei limoni in Campania, il lavoro nelle saline di Trapani. Queste immagini mostrano la durezza della fatica, ma al contempo la dignità dei gesti quotidiani, inscritti in un ritmo naturale scandito dalle stagioni. Particolare attenzione è rivolta alle donne, spesso protagoniste della scena: chine nei campi, intente alla raccolta o al trasporto dei prodotti, incarnano la resilienza di comunità in equilibrio precario tra sopravvivenza e povertà. Un esempio emblematico è *Grano tra i sassi, Salento* (1958), immagine paradigmatica che consente di cogliere, attraverso la forza della rappresentazione visiva, la condizione di marginalità economica e sociale delle donne rurali nel Mezzogiorno. Lo sfondo essenziale, segnato dal paesaggio arido e piatto della pianura salentina, privo di elementi di distrazione e dissolto nella linea uniforme dell'orizzonte, accentua il senso di sospensione e di precarietà. Le figure della donna e dell'uomo, collocate al di sotto della linea prospettica, appaiono curve e piegate sotto il peso del carico che trasportano: i corpi schiacciati e i volti reclinati rimandano a una condizione di fatica estrema, ma al contempo a un ostinato e quasi tragico attaccamento alla terra. In tale postura si iscrive una tensione drammatica tra i limiti imposti dalla natura e l'aspirazione a trasformarli attraverso il lavoro umano: il tentativo di far germogliare grano in un terreno arido diviene così metafora di resistenza e di sopravvivenza. La dissolvenza dei volti nell'azzurro intenso del cielo non costituisce semplice dettaglio formale, ma segno di una progressiva identificazione tra i corpi e l'ambiente, come se la loro esistenza fosse destinata a confondersi con la materia stessa del paesaggio. Se l'immagine documenta una condizione di indigenza estrema, la scelta autoriale di Pedone si sottrae a ogni intento pietistico: i protagonisti sono inscritti in una dimensione di dignità laboriosa, in cui la fatica si sublima in gesto creatore e la memoria visiva del lavoro diviene testimonianza di una resistenza quotidiana.

La fotografa dedica ampio spazio non solo al mondo delle attività agricole, ma anche all'universo della pesca, attività che per secoli ha definito l'identità economica e simbolica di intere comunità costiere. Le immagini delle tonnare siciliane, delle barche calabresi impegnate nella pesca al pesce spada o dei trabucchi pugliesi documentano pratiche destinate a scomparire sotto la spinta della modernizzazione, e al tempo stesso sublimano il legame profondo tra lavoro, ritualità e paesaggio. Il corpus pedoniano si inserisce così in un panorama più ampio di rappresentazioni della pesca tradizionale che, tra gli anni '50 e '60, suscita l'interesse di antropologi, cineasti e fotografi. Rispetto alla dimensione epica e drammatica restituita da Vittorio De Seta in cortometraggi come *Lu tempu di li pisci spata* (1954) o *Contadini del mare* (1955), Pedone adotta un linguaggio più sobrio e meno spettacolare, che predilige la corralità del gesto quotidiano e l'aderenza etnografica alla vita comunitaria.⁴ La prima parte della produzione di De Seta, infatti, si fa luogo di incontro tra istanze attestative e finzionali, "tra 'mondo perduto' e 'mondo animale'"⁵. Come rileva Fabio Alcantara, "se da un lato i corti del regista siciliano sono delle eccezionali testimonianze etnoantropologiche – il resoconto di alcune società umane e delle loro pratiche –, d'altra parte questi si configurano nei termini di una più indefinita

⁶ *Ibid.*, p. 68.

meditazione sull'umano che, tra le altre cose, pare riflettere attorno al nodo problematico della coesistenza tra umano e non-umano"⁶.

Inoltre, se i film documentari prodotti dall'ENI nello stesso periodo tendono a inscrivere la pesca entro la retorica del progresso e dello sviluppo, l'approccio pedoniano mantiene invece un equilibrio tra osservazione partecipata e restituzione poetica, evitando tanto la monumentalizzazione eroica quanto la funzionalizzazione propagandistica del lavoro marinaro.

