

Francesco Marano
Università della Basilicata

Neorealismo, Ernesto de Martino, Arturo Zavattini¹

Abstract

The author analyzes the legacy of neorealism in the Italian ethnographic documentary film (1950-1970). An analysis of the documentaries allows the identification of two main rhetorical lines: the first one, rather than linking the documentary to neorealism as "a heterogeneous totality of media", according to the interpretation provided by the Gruppo Cinegramma, seems to fully represent Canudo's idea of cinema as a "synthesis of the arts". The second rhetorical line, by carefully describing daily life, seems to be closer to Zavattini's "poetics of shadowing", in which foreign visual anthropology has recognized a precursor of the cinéma vérité and observational cinema.

Keywords: *Neorealism; Documentary; Ethnographic Film; Visual Anthropology.*

Le spedizioni etnologiche demartiniane in Lucania tra il 1952 e il 1956 si svolgono nel pieno del clima culturale del neorealismo che a quel tempo rappresentava una sorta di

¹Questo articolo riprende e rielabora i contenuti dell'intervento alla giornata di studio "Arturo Zavattini: il cinema e la fotografia sociale" organizzata il 9 maggio 2015 nell'ambito delle iniziative per la mostra "AZ - Arturo Zavattini fotografo. Viaggi e cinema 1950-1960" (Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari).

comunità intellettuale nella quale erano confluiti studiosi, scrittori, artisti e registi di diversa formazione, uniti nell'opposizione al regime fascista e proiettati nella ricostruzione del Paese alla fine della seconda guerra mondiale. Oltre a letterati come Calvino, Levi, Fenoglio, Moravia, contava artisti come Aligi Sassu, Emilio Vedova e registi come De Sica, Visconti, Rossellini, De Santis, solo per fare alcuni nomi. Tuttavia non si può parlare del neorealismo come una scuola: esso è stato “un’etica dell’estetica” (Lino Micciché), “più un momento che un movimento” (Haaland), più una “posizione morale” (Cesare Zavattini) che una poetica.

Il neorealismo – qui farò riferimento al cinema più che alle altre arti – rompe l’illusione della identità popolo-nazione e rivela una società non tanto stratificata in classi contrapposte, quanto composta da zone di subalternità che vanno dai disoccupati di *Ladri di biciclette* ai poveri di *Miracolo a Milano*, alle mondine e ai delinquenti di *Riso amaro*, agli emigrati lucani di *Rocco e i suoi fratelli*, figure sociali in cerca di fortuna in un’Italia postfascista e postbellica alla ricerca di una nuova identità – una complessità sociale che riesce ad esprimersi perché il neorealismo cinematografico, come ha scritto Nicoletta Misler (1975: 74), è sfuggito alle maglie della politica culturale del Partito Comunista degli anni Cinquanta, molto più interessato a promuovere e difendere quel neorealismo pittorico che invece ha contribuito alla diffusione dell’immagine edulcorata di una “civiltà” contadina allo stesso tempo dominata e padrona della natura, in continuità tanto con il realismo socialista che con la pittura italiana ottocentesca.

La rappresentazione cinematografica degli emarginati, tuttavia, finiva col privilegiare il sottoproletariato e gli esclusi dallo sviluppo industriale (Abruzzese 1975: 57). E i contadini,

come lucidamente aveva sottolineato de Martino, sono descritti da una prospettiva urbanocentrica (de Martino 1961). Sono i segni di un mutamento e di una rottura che divide operai e contadini, con questi ultimi che, per la politica operaista del Partito Comunista, rivestivano un ruolo anti-progressista, a meno di non integrarli, trasformandoli in operai, in un progetto di industrializzazione immaginato come unica soluzione ai problemi del Meridione. A testimoniare e propagandare questa visione è, per fare un esempio, il documentario *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato* (1949) di Carlo Lizzani, a quel tempo dirigente del Partito Comunista. In esso sebbene si dichiara la necessità di redistribuzione delle terre, implicitamente l'autore si mostra più favorevole all'industrializzazione e quando la voce di commento dichiara "che soltanto organizzandosi il Sud potrà porre fine alle sue secolari miserie" vediamo scorrere immagini di fabbriche e di operai.

La politica industrialista del PCI, ammantata di progressismo, ha contribuito a produrre un certo tipo di sguardo sui contadini del Sud: uno sguardo che Francesco Faeta² ha descritto come *orientalista interno*, teso cioè a proiettare, da un punto di vista settentrionale, nel Meridione vizi e difetti ritenuti antiprogressisti, ma anche diretto a immaginare il Sud come un luogo di smisurate passioni e delizie erotiche, al fine di rafforzare una identità positiva, rappresentata da un Nord razionale e moderno, industriale e lanciato verso il progresso.

