USCENDO DAL CINEMA

Saggio sulla permanenza

Uno si distrae al bivio di Alessandra Lancellotti.

di *Daniele Dottorini* — 12 Settembre 2026

Campi lunghissimi che mostrano una vallata senza tempo, tra campi e montagne, una ragazza che cammina lungo un sentiero nel bosco alla ricerca del suo cavallo mentre la camera la segue da dietro. Due contadini che percorrono una antica mulattiera parlando tra loro del tempo che passa. Sembrano le immagini di uno sguardo osservazionale, di una modalità tipica del documentario inteso come sguardo che osserva, accompagna, coglie gesti e forme di vita: osservare le esistenze in una determinata situazione del mondo.

Eppure qualcosa scarta da questa facile etichetta, come se lo sguardo critico dovesse, il prima possibile, rintracciare la collocazione di quell'oggetto misterioso che è il film, per sentirsi poi più sicuri di discettare sulle sue forme, sui suoi elementi. Anche nel cinema del reale si corre questo rischio, quando si rintracciano anzitutto i suoi "generi", i suoi filoni, finanche i suoi cliché.

C'è una tendenza radicata nel cinema italiano del reale, che ha a che fare con la potenza del mito e del racconto; una tendenza in cui il cinema è visto come la forma in grado di tenere insieme la ricerca documentaria con la potenza temporale dei gesti,

dei luoghi e dei volti. Un cinema che mostra l'immagine come qualcosa in grado di rivelare che il qui e ora dell'immagine ripresa conserva in sé sempre i segni di un passato, sotto forma di tradizione, di rito, mito, racconto. Un passato non visto come tempo della nostalgia, come "bel tempo andato". Un tempo passato visto come operatore nel presente, forma di vita, visione del mondo che continua ad agire, che crea un cortocircuito rispetto all'apparente totalitarismo della modernità. Ci sono state molte forme di un cinema che crea cortocircuiti tra presente e passato, tra mito e reale (per usare la dicotomia pasoliniana): dai film di De Seta e Di Gianni fino al cinema di Giovanni Cioni, di Pietro Marcello, di Michelangelo Frammartino. Immagini diverse, in cui però si agita la consapevolezza della dimensione temporale dei volti, dei gesti, dei corpi e delle parole immersi nei tanti mondi della campagna italiana, nelle tante diversità geografiche che li attraversano.

È a partire da questa tradizione fiorente e specifica del cinema italiano, in cui ogni paesaggio (umano/naturale) è sempre una forma temporale, ed è sempre una forma carica di racconti ancestrali, che si muovono le immagini, i canti e i racconti di *Uno si distrae al bivio* di Alessandra Lancellotti, presentato nella sezione Notti Veneziane.

Tanti fili si intersecano nel film. Ma c'è un nome, una presenza, che li attraversa tutti e li tiene insieme come un filo invisibile eppure costantemente percepibile: Rocco Scotellaro. Poeta, sindaco, militante contadino, morto a trent'anni nel 1953 dopo una vita immersa totalmente nell'impegno politico e nella scrittura, **Scotellaro è la figura-soglia attorno a cui *Uno si distrae al bivio* costruisce il proprio spazio temporale**. Scotellaro non appare mai come soggetto esplicito di un ritratto. La sua presenza nel film è di altra natura: è una presenza-traccia, un operatore temporale che agisce dall'interno delle immagini, nei corpi degli anziani contadini che abitano i borghi semi-deserti della Riforma agraria del 1950, nelle voci dei giovani agricoltori che oggi cercano di tenere vivo ciò che resta di quella promessa infranta, nella poesia che percorre il film come una corrente sotterranea e riemerge, a tratti, nella voce e nel canto.

È questa la prima, decisiva scelta di Lancellotti: fare di Scotellaro un dispositivo attraverso cui guardare, un'idea operativa di cinema, di poesia e di politica. La sua inchiesta *Contadini del Sud* – il grande libro postumo pubblicato nel 1954 (e riedito recentemente da Edup), in cui Scotellaro raccoglieva testimonianze dirette dei contadini lucani, le loro storie, i loro sogni, le loro lotte – riecheggia nell'approccio episodico del film, nel modo in cui la camera si avvicina alle persone senza mai interrogarle, senza mai ridurle a fonti di informazione. I personaggi non sono figure da osservare, ma figure attive: parlano, raccontano, cantano, lavorano, si riuniscono (come nelle splendide sequenze nella taverna del Paese, o nello sguardo carico di

nostalgia e determinazione della ragazza a cavallo). Come in Scotellaro, anche nel film di Lancellotti il contadino non è un oggetto di studio ma un soggetto di storia: qualcuno che porta in sé un sapere, una visione del mondo, una forma di vita che la modernità ha cercato di cancellare e che continua ostinatamente a esistere, a incarnarsi, a resistere, come un fantasma contemporaneo. **Ma i fantasmi di *Uno si distrae al bivio* sono concreti, sono presenze che il film si ostina a tenere vive, a rendere percepibili nella loro densità temporale**.

