

ITALIANI COME NOI. NOTE SULL'INTERMEDIALITÀ DELLA CULTURA VISUALE DEL DOPOGUERRA

Francesco Marano

Come è noto, il cinema neorealista ha segnato la cultura italiana del secondo dopoguerra, nei limiti temporali che lo storico del cinema Georges Sadoul ha indicato fra il 1943 e il 1960, cioè fra *Ossessione* e *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti, spostando lo sguardo dagli interni piccolo borghesi dei film sui telefoni bianchi al *plein air* delle vicende contadine e sottoproletarie.

Dallo schermo, lo spettatore si affaccia su nuovi paesaggi. Scrive Lizzani : «i segni caratterizzanti della figurazione del paesaggio sono le grandi periferie, le grandi pianure, orizzonti sconfinati, insicuri; mentre prima la visione era raccolta entro confini che davano sicurezza se non erano addirittura claustrofobici, come nel cinema dei 'telefoni bianchi'» (Lizzani in Iaccio 2002: 33).

La società italiana, fino a quel momento ingessata negli studi di Cinecittà, nell'arredamento di piccoli appartamenti, perde questa dimensione asfissiante e teatralizzata per mostrare una realtà dinamica, che mette in discussione quella nozione di *popolo* su cui si era culturalmente retta l'Unificazione italiana costruita, per usare le parole di Alberto Cirese, su «una opposizione *verticale* nel senso che tutta intera la nazione, senza distinzione tra classi e categorie sociali, viene contrapposta a ciò che alla nazione è estraneo (gli 'oppressori' prima e i 'nemici' poi)» (Cirese 1971: 16). Il neorealismo rompe l'illusione della identità popolo-nazione e rivela una società stratificata non tanto in classi, quanto composta da contesti di subalternità che vanno dai disoccupati di *Ladri di biciclette* ai poveri di *Miracolo a Milano*, alle mondine, lavoratrici stagionali precarie, e ai delinquenti di *Riso amaro*, agli operai meridionali di *Rocco e i suoi fratelli*, figure sociali in cerca di fortuna e di una collocazione in un'Italia postfascista alla ricerca di una nuova identità. Una complessità che riesce ad esprimersi perché il neorealismo cinematografico è sfuggito alle maglie della politica culturale del Partito Comunista negli anni Cinquanta, molto più attivo a promuovere e difendere quel neorealismo pittorico che invece ha tanto contribuito alla diffusione di una immagine edulcorata della "civiltà" contadina padrona della natura, in continuità tanto con il realismo

socialista che con la pittura italiana ottocentesca (Nicoletta Misler 1975: 74).

In ogni caso, tutti gli elementi che compongono il tessuto sociale nazionale sembrano finalmente venire alla luce. Ma sussiste un problema di unificazione culturale che deve passare dal riconoscimento del «mondo contadino meridionale [come] problema vivo e fermento di rinnovamento culturale». Parole di de Martino, che nel 1952, sulle pagine della rivista *Filmcritica* aggiunge: «Penso che anche i nostri migliori registi debbano con maggiore impegno partecipare alla unificazione culturale della nazione italiana, alla formazione del nostro umanesimo nazionale» (de Martino 2007: 114). Ai registi cinematografici de Martino chiedeva di diffondere e creare una coscienza di classe – «l'umanesimo nazionale» – come tassello imprescindibile per la strategia gramsciana tesa a realizzare un internazionalismo proletario.

La rappresentazione della complessità sociale, tuttavia, finisce col privilegiare il sottoproletariato e gli esclusi dallo sviluppo industriale (Abruzzese: 57). E i contadini, come lucidamente aveva individuato de Martino, sono descritti da una prospettiva urbanocentrica (de Martino 2007). 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, rivestiranno un ruolo anti-progressista a meno di non integrarli, trasformandoli in operai, in un progetto di industrializzazione, unica soluzione ai problemi del Sud. A testimoniare e propagandare questa visione è il documentario del 1949 *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato* di Carlo Lizzani, a quel tempo dirigente del Partito Comunista. In esso si descrive un Sud dinamico, attivo nell'occupazione delle terre e pronto ad accogliere l'industrializzazione per scardinare la miseria che da secoli attanaglia la vita dei contadini.