A tale proposito Faeta scrive: "Gli stereotipi della miseria e dell'arretratezza, dunque, dell'arcaicità e della ruralità, della debolezza civile e dell'ignoranza, largamente spesi in imagines

²Per un'analisi approfondita del lavoro fotografico di Arturo Zavattini da una prospettiva antropologica, si rinvia il lettore agli studi di Francesco Faeta riportati in bibliografia, fondamentali e preliminari di quanto qui si scrive.

dell'epoca, giustificano e sostengono un obiettivo intermedio, quello della modernizzazione e della 'democratizzazione' delle campagne meridionali. Tale obiettivo, oltre a risultare funzionale al sostanziale mantenimento dell'egemonia sociale e politica esistente, fornisce alla Sinistra, nelle sue varie articolazioni, un insostituibile supporto identitario" (Faeta 2005: 110).

Contribuirono alla costruzione di questa visione orientalista del Sud anche le ricerche degli antropologi americani, che videro nei villaggi lucani esempi di comunità chiuse e retrograde impermeabili al mutamento e al progresso. Studiosi come Barbara Allason e Edward Banfield sostenevano "che le genti meridionali fossero naturalmente apatiche e che dovessero essere educate alla cultura del lavoro, che fossero assolutamente inadatte alla società moderna" (Iommi 2015: 57)

Un baluardo in difesa dei contadini e della loro cultura, fu rappresentato dai documentari "etnografici" di Luigi Di Gianni, Michele Gandin, Lino del Fra, Vittorio De Seta, Cecilia Mangini, Mario Carbone, autori che su temi demartiniani e non, pur con approcci alla realtà differenti, produssero complessivamente film che assegnavano al mondo rurale una dignità da salvaguardare, sia pure nell'esigenza di un cambiamento che migliorasse le loro condizioni di vita. Questo è tanto più vero se si considera la presenza di film reazionari come *Italiani come noi* (1964) di Pasquale Prunas, nel quale le tradizioni popolari sono interpretate come residui di un mondo "primitivo" che ostacola il progresso e lo sviluppo culturale italiano (Marano 2013).

Ci sono due aspetti del neorealismo che mi sembra importante portare all'attenzione perché contribuiscono a spiegare il

rapporto fra de Martino e il neorealismo. Il primo è che durante il neorealismo si verificò una eccezionale diffusione di immagini prodotte da media differenti, immagini e media che il neorealismo incorporò nelle sue narrazioni. Come scriveva il Gruppo Cinegramma nel 1975, il neorealismo espresse “una totalità eterogenea di più media [...] cinema, radio, rotocalco, televisione” (Gruppo Cinegramma 1975: 380) – si pensi ad esempio a *Riso Amaro* di Giuseppe De Santis (1949) che comincia come una radiocronaca in diretta.

Insomma, c'è una fitta circolazione di testi visivi e audiovisivi che si rinviano reciprocamente producendo un deposito di immagini in forma di rete o groviglio di testi, di scambi e rimandi che dispiegano un articolato paesaggio intertestuale, il *visibile* di quell'epoca – per usare il termine di Pierre Sorlin (1979) – al quale attingono punti di vista sulla società anche molto diversi fra loro (Marano 2013).

A questo groviglio di immagini contribuì la produzione fotogiornalistica con la nascita, nel dopoguerra, di alcuni importanti rotocalchi quali *Oggi* (1945), *L'Europeo* (1945), *Il Mondo* (1949), *Epoca* (1950) che dedicavano ampio spazio alle fotografie, creando un pubblico che veniva informato attraverso le immagini prima ancora che con la scrittura. L'importanza di questo fenomeno è dimostrata dal fatto che in Italia, negli anni Cinquanta, si contava il maggior numero di lettori di rotocalchi d'Europa.

Facilmente le stesse immagini circolavano su diversi media, in differenti testi e contesti. Le immagini girate per un film venivano poi riutilizzate per altre produzioni. È per esempio il caso delle riprese di Giuseppe Ferrara realizzate per il *Ballo delle vedove* (1962, 11 min., con la consulenza di Ernesto de Martino e Clara Gallini), poi vendute a Pasquale Prunas per il

film *Italiani come noi* (1964); oppure di Gianfranco Mingozzi, che scopre le tarantate nelle fotografie di Chiara Samugheo pubblicate su *Cinema Nuovo*, utilizza uno stesso corredo di immagini per l'episodio *La vedova bianca* incluso nel film *Le italiane e l'amore* (1961), per il film *La Taranta* (1962), per il programma televisivo *Sud e Magia. In ricordo di Ernesto De Martino* (1977) e per la trasmissione televisiva *Sulla terra del rimorso* (1982).