A Bagnara Calabria documenta l'arcaica pratica della pesca al pesce spada. In *Pesca al pesce spada* (1954), l'orizzonte visivo si articola nella giustapposizione di mare e cielo, organizzati in fasce cromatiche sovrapposte e armonizzate in virtù di un raffinato gioco di assonanze tonali. Su questo sfondo essenziale si staglia la sagoma di un'imbarcazione dalla struttura arcaica, che evoca suggestioni medievali: una barca di legno con sei uomini a bordo, quattro impegnati al remo, uno in posizione di vedetta sull'albero maestro e, a prua, il fiociniere con l'arpione teso verso il mare, pronto all'attacco. Grazie a un'intuizione di straordinaria sensibilità estetica, Pedone trasfigura la scena in un dispositivo visivo che accosta percezioni antitetiche: monumentalità e fragilità, iconicità e intangibilità, permanenza ed effimero. La composizione si offre, da un lato, con una lievità cristallina che rimanda a un ordine quasi metafisico; dall'altro, con elementi di forte matericità che conferiscono al quadro un'intensa vitalità emotiva. In tale dialettica si insinua un sentimento di malinconico abbandono, che restituisce la memoria di un'attività artigianale destinata a scomparire con l'avvento della pesca moderna. La fotografia assume così il valore di testimonianza elegiaca e, al tempo stesso, di archivio visivo, in cui la registrazione del reale diviene consapevole atto di preservazione della memoria collettiva.

In Sicilia Pedone documenta le pratiche arcaiche della pesca al tonno, soffermandosi sui momenti in cui i pescatori, uniti in gesti corali, danno vita a un'azione collettiva che intreccia esigenze di sopravvivenza materiale e dimensione epico-rituale. La fotografia *Verso la mattanza del tonno, saluto al sole, Mazara del Vallo* (1965) introduce lo spettatore nell'universo simbolico dei marinai, un mondo popolato da ritualità e superstizioni radicate nelle tradizioni popolari, generate dalla solitudine del mare e dai rischi insiti nell'attività di pesca. L'immagine restituisce un paesaggio intensamente evocativo, in cui la fascinazione dell'autrice si traduce in partecipazione emotiva: due pescatori in primo piano si tolgono il cappello in segno di "saluto al dio sole", gesto propiziatorio per invocare l'esito favorevole della mattanza. Tale gesto, colto con forza espressiva da Pedone, rimanda per intensità estetica ed evocativa alla scena conclusiva del documentario *Magia Lucana* (1958) di Luigi Di Gianni, anch'esso imperniata sulla commistione fra rito e quotidianità. Pur collocando i soggetti in un'atmosfera elegiaca, segnata dall'intreccio di ritualità pagana, folclore e religiosità, Pedone non indulge a una loro mitizzazione, ma adotta consapevolmente una strategia rappresentativa volta a radicarli nella dimensione quotidiana. La fotografa privilegia infatti la spontaneità di una consuetudine contadina, trasposta nel contesto marinaro, quale cifra metodologica del proprio linguaggio visivo. L'inquadratura, scelta da una prospettiva laterale, evita la frontalità sacrale e apre l'immagine verso un altrove suggerito ma non mostrato, spingendo lo sguardo dello spettatore verso un orizzonte che resta evocato più che rappresentato. La sequenza trova il suo culmine dramma-

⁷ “Between 1955 and 1961, more than 800,000 southerners arrived in northern cities, often with no industrial skills, no place to sleep and little understanding of the Italian language”. Carlo Baghetti, Jim Carter, Lorenzo Marmo, *Italian Industrial Literature and Film: A Brief Introduction*, in Carlo Baghetti, Jim Carter, Lorenzo Marmo (eds.), *Perspectives on the Representation of Postwar Labor*, Peter Lang Group AG, Losanna 2021, p. 6.