La *verve* modernizzatrice del Partito Comunista dell'epoca permea anche il dibattito sul futuro dei Sassi di Matera dopo lo spopolamento. La proposta di Legge dell'On. Michele Bianco¹ (n. 1882), precedente a quella, poi sostenuta dal Governo e approvata, di De Gasperi, prevedeva l'assegnazione di un'abitazione, la chiusura delle grotte e l'abbattimento dei locali dichiarati inabitabili. Se questa legge fosse stata approvata oggi i Sassi di Matera non esisterebbero.

¹ Bianco era avversario politico di Colombo, entrambi attivi sullo stesso territorio.

Non stupirà allora che un film retrogrado e perfino offensivo nei confronti dei contadini come *Italiani come noi*² sia stato realizzato da Pasquale Prunas. Sardo e di nobili origini, Prunas non aveva nessuna ambizione politica, ma da giovane si considerava di sinistra e ammiratore di Togliatti. Nel 1945 fondò a Napoli *Sud. Quindicinale di Letteratura ed Arte* ispirato al Politecnico di Vittorini, che terminò le pubblicazioni nel 1947, proprio come il suo “cugino” settentrionale. Nel 1953 si trasferì a Milano dove ripartì con la rivista *Le Ore* «un settimanale consacrato al culto della fotografia, dell’immagine più realistica e fantasiosa», come ha scritto Oreste Del Buono (1994: 37). Di *Italiani come noi* si hanno scarsissime notizie. Nel suo libro *Di riffe e di raffe*, Giuseppe Marotta ne scrive come di un film che non gli è «affatto dispiaciuto» (1965: 371). Ne riportiamo un breve stralcio dal quale risalta la retorica etnocentricamente ironica del linguaggio utilizzato nel film.

Un parto in Calabria, vigilato ed esorcizzato da una strega indigena che ha grosse amicizie in paradiso e all’inferno; i volti granitici di alcune vecchie parenti assistono; il gocciolio degli scongiuri e degli incitamenti, infine soverchiati dal trionfale vagito del bambino: è nato come ha potuto (dicono gli autori) un italiano come noi. Benvenuto piccino [...] Ecco, negli aliti della fontana di Trevi, le ragazze del Nord in missione erotica [...] ammettono squittendo che l’italiano è un amante eccezionale (grazie!) col solo vizio di sperperarsi con tutte, di seminarci come il grano.

La sequela di “italiani come noi” continua intrecciando prostitute di Trastevere, lavoratori nelle solfatare, bodybuilder, omosessuali, mamuthones, un fidanzato calabrese che «esegue balzi scimmieschi (un rito bizzarro, suggerito da ostentazioni di certi pennuti quando bussano alle proprie femmine) dinanzi alla fidanzata... molto sudore per nulla», e poi il cerimoniale sardo dell’argia e il gioco del coniglio ad Abriola nel Potentino. Tutto questo, non soltanto le usanze dei contadini, rappresenta un serio ostacolo al progresso verso il quale si è lanciata l’Italia del boom economico.

Italiani come noi è un film reazionario e conservatore, anche se prodotto in un contesto apparentemente democratico e di sinistra; ma sono proprio opere come questa, prodotte negli stessi anni in cui i registi “demartiniani” filmavano la povertà e la vita precaria dei contadini meridionali, che riducono (ma non rimuovono) il valore