La stessa spedizione di de Martino nel Salento (1959) nasce grazie alle suggestioni che l'etnologo riceve dalla visione delle fotografie di André Martin; i registi "demartiniani" come Di Gianni o Gandin vengono a loro volta ispirati dalle fotografie di Pinna pubblicate sui settimanali del tempo (*Epoca*, *L'Espresso*, *Panorama*, *Noi Donne*). All'interno di questo diffuso entusiasmo per i media visivi e per la possibilità di connetterli, va collocata l'idea di de Martino di comunicare i risultati della spedizione in Lucania del 1952 – annuncio dato il 1° settembre 1952 sulle pagine de *Il Rinascimento d'Italia* – "in una serie di conferenze sceneggiate, di articoli per quotidiani e periodici, in opuscoli a carattere divulgativo e in un'opera a carattere scientifico renderemo pubblico questo dimenticato regno degli stracci, faremo conoscere a tutti le storie che si consumano senza orizzonte di memoria storica nel segreto dei focolari domestici. Pagheremo così noi, in prima persona, l'immenso debito contratto verso questi uomini dalla società e dalle classi dirigenti" (in Angelini 2008: 79).

Il secondo aspetto consiste nel fatto che il neorealismo, come è stato osservato da Saveria Chemotti, è rimasto impermeabile al gramscismo (Chemotti 1975), postosi com'era in continuità con il passato per il suo carattere di realismo mimetico che persegue

riducendo il potere del montaggio a favore di un cinema di ripresa, del piano sequenza e della profondità di campo, conquistando in tal modo un posto anche nella storia dell'antropologia visuale come "il capostipite del cinéma vérité" (Young 1975: 105).

Il discorso visivo neorealista, "il cinema dei fatti" come lo ha definito André Bazin, raggiunge attraverso questa retorica dell'immediatezza, della restituzione "in diretta" della realtà, il massimo grado di linearità temporale e di sovrapposizione fra la fenomenologia degli eventi e la loro ripresa cinematografica, in altre parole fra tempo reale e tempo filmico. Di conseguenza, quell'immediatezza, quell'automatismo, si potrebbe dire, della macchina da presa finisce per occultare il lavoro semiotico dell'autore, per cancellare la tecnica come momento di produzione del senso. Attraverso, come è stato scritto, una "sottomissione del linguaggio cinematografico e del mezzo a qualcos'altro" (Colaprete, Marletti, Rossi, Vannucchi 1975: 188), alla evidenza della realtà, alla sua epifania, il neorealismo rimuove la tecnica per lasciare posto alla "verità". Il "bisogno di verità", culturale e politico, emerso nel Dopoguerra, scrive Franco Pecori, "sembra poter essere soddisfatto dalla presenza stessa dell'obiettivo [...] Tutto ciò comporta la neutralizzazione del fattore tecnico come inessenziale alla formulazione del messaggio [...] tale da rendere il discorso un fatto immediato, quasi-naturale" (Grande e Pecori 1975: 194).

È per questa via che il neorealismo finisce per cadere nel *naturalismo*, inteso come descrizione di una società e una cultura, che descritta indipendentemente dalla storia, viene trattata come un oggetto di natura – quel naturalismo che de Martino aveva combattuto e contrapposto allo storicismo

proprio perché incapace di spiegare i rapporti di forza che determinano le condizioni culturali.

Il naturalismo del neorealismo è implicito nella interpretazione che André Bazin ci ha offerto del neorealismo, una lettura che enfatizza il documentarismo, la restituzione fenomenologica della realtà attraverso la profondità di campo e la ricerca dell'unità spazio-temporale degli eventi narrati, in definitiva una sottrazione di responsabilità del punto di vista del cineasta che offre allo spettatore immagini non pre-interpretate, aperte alla possibilità di essere lette in molteplici modi. Ora, questa prospettiva interpretativa del neorealismo sarebbe stata impossibile da abbracciare da parte di de Martino, che invece riteneva indispensabile l'applicazione di un punto di vista che spiegasse la realtà storica nascosta sotto i fenomeni sociali. Pertanto de Martino, nonostante si affidasse preminentemente alla scrittura per l'esposizione delle sue tesi e avesse aggiunto in appendice a *Morte e pianto rituale* (1958) l'*Atlante figurato del pianto*, che ha forti analogie con il progetto *Mnemosyne* di Aby Warburg (cfr. Faeta 2008), essenzialmente utilizzava le immagini come documenti da analizzare e che entravano nel testo solo attraverso il filtro della scrittura critica, come per esempio ha fatto con la Rabata dipinta da Giordano Belardinelli³. Scrive Sara Iommi: “De Martino si impegna infatti a dimostrare che oltre alla letteratura, anche l'arte, il cinema, la pittura avrebbero in quegli anni perseguito un nuovo tentativo di dialogo col popolare, influenzate dallo sforzo di unificazione nazionale originatosi a partire dalla Resistenza. E così, a riprova di questo, oltre al Carlo Levi del *Cristo si è fermato a Eboli*, cita

³Ernesto de Martino, “Note lucane” in *Società*, vol. VI, n. 4, 1950, pp. 650-667.

nell'articolo *Nuie simme' a mamma d'a bellezza*⁴ Rocco Scotellaro, Vannantò, Eugenio Cirese, Jovine, come pure il cinema neorealista e la pittura di Guttuso, Purificato, Mazzullo, Ricci, Pizzinato ecc. Evidentemente il problema dell'impegno sociale nell'arte si lega al più ampio dibattito sul realismo" (Iommi 2015: 61).