tico in *Mattanza del tonno, la camera della morte, Mazara del Vallo* (1965), fotogramma altamente simbolico dell'azione: i tonni, intrappolati nella tonnara, vengono arpionati da decine di uomini che delimitano il perimetro della grande rete. L'intensità figurativa evoca celebri sequenze del cinema documentario, in particolare il finale di *Drifters* (1929) di John Grierson, in cui il regista britannico coglie il passaggio dal lavoro artigianale del pescatore alla dimensione commerciale della contrattazione al mercato ittico. In un'analogia prospettiva, *Asta del pesce, Mazara del Vallo* (1955) documenta la dimensione sociale ed economica della pesca, restituendo la pluralità dei protagonisti – dai pescatori ai commercianti, dai notabili ai semplici cittadini – e valorizzando, attraverso l'uso sapiente della luce artificiale, l'espressività dei volti e la teatralità intrinseca della scena.

Accanto al mondo agricolo e marinaro, l'atlante pedoniano restituisce con pari intensità la vitalità delle attività artigianali e proto-industriali. Le botteghe di ceramisti e tessitori in Calabria, i forni artigianali in Puglia, le manifatture di conserve e tabacco in Campania e le comunità di zolfatari in Sicilia emergono come testimonianze di economie sospese fra la persistenza di modelli tradizionali e l'avanzare di processi di modernizzazione. Particolarmente significativa, in questo quadro, risulta la documentazione della solfatara di Caltanissetta (*Solfatara, Caltanissetta* 1958), nella quale Pedone scende fino a cinquecento metri di profondità per registrare la fatica estrema dei minatori: un gesto che, oltre a rivelare coraggio personale, attesta la radicale adesione dell'autrice al progetto di costruzione di un atlante integrale delle realtà lavorative del Mezzogiorno. La sequenza di trentatré fotografie dedicate alla miniera non si limita a descrivere le condizioni di lavoro, ma si configura come una vera e propria liturgia visiva, organizzata attorno a un sistema di contrasti fra luce e ombra, in cui il colore dorato dello zolfo assurge a protagonista simbolico oltre che cromatico. La scelta di rappresentare i corpi interi dei lavoratori – in netta divergenza dall'approccio filmico di Vittorio De Seta in *Surfarara* (1955), dove prevale una focalizzazione sul dettaglio gestuale – conferisce alla narrazione un duplice valore: da un lato antropologico, in quanto restituisce l'esperienza lavorativa nella sua pienezza corporea e comunitaria; dall'altro linguistico, poiché definisce un codice visivo che intreccia documentazione etnografica e costruzione estetica.

Questo panorama iconografico si colloca all'interno delle profonde trasformazioni sociali che interessarono il Mezzogiorno negli anni '60 e '70, quando le migrazioni interne svuotarono progressivamente i paesi rurali, spingendo masse di lavoratori verso il triangolo industriale del Nord e mettendo a rischio la sopravvivenza dei saperi tradizionali. Negli anni del cosiddetto “miracolo economico”, l'Italia conobbe un processo di sviluppo industriale fortemente squilibrato, che concentrò i benefici della crescita nelle aree settentrionali, lasciando ampie zone del Sud – e in particolare le aree interne, come la Lucania – escluse dalle ricadute positive. Qui, il tessuto produttivo, prevalentemente agricolo, era segnato da diffuse condizioni di arretratezza e da limitate opportunità occupazionali, cosicché l'emigrazione divenne la risposta quasi obbligata a una condizione di marginalità economica e sociale. I flussi migratori⁷, diretti tanto verso le regioni industrializzate del Nord Italia quanto verso i Paesi dell'Europa centro-settentrionale, produssero effetti traumatici non solo sul piano economico, ma anche su quello sociale e culturale, alterando in profondità le strutture comunitarie

⁸ Come già aveva visto Panofsky, la prospettiva è un'arma a doppio taglio: essa "può essere intesa come una tecnica per rendere in modo oggettivo e 'distanziato', sistematico e ben consolidato il mondo esterno, ma anche come un'affermazione della volontà di potenza tendente ad annullare le distanze tra uomo e mondo e a dilatare la sfera dell'io": Erwin Panofsky, *La prospettiva "come forma simbolica"*, Feltrinelli, Milano 1966, p.66.