Il crinale su cui il film si muove con maggiore precisione è quello tra osservazione e messa in scena. E la figura che abita questo crinale con la naturalezza di chi vi è nato è Antonio Guastamacchia: contadino, cantore, interprete tra i più raffinati del canto popolare lucano, voce storica de "I Tarantolati" di Tricarico, il gruppo fondato da Antonio Infantino che ha portato la pizzica tarantata fuori dai confini del Sud. Nel film, Guastamacchia non è un testimone – o non è solo quello. È qualcosa di più difficile da definire, e che il film non definisce, lasciando che emerga lentamente, per accumulo: una figura del cantastorie nel senso più antico e più denso del termine, colui che porta in sé il tempo della tradizione orale, che lo incarna nel proprio corpo, nella propria voce, nel modo in cui si muove nello spazio. Quando canta, il film cambia registro: non si abbandona al lirismo facile, non si lascia sedurre dalla bellezza del suono come tale, ma usa la voce di Guastamacchia come fa un buon regista con un attore straordinario, vale a dire la mette in relazione con le immagini, con i silenzi, con il paesaggio, lasciando che la tensione tra questi elementi produca qualcosa che nessuno di essi potrebbe produrre da solo.

Ed è precisamente qui che entrano in gioco i due generi evocati dalle note di regia: il western e il musical. Due generi che il film non cita, non omaggia, non ricostruisce – li attraversa per ossimoro, come dice Lancellotti stessa. I borghi della Riforma agraria del 1950, con le loro architetture razionaliste abbandonate, le strade dritte che tagliano un paesaggio brullo e sterminato, i silenzi lunghi che li abitano, hanno qualcosa di profondamente western: sono luoghi di una frontiera che non porta da nessuna parte, di una promessa – la modernizzazione contadina del secondo dopoguerra – naufragata sotto il peso del mito industriale e dell'emigrazione di massa. **Ma non c'è malinconia in questa visione, o almeno non c'è solo malinconia: c'è anche la percezione acuta che quello spazio sospeso, quelle rovine abitate, quella terra che continua a essere lavorata da chi è rimasto o è tornato, non sono il residuo di qualcosa che è finito, ma il luogo in cui qualcosa continua a premere, a chiedere forma**. Il musical entra invece attraverso il canto di Guastamacchia e la musica di Héctor Cavallaro – compositore che ha già collaborato con Lancellotti e che costruisce qui uno spazio sonoro capace di tenere insieme arcaico e contemporaneo, canto popolare e texture elettronica, senza

mai appiattire l'uno sull'altro. La musica di Cavallaro non illustra le immagini: le abita, le espande, le apre verso un altrove temporale che non è nostalgia ma qualcosa di più inquieto e più necessario.

Il risultato è un film che si muove in uno spazio sospeso – tra passato e presente, tra osservazione e invenzione, tra documento e poesia – senza mai volersi fermare in nessuna di queste polarità. **È lo spazio in cui il cinema italiano del reale ha saputo, nelle sue stagioni migliori, costruire le proprie forme più originali: uno spazio in cui il tempo non scorre ma si stratifica, in cui i gesti degli anziani contadini portano in sé la memoria di gesti precedenti, in cui la voce di un cantore porta in sé la voce di tutti i cantori che lo hanno preceduto**. *Uno si distrae al bivio* si inscrive in questa tradizione non per imitarla ma per rilanciarla, portandola in un territorio in cui le domande che Scotellaro poneva settant'anni fa – le lotte per il lavoro, la difesa del paesaggio, lo sfruttamento, la dignità dei vinti – non hanno perso nulla della loro urgenza.

C'è, in fondo, un'ultima questione che il film pone e non risolve: la questione della poesia. Non la poesia come ornamento, come surplus estetico aggiunto alla durezza del documento, ma la poesia come forma di conoscenza, come modo di stare nel mondo e di guardarlo. **Scotellaro lo sapeva: la sua poesia non era separata dalla sua azione politica, era la stessa cosa vista da un'angolazione diversa**. Lancellotti lo ribadisce: *Uno si distrae al bivio* non è un film sulla mancanza di poesia, ma un film che fa della poesia – del canto, dell'immagine, del racconto – la propria forma di silenziosa, ostinata, necessaria resistenza.

> *Uno si distrae al bivio*. Regia: Alessandra Lancellotti; sceneggiatura: Alessandra Lancellotti; fotografia: Tomas Rigoni, Enrico Masi; montaggio: Esmeralda Calabria; musica: Antonio Guastamacchia, Héctor Cavallaro, Pino Basile; suono: Michele Leucci; costumi: Antonio Tomacci; produzione: Caucaso; origine: Italia; durata: 83'; anno: 2026.