Ora, un mese prima dell'annuncio della spedizione, avvenuta sulle pagine di "Rinnovamento d'Italia", Cesare Zavattini sosteneva, nella stessa rivista, la necessità di "tenere viva l'attenzione per gli altri" attraverso un *Bollettino* che avrebbe avuto come titolo "Diario d'Italia". E chiamava all'appello gli intellettuali italiani, incluso de Martino, il quale non aderì al progetto zavattiniano che fu convertito nella collana "Italia mia" edita da Einaudi, nella quale fu pubblicato un unico volume, *Un paese* (1955) con fotografie di Paul Strand e testo di Zavattini. Così, nel settembre del 1952, ancora sul "Rinnovamento d'Italia" de Martino scriveva di non comprendere "l'utilità e l'efficacia di impegnare gli scrittori a raccogliere nudi fatti di cronaca sulla miseria e la disperazione dei poveri. I fatti diventano efficaci, anche sul piano politico e sociale, quando diventano cultura, cioè quando la passione del politico, dell'artista o dello scienziato, li rende trasparenti, e perciò acquisiti alla memoria storica; altrimenti, come nudi fatti di cronaca, hanno la vita di tutti i fatti di cronaca, e non vedo perché dovrebbero averla più lunga per la sola circostanza che a segnalarli è stato uno scrittore. Che cosa può fare un intellettuale

⁴Ernesto de Martino, *Nuie simme' a mamma d'a bellezza*, «Il Calendario del popolo», n. 8, 1952, p. 1061.

per i poveri? Semplicemente dar loro voce e diventarne la voce, ma come intellettuale, non come semplice *cahier de doléance*⁵.

In altre parole de Martino riteneva che il mondo subalterno non potesse essere marginalizzato in una mera descrizione cronachistica, ma che andasse studiato attraverso una indagine che gli riconoscesse un ruolo in una storia più ampia, di lunga durata, gramscianamente strutturata dalla dialettica fra le classi egemoniche e quelle subalterne.

Egli non intendeva porsi come mediatore fra le classi subalterne e l'*élite* intellettuale, così come prevedeva il progetto populista del *Bollettino* zavattiniano, ma desiderava mettere pienamente in pratica l'ideale gramsciano dell'*intellettuale organico*, vivendo con i contadini, dando loro voce e studiandone la cultura non come fenomeno chiuso in sé, ma in relazione alle altre forze culturali e sociali in opposizione, per esempio l'istituzione ecclesiastica nel caso della magia.

La propensione zavattiniana per la cronaca, il rispetto per l'unità spazio-temporale degli eventi, la *poetica del pedinamento* focalizzata sul quotidiano e l'attualità contrastavano con la retorica storico-etnografica di de Martino, con l'idea che occorresse applicare un punto di vista preciso per poter comprendere i fenomeni sociali e per poterli elevare dalla cronaca alla storia.

Tuttavia, sebbene il neorealismo e Cesare Zavattini verranno poi citati nei manuali di antropologia visuale anglofoni come esempi di *cinéma vérité* (Young 1995) ante litteram, e la poetica del pedinamento verrà letta come versione italiana di quel *cinema d'osservazione* che ha avuto invece tanta fortuna

⁵Ernesto de Martino, "Una spedizione etnologica studierà scientificamente la vita delle popolazioni contadine del Mezzogiorno", in *Il Rinnovamento d'Italia*, 1° settembre 1952 – cit. in Angelini 2008: 79.

all'estero, l'antropologia italiana patrimonializzerà soltanto i documentari "demartiniani" e bisognerà attendere Diego Carpitella affinché l'attenzione si sposti anche su autori non "demartiniani" come per esempio Vittorio De Seta (Marano 2007).

Sebbene de Martino considerasse "la tendenza realistica nel cinema moderno come uno degli aspetti più interessanti della passione dominante della nostra epoca, cioè la passione verso un più ampio e profondo umanesimo" (1952), nell'articolo in cui annunciava le spedizioni etnologiche in Lucania, pubblicato due mesi dopo, l'etnologo scriveva: "il nuovo realismo, il nuovo umanesimo manca [...] e spedizioni di questo genere costituiscono un'occasione unica [per fare una esperienza in profondità] e per colmare quella distanza tra popolo e intellettuali che Gramsci segnalava come uno dei caratteri salienti della nostra cultura nazionale". Come ha scritto Piero Angelini, il richiamo a Gramsci costituisce un modo "per rimarcare la distanza che lo separa dal neorealismo più urlato e cronachistico", dal momento che de Martino aveva in mente un "lavoro di scavo e non di denuncia" (Angelini 2008: 80).