⁹ Sono rintracciabili altre fotografie raffiguranti il medesimo soggetto scattate in bianco e nero da fotografi a lei coevi, come *Occupazione delle terre. Ritratto di contadino appoggiato a muro - simboli comunismo - stella - falce e martello* di Federico Patellani (1946).

¹⁰ Nei primi anni Duemila, Marcella Pedone deposita il proprio fondo cinematografico presso l'AESS della Regione Lombardia che in seguito passerà, grazie a un accordo con la Fondazione Cineteca Italiana, all'Archivio filmico dell'ente milanese. Al volume di Luigi Boledi (a cura di), *C'era una volta in Italia. I filmati di Marcella Pedone*, Quaderni Fondazione Cineteca Italiana, Milano 2012, nato da una collaborazione tra Fondazione Cineteca Italiana, AESS e Regione Lombardia, è allegato un dvd contenente un'antologia di filmati acquisiti in digitale con commento musicale a cura di Francesca Baldini e un'intervista a Marcella firmata da Francesca Lipari (registrata il 22 marzo e il 28 aprile 2011). Di seguito si citano i titoli digitalizzati e distribuiti dalla Fondazione Cineteca Italiana: *Parco Nazionale d'Abruzzo*,

e i sistemi di relazione. Emblematica, in questo senso, è la fotografia *Vedova bianca a Erice* (1955), che evoca lo spaesamento e il dolore delle donne abbandonate dai mariti emigrati all'estero in cerca di lavoro. L'immagine è accompagnata dalla testimonianza della stessa autrice, la quale volle conoscere direttamente la vicenda della protagonista: una donna vestita a lutto, ritratta nell'atto di salire la scalinata di una chiesa, a suggello di una condizione esistenziale segnata dall'assenza. Tale assenza trova una corrispondenza visiva nell'ambiente circostante: il grigiore plumbeo dell'architettura medievale, che contrasta con l'azzurro terso del cielo, diviene metafora di un silenzio assordante, trasfigurato in sentimento collettivo. Il doppio gioco prospettico⁸ (centrale nel punto di vista, focale nell'estensione spaziale delle volte della chiesa) dona all'immagine un senso di vuoto esistenziale che esprime la solitudine e la rassegnazione della donna.

La fotografia *Scritta murale, Lucania* (1970) costituisce un'altra testimonianza visiva particolarmente significativa del dramma dell'emigrazione meridionale. Sullo sfondo di un muro bianco, la scritta "no all'emigrazione", accompagnata dal simbolo della falce e martello, rende esplicita una presa di posizione politica nei confronti di un fenomeno che, in quegli anni, assumeva dimensioni strutturali.⁹ La scena quotidiana della donna intenta al lavoro domestico si intreccia con la dimensione collettiva della protesta, producendo un'immagine in cui la fatica individuale e la lotta sociale appaiono indissolubilmente legate. In particolare, il richiamo alla simbologia comunista evidenzia il ruolo dei partiti e dei sindacati di sinistra, i quali denunciarono l'emigrazione non come scelta individuale libera, ma come conseguenza delle disuguaglianze strutturali generate dal modello di sviluppo capitalistico. L'emigrazione veniva percepita, dunque, come una ferita collettiva che impoveriva il capitale umano e culturale delle comunità meridionali, alimentando un circolo vizioso di spopolamento e arretratezza. In questo senso, la fotografia non si limita a registrare un frammento di vita quotidiana, ma diventa un documento politico e sociale: un'immagine capace di restituire la tensione tra l'esperienza privata della fatica e la dimensione pubblica della protesta, inscritta in un più ampio discorso sulla giustizia sociale e sul diritto a restare. L'opera fotografica di Marcella Pedone, nella forma dell'atlante visivo, non si limita dunque a costituire un archivio della memoria contadina. Essa diventa uno strumento critico per comprendere le tensioni tra tradizione e sviluppo nel Mezzogiorno, illuminando un'Italia sospesa tra economie di sussistenza e processi di modernizzazione, tra radici comunitarie e nuove forme di organizzazione sociale ed economica.