Prendendo le distanze dalla cronaca, de Martino non rinunciava alla denuncia, che tuttavia doveva risultare tanto da un attento studio etnografico compiuto sul terreno quanto dall'analisi storica comparativa, che insieme potevano dimostrare le ragioni della miseria sociale e culturale. Si potrebbe tuttavia discutere su quanto egli sia riuscito nell'intento di "dare voce" ai contadini, su quanto sia realmente stato capace di immergersi nella loro vita sociale rinunciando alla verticalità del rapporto studioso-informatori. Tanto che forse oggi,

potremmo dire che sul piano etnografico, non certo su quello metodologico e critico, le spedizioni di de Martino non hanno rappresentato un reale avanzamento negli studi antropologico-culturali italiani, proprio perché è mancato quel *pedinamento* che, oggi, gli antropologi tradurrebbero con “osservazione partecipante”, con “sguardo da vicino”. Come pure mancò quell’attenzione alla *cronaca* che rappresenterebbe, oggi, un interesse per le pratiche del quotidiano nelle quali l’analisi può scorgere il lavoro egemonico dell’ideologia dominante sul corpo degli attori sociali. Queste “lacune” condussero de Martino a non restituirci profonde descrizioni della realtà sociale. Come infatti ha scritto Clara Gallini, “in de Martino, nonostante le generose intenzioni, manca una elaborazione sufficientemente probante del concetto di formazione sociale [...] Né dietro le opere di de Martino, né tanto meno dietro la nostra documentaristica meridionalistica noi vediamo una società in azione. È questo un grosso limite che comporta due conseguenze: innanzitutto, una certa enfasi [...] sugli aspetti ‘altri’, ‘diversi’ di un rituale che comunque non ci appartiene più e che viene in qualche modo proposto come esotico. Insomma: un viaggio nel Sud come un viaggio in Africa” (Gallini 1977: 35-36).

De Martino sembra essere lontano dal neorealismo, se questo è letto dalla prospettiva fenomenologica (baziniana). Tuttavia l’interpretazione “mediologica” del Gruppo Cinegramma apre una prospettiva dalla quale il lavoro di de Martino sembra mostrare aspetti che lo riagganciano al neorealismo. L’etnologo, infatti, aveva fatto un ampio uso dei media nei suoi viaggi in Lucania e nel Salento, coinvolgendo fotografi (Arturo Zavattini, Franco Pinna, Ando Gilardi), giornalisti (Benedetto Benedetti,

Marcello Venturoli), etnomusicologi (Diego Carpitella), pedagogisti (Arturo Arcomanno), tecnici RAI (Aldo Bellei, Giovanni Masseroni, Mario Felice), psicoanalisti (Emilio Servadio, Giovanni Jervis), medici (Mario Pitzurra). La presentazione dei risultati della spedizione in Lucania si svolse presso la sede romana della casa editrice Einaudi in forma multimediale, diremmo con un termine attuale – “conferenza sceneggiata”, ricordiamo, la chiamava de Martino – presentando le registrazioni di Carpitella e le fotografie di Pinna e, forse, il film *Dalla culla alla bara*, sempre di Pinna, sulla cui realizzazione si hanno notizie vaghe e incerte⁶. Questa possibile inclusione di de Martino nel neorealismo, con il quale condivide *in primis* la denuncia sociale, non si basa su aspetti presenti nello stile del testo, ma su elementi che appartengono al paratesto, cioè a quegli elementi “accessori” che ruotano intorno al testo, che lo precedono, lo accompagnano o lo seguono: l'équipe interdisciplinare, le “conferenze sceneggiate”, le illustrazioni che compongono l'Atlante figurato del pianto in *Morte e pianto rituale*, le fotografie di *Sud e Magia* – in altre parole, l'assunzione di quella prospettiva intermediologica che il Gruppo Cinegramma ha enfatizzato nel neorealismo.

È stato osservato come una definizione univoca di neorealismo non sia possibile: è una scuola, un movimento, una corrente, una poetica, ecc? Se si deve parlare di neorealismi più che di neorealismo, come ha scritto Vittorini, allora forse si può scorgere anche un neorealismo demartiniano, che non è tale solo perché è una pratica di denuncia sociale, ma anche per il suo approccio alla realtà e alla sua rappresentazione. Allora i tentativi di scrollarsi di dosso il neorealismo, da parte di de

⁶Il progetto del film è menzionato nelle note di campo relative a Grottole (de Martino 1995: 87).

Martino possono essere considerati come tesi a ritagliarsi un proprio specifico ruolo nella cultura italiana dell'epoca, una cultura che resta comunque all'interno della cornice neorealista. Potremmo definire, per assegnarli una sua specificità all'interno di una cultura comune, quello di de Martino, un neorealismo *storicista*?

La spedizione a Tricarico nel giugno 1952, alla quale parteciperà Arturo Zavattini, poteva costituire l'avvio di un'etnografia di comunità capace di cogliere le articolazioni locali della dialettica fra ceti subalterni e classe colta. Ma, come sappiamo, il processo avviato a Tricarico si interromperà bruscamente e le successive spedizioni si sintonizzeranno su una metodologia differente. Questa spedizione, come ha scritto Francesco Faeta, costituisce una *soglia*: il momento di passaggio da una dimensione locale e comunitaria, poi frettolosamente abbandonata, allo studio di una cultura nel “solco tracciato dalle storiografie correnti, soltanto riorientandole in senso marxiano e gramsciano” (Faeta 2007: 51). De Martino si recò a Tricarico per svolgere una pre-inchiesta con la compagna e collaboratrice Vittoria De Palma, il giornalista Benedetto Benedetti – che conosceva Flaiano, Fellini e Rossellini – e Arturo Zavattini, conosciuto a casa del padre Cesare in via Sant'Angela Merici a Roma⁷, luogo di incontri fecondi di progetti e occasionalmente frequentato anche dall'etnologo. Nonostante le prese di distanza dal neorealismo e dalle idee di Cesare, de Martino invitò Arturo Zavattini a partecipare alla spedizione in Lucania per rimanere in contatto con quel “profondo umanesimo” che il padre Cesare meglio rappresentava nella cultura italiana dell'epoca e con il

⁷Comunicazione personale di Francesco Faeta.

quale de Martino, evidentemente, intendeva, sia pure criticamente, continuare il dialogo.

Quella del giugno 1952 non fu una vera e propria ricerca, ma una esplorazione del terreno e del metodo allo stesso tempo. Come scrive Faeta, Tricarico aveva una centralità che poi in effetti perse per cause che non è stato possibile identificare con sicurezza, e che probabilmente riguardano il deteriorarsi di alcuni rapporti. Tricarico non rappresentava quell'ideale di luogo arcaico che de Martino avrebbe in seguito scelto, era piuttosto un luogo denso di relazioni sociali, punto di riferimento per i mietitori che provenivano dalla Puglia. Inoltre era stato terreno di ricerca dell'antropologo americano Georges Peck ed era stato visitato da Manlio Rossi Doria e Frederick Friedman, alla cui ricerca de Martino non partecipò ritenendola priva di una precisa prospettiva metodologica. Forse sentiva ingombrante la presenza stessa di Rocco Mazzarone, il medico e intellettuale che aveva avuto un ruolo nell'inchiesta Friedmann, che aveva ospitato Peck e Rossi Doria e che non era in sintonia con le idee politiche di de Martino. Insomma, Tricarico era un terreno di ricerca complesso, troppo dinamico e "contaminato", se così si può dire, da intellettuali locali e studiosi dai metodi da de Martino ritenuti non scientifici.

Un'indagine di comunità avrebbe portato de Martino a giocare sullo stesso piano scientifico degli antropologi americani che nel corso degli anni Cinquanta fecero dei villaggi della Basilicata il loro terreno di ricerca producendo studi antropologici che, secondo l'etnologo, peccavano di naturalismo. La dimensione locale mal si adattava alla messa in pratica di un metodo storicista che riuscisse a contestualizzare la cultura subalterna all'interno di rapporti di forza agenti su più larga scala – o

quanto meno ne aumentava la difficoltà. E dunque nelle spedizioni successive il focus dell'etnologo si spostò su tematiche che gli consentivano più facilmente di praticare la comparazione e uno storicismo marxista: la magia, il lamento funebre, il tarantismo. Nemmeno è da escludere che nella scelta di abbandonare Tricarico fosse determinante anche il protagonismo dell'etnologo napoletano (v. Angelini 2008), come preciseremo meglio dopo.

Durante i tre-quattro giorni di soggiorno a Tricarico, Arturo Zavattini non accompagnò sempre l'etnologo ed ebbe tempo di scegliere liberamente i suoi soggetti perlustrando il paese e i suoi dintorni. Le sue fotografie, più che descrivere un tema o una problematica, circoscrivono un luogo e delineano i temi di un terreno di ricerca locale, indirizzando implicitamente de Martino verso una indagine di comunità. Le foto di Zavattini, scrive Pietro Angelini, “non risposero alle aspettative di de Martino” e per la spedizione dell'ottobre 1952 fu scelto Franco Pinna, “probabilmente anche per cancellare dall'immagine della spedizione ogni possibile riferimento a Zavattini senior” (2008: 87).

Angelini scrive: “de Martino si serve dell'équipe per potenziare il proprio ego scientifico ed estendere le capacità dei suoi sensi” (2008: 82). Dunque, se per un verso gli studiosi che formavano i differenti gruppi di ricerca fornivano a de Martino stimoli che potevano ampliarli la visione dei fenomeni nella direzione di una loro collocazione in contesti culturali più ampi, per un altro il giornalista e il fotografo presenti nelle spedizioni garantivano una diffusione dell'azione culturale e del nome dell'etnologo sui mezzi di comunicazione di massa.