IL CONTRIBUTO FILMICO ALL'ATLANTE PEDONIANO: LAVORO E MEMORIA DEL MERIDIONE

L'attenzione di Pedone al lavoro meridionale trova un naturale prolungamento nella sua produzione cinematografica, che costituisce un tassello fondamentale dell'atlante cine-fotografico. Nel 1957, su suggerimento di Guido Bezzola, direttore della rivista «Ferrania», l'autrice si avvicina da autodidatta al cinema documentario, realizzando tra la fine degli anni '50 e i primi '70 un corpus di diciassette cortometraggi. Nati come studi sperimentali sul colore, questi filmati si articolano secondo tre tipologie principali: documentazione etnografica, film industriale e film di memoria familiare. Tra le fonti cinematografiche in nostro possesso,¹⁰ particolare rilievo as-

Festa dei Tre Martiri a Trecastagni - Mercato dell'aglio, Festa dei Tre Martiri a Trecastagni - Corsa dei carretti, Bambini, Battaglia delle arance al Carnevale di Ivrea, La merca, Festa dei gigli, Sciatore a Cervinia, Sacra rappresentazione di Delia, Pesca ai Trabucchi, Festa dei Tre Martiri a Trecastagni - Processione, La 'Ncrinata di Dasà, Processione del Corpus Domini, Il Giardino Incantato di Filippo Bentivegna, Salterello, In laguna / In secco, Mattanza del tonno, Voro della Leonardo da Vinci. Matteo Pavesi precisa che "il montaggio, 'pensato in camera' è rimasto intatto, come lo abbiamo ritrovato. [...] Abbiamo rispettato l'autenticità del ritrovamento. [...] L'operazione è più vicina a un restauro di film degli anni Dieci che torna a rivivere e incontra un pubblico completamente nuovo, che un recupero di filmati degli anni Cinquanta": Matteo Pavesi, *Il lavoro di restauro filmico senza gps cinematografico*, in Luigi Boledi (a cura di), *C'era una volta in Italia. I filmati di Marcella Pedone*, cit., pp. 99-100.

¹¹ Cfr. Mirco Melanco, Romina Zanon, *Il neorealismo di Marcella Pedone. Fotografie e filmati di un viaggio identitario nei paesaggi di un'Italia perduta*, cit., p. 205.

¹² Martina Federico, Augusto Sainati, *Transiti, confini, punti di fuga. Il Sud italiano visto dal cinema di non fiction*, in Martina Federico, Augusto Sainati, *Le vie del Sud. Transiti e confini nel cinema meridiano*, cit., p. 13.

¹³ Cfr. Romina Zanon, *L'archivio dimenticato di Marcella Pedone: fotografie e filmati di un viaggio identitario nei paesaggi di un'Italia perduta*, cit., p. 83.

sumono le opere dedicate al Mezzogiorno e, in particolare, alla Sicilia e alla Puglia. A Mazara del Vallo, Pedone riprende la mattanza del tonno (*Mattanza del tonno a Mazara del Vallo*, 1959; Mazara del Vallo, provincia di Trapani), restituendo con intensità la coralità e la violenza del rito collettivo; nel catanese documenta la raccolta delle arance (*Raccolta delle arance nella campagna catanese*, 1959) cogliendo i ritmi stagionali e i gesti ripetuti di un lavoro spesso invisibile; mentre sul Gargano realizza *Pesca con trabucchi* (1958), in cui mette in scena l'ingegno tecnico e la ritualità della pesca tradizionale. Questi film, pur nella loro brevità e semplicità strutturale, offrono un contributo decisivo alla costruzione di un archivio visivo del lavoro meridionale.