Nelle ricerche demartiniane, alla fotografia in particolare più che alla macchina da presa e al magnetofono, viene assegnato il

ruolo di raccordare l'attività interpretativa, completamente affidata alla scrittura, con il terreno di ricerca. Pertanto, l'indagine di comunità avrebbe dato un ruolo di primo piano alla dimensione locale nel lavoro etnografico e dunque, quando de Martino opta decisamente per un altro metodo e altri luoghi, si mostra consapevole che, dalla sua prospettiva, quell'approccio partecipativo e troppo vicino alle vite dei contadini lucani adottato da Zavattini avrebbe imbrigliato l'interpretazione alle particolari contingenze sociali locali. D'altra parte l'etnologo considerò i risultati del lavoro di Zavattini come "relativamente soddisfacenti" (Carpitella 1952), e scelse Franco Pinna per le successive spedizioni. Pur ereditando alcuni schemi visivi adottati da Zavattini a Tricarico, Pinna, diretto da de Martino, diventò funzionale ai nuovi obiettivi di ricerca e si fece pienamente interprete del metodo demartiniano. Pinna fotografa eventi rituali circoscritti (il gioco della falce, la meloterapia di Maria di Nardò) e documenta l'etnologo al lavoro, anche se di tanto in tanto può essere libero di fotografare muovendosi libero sul campo. L'obiettivo di Pinna spesso è affascinato dai soggetti che fotografa e finisce per ipostatizzarli nella loro alterità, per fissarli in una icona, per farne simboli di un Meridione lontano ed esotico – esemplare è la foto della presunta Maddalena La Rocca, la fattucchiera di Colobrarò (Imbriani2017).

La sostituzione di Zavattini con Pinna, non avvenne soltanto per una maggiore disponibilità del fotografo ad aderire alla visione interpretativa dell'etnologo, ma anche, riprendendo l'ipotesi di Angelini per cui de Martino utilizzerebbe l'équipe "per potenziare il proprio ego scientifico", perché Pinna avrebbe meglio soddisfatto l'esigenza di diffondere il lavoro di de Martino nella società attraverso i mezzi di comunicazione di massa grazie alla fitta rete di contatti che il fotografo aveva con

le riviste dell'epoca. D'altra parte, come scrive Faeta, "ogni immagine veniva prodotta per de Martino, ma pensata anche in un quadro di più vasta compatibilità commerciale" (1999: 76).

Arturo Zavattini, al contrario, non si lascia incantare dai suoi soggetti. Vi si avvicina per coglierli nella loro dimensione umana e sociale che essi conservano anche quando sono chiusi nel rettangolo di un primo piano. Pur descrivendone con rispetto l'inevitabile differenza, Zavattini sembra dichiarare una comune appartenenza con i suoi soggetti: ad una stessa Italia, ad una stessa umanità.

Le fotografie di Zavattini a Tricarico sono state accuratamente analizzate da Francesco Faeta che ha individuato due principali criteri stilistici: l'inchiesta di comunità e l'applicazione di un modulo cinematografico di ripresa (Faeta 1999: 59ss). L'inchiesta di comunità è declinata attraverso l'esplorazione della vita sociale nel paese: gli interni e gli esterni delle abitazioni, la vita quotidiana espressa dalle donne che rammendano o ricamano gettando un occhio ai bambini, il sonno dei braccianti che all'alba saranno ingaggiati per la mietitura, la produzione del formaggio. Le fotografie di Zavattini hanno spesso profondità di campo e molteplici punti di attenzione, si ricordano una all'altra come in una sequenza cinematografica, con primi piani, zoomate, campi e controcampi in una descrizione dispiegata nel suo flusso temporale.

Nelle foto di Zavattini, anche se Cartier-Bresson rappresentò per il suo lavoro un dichiarato punto di riferimento, risuona il lavoro dei fotografi della Farm Security Administration, certamente conosciuti tramite Paul Strand a casa del padre. Soprattutto sembra vicino allo stile di Dorothea Lange, Russel Lee e Arthur Rothstein. Quelle di Zavattini a Tricarico sono immagini che prestano attenzione ai dettagli, al momento chiave

dell'azione, così da consentire a Faeta di denominare appropriatamente *realismo etnografico* l'approccio visivo alla realtà messo in campo in Lucania. Nell'esperienza di Tricarico Zavattini aggiunge un suo peculiare contributo al neorealismo. Le sue fotografie, mai rubate, vicine ai soggetti, fanno percepire un fotografo accettato e paziente, che rifugge la ricerca del momento decisivo, che evita la foto a effetto e il colpo di scena, e cerca di non esercitare un punto di vista aprioristico sulla realtà osservata. Quello della macchina fotografica di Zavattini, ancora prima di essere un atto di conoscenza della realtà, è un riconoscimento dell'identità umana e sociale dei soggetti fotografati. Il suo approccio è etnografico, in un senso contemporaneo che per l'etnografia demartiniana forse non era concepibile, né per il coevo stato dell'arte dell'antropologia né per la prospettiva storicista abbracciata dall'etnologo. È un approccio etnografico contemporaneo perché si colloca in una posizione di negoziazione fra il riconoscimento dell'identità del soggetto e l'inevitabile scelta di uno sguardo che vuole descriverlo senza metterlo a distanza in una zona di alterità assoluta. Se per de Martino questa mancanza di affermazione decisa di un punto di vista poteva essere etichettata come "naturalismo", oggi può essere letta come uno sguardo etnografico che coniuga etica ed estetica, che cerca di costruire un "noi" nel rispetto di una ontologica diversità. L'etica fondante l'approccio fotografico produce così una sua particolare estetica, un'estetica dell'etica, si potrebbe dire ribaltando la formula di Micciché ricordata all'inizio di questo testo, un *neorealismo etnografico*, per riprendere la definizione di Faeta, che restituisce a Zavattini la sua piena ma peculiare adesione stilistica al neorealismo.

Bibliografia

1. Abruzzese Alberto 1975, "Per una nuova definizione del rapporto politica-cultura", in Lino Micciché (a cura), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, Marsilio, pp. 31-60.
2. Angelini Pietro 2008, *Ernesto de Martino*, Roma, Carocci.
3. Carpitella Diego (in collaborazione con Ernesto de Martino) 1952, "Gli studi sul folklore musicale in Italia", in *Società*, vol. VIII, n. 3, pp. 539-549.
4. Chemotti Saveria 1975, "La problematica gramsciana e la questione del neorealismo", in Lino Micciché (a cura), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, Marsilio, pp. 61-66.
5. de Martino Ernesto 1952, "Realismo e folklore nel cinema italiano", *Filmcritica*, n. 19, pp. 183-185.
6. Id. 1961, "Simbolismo mitico-rituale e mezzi di comunicazione di massa", *Ulisse*, XIV, vol. VII, fascicolo 41, luglio, pp. 25-29.
7. Id. 1995, *Note di campo. Spedizione in Lucania, 30 Sett.-31 Ott. 1952*, edizione critica a cura di C. Gallini, Lecce, Argo.
8. Faeta Francesco 1997, "Il sonno sotto le stelle. Arturo Zavattini e le prime fotografie etnografiche demartiniane in Lucania", in *Ossimori*, n. 8, pp. 57-67.
9. Id. 2003, *Arturo Zavattini fotografo in Lucania*, Roma, Federico Motta Editore.
10. Id. 2005, "Rivolti verso il Mediterraneo. Immagini, questione meridionale e processi di 'orientalizzazione' interna", in F. Faeta, *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 108-150.
11. Id. 2006, *Fotografi e fotografie: uno sguardo antropologico*, Milano, Franco Angeli.
12. Id. 2007, "Ernesto de Martino e l'etnografia visiva", in *Materiali*, Ernesto de Martino monografia, n.s. 1, pp. 45-58.
13. Id. 2008, "Der Liebe Gott steckt im Detail. Abi Warburg, l'antropologia, la fotografia etnografica", in *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli (nuova edizione riveduta e ampliata), pp. 78-100.

14. Faeta Francesco, Fracapane Giacomo Daniele 2015, *AZ – Arturo Zavattini fotografo. Viaggi e cinema 1950-1960*, Roma, Contrasto.
15. Gallini Clara 1977, “Sud e magia: Introduzione ai documentari sui temi delle ricerche di Ernesto De Martino”, in Istituto Superiore Regionale Etnografico (a cura), *Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica*, Nuoro, Tipolito Arti Grafiche, pp. 31-40.
16. Gallini Clara, Faeta Francesco (a cura) 1999, *I viaggi nel Sud di Ernesto de Martino*, Torino, Bollati-Boringhieri.
17. Grande Maurizio, Pecori Franco 1975, “Neorealismo. Istituzioni e procedimenti”, in Lino Micciché (a cura), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, Marsilio, pp. 192-202.
18. Gruppo Cinegramma (F. Casetti, A. Farassino, A. Grasso e T. Sanguineti) 1975, “Neorealismo e cinema italiano degli anni ‘30”, in Lino Micciché (a cura), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, Marsilio, pp. 331-385.
19. Haaland Torunn 2012, *Italian Neorealist Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
20. Imbriani Eugenio 2017, *La strega falsa. Distinzioni e distorsioni in antropologia*, Bari, Progedit.
21. Iommi Sara 2015, *La rappresentazione cinematografica del mondo agropastorale nel documentario corto italiano (1939-1969)*, Tesi di Dottorato, Università di Bologna.
22. Marano Francesco 2007, *Il film etnografico in Italia*, Bari, Edizioni di Pagina.
23. Id. 2013, “Italiani come noi. Note sull’intermedialità della cultura visuale del Dopoguerra”, in Eugenio Imbriani (a cura), *Atti del Convegno Sud e nazione. Folklore e tradizione musicale nel Mezzogiorno d'Italia*, Lecce, Università del Salento – Coordinamento SIBA, pp. 49-63.
24. Misler Nicoletta 1975, “Iconologia del realismo”, in Lino Micciché (a cura), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, Marsilio, pp. 67-75.
25. Sorlin Pierre 1979, *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti.

26. Young Colin 1995, "Observational Cinema", in Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, pp. 99-114.