Il linguaggio adottato si colloca nella tradizione del *cinéma vérité*, riprendendo la vocazione documentaria già sperimentata nella fotografia e traslandola nell'ambito del cine-giornalismo.¹¹ L'autrice gira le bobine della sua 16 mm alla maniera dei pionieri del muto: una bobina di trenta metri, pari a circa tre minuti di girato, senza montaggio successivo. La durata della registrazione coincide così con il tempo della visione, in una perfetta identificazione tra realtà fenomenica e rappresentazione cinematografica, secondo una modalità che richiama la poetica zavattiniana. La scelta di non passare mai alla moviola e di non montare i film accentua la natura immediata e testimoniale delle sue opere, fondate su una selezione attenta delle inquadrature, centellinate e composte con la perizia della fotografa professionista. L'archivio filmico si inserisce pertanto nel più ampio tessuto dell'atlante pedoniano, rafforzandone la valenza di dispositivo della memoria collettiva.

CONCLUSIONE

Fotografie e pellicole concorrono a costruire un giacimento culturale e figurativo di straordinaria rilevanza storica, in cui la documentazione delle pratiche lavorative e rituali del Mezzogiorno assume il valore di testimonianza imprescindibile. Come osservano Martina Federico e Augusto Sainati, «se da un lato si cerca l'"origine" che possa innescare "drammaturgie della natura", dall'altro si designa il Sud come luogo "altro" rispetto al Nord, come terra distante, sia in senso temporale che in senso spaziale».¹² È a partire da questa prospettiva – che qui viene assunta come chiave di lettura – che si può comprendere il lavoro di Pedone: le sue immagini cristallizzano il flusso del passato e restituiscono tracce mnemoniche di microcosmi arcaici e rurali, destinati a scomparire sotto l'impatto della società dei consumi, dell'urbanizzazione periferica e della cementificazione dei territori. In tal modo, il suo atlante non si limita a registrare mutamenti socio-economici, ma diventa un archivio vivo, capace di dare voce a soggetti e comunità marginalizzate nel processo di modernizzazione.¹³

ABSTRACT

L'atlante cine-fotografico realizzato da Marcella Pedone (1919-2023) rappresenta un caso unico nella storia della fotografia documentaria italiana del secondo dopoguerra. Composto da circa 170.000 scatti a colori e da un corpus di 17 micro-documentari, esso restituisce un ritratto complesso e plurale dell'Italia in trasformazione tra anni '50 e '70, con particolare attenzione al Meridione. Pedone permette di compiere un'analisi vicina alla ricerca demo-etno-antropologica, basato su sopralluoghi, osservazione partecipante e catalogazione rigorosa. L'atlante funziona così come un vero dispositivo della memoria: conserva tracce di pratiche lavorative in via di estinzione - agricoltura stagionale, pesca, artigianato, proto-industria - e ne restituisce la valenza identitaria.

Parole chiave: fotografia documentaria; Marcella Pedone; Mezzogiorno; ruralità; memoria

The cine-photographic atlas created by Marcella Pedone (1919-2023) represents a unique case in the history of Italian documentary photography of the postwar period. Comprising around 170,000 color shots and a body of 17 micro-documentaries, it offers a complex and plural portrait of a transforming Italy between the 1950s and 1970s, with particular attention to the South. Pedone's work allows for an analysis closely aligned with demo-ethno-anthropological research, based on field surveys, participant observation, and rigorous cataloguing. The atlas thus functions as a true device of memory: it preserves traces of vanishing forms of labor-seasonal agriculture, fishing, craftsmanship, proto-industry-and conveys their identity-related value.

Keywords: documentary photography; Marcella Pedone; Italian South / Mezzogiorno; rurality / rural life; memory