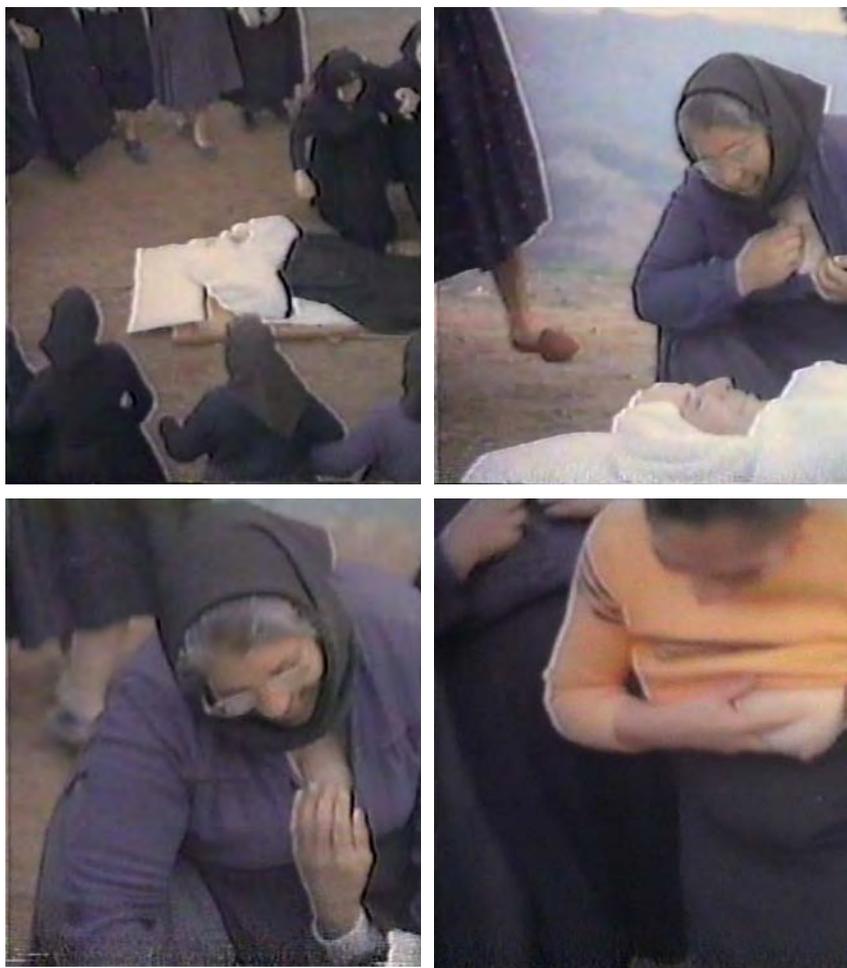
² Distribuito nel 1963, testo di Giancarlo Fusco e Adriano Baracco e direzione della fotografia affidata a Mario Carbone.

delle critiche rivolte a opere come *Nascita e morte nel Meridione o Magia in Lucania* di Luigi Di Gianni, accusate di essere paternalistiche (Padiglione 1997) o eccessivamente drammatiche, in ogni caso riduttive nei confronti della complessità sociale e culturale della vita dei contadini del Sud. Dunque, da un lato la cultura dei contadini ridotta a sopravvivenze barbare o primitive da parte di *Italiani come noi*, dall'altro la dignità dei contadini nell'affrontare condizioni di vita estreme, il dramma della loro lotta per la sopravvivenza, così come rappresentate in gran parte del cinema etnografico "demartiniano".

La retorica anti-folklorica degli episodi filmati da Giuseppe Ferrara non si fonda soltanto sull'inserimento di quelle immagini in un film che complessivamente si fa portavoce di un discorso reazionario, e nemmeno perché esse sono accompagnate da un commento orale che esplicitamente dichiara la propria avversione per "le cose del popolo". L'intenzione primitivizzante è ben evidente già nelle riprese, nella scelta di determinate inquadrature che, attraverso un obiettivo grandangolare vicinissimo ai volti dei protagonisti, deformano i volti, colgono una dimensione emotiva che associata nel montaggio alle inquadrature sul coniglio oggetto della contesa – mi riferisco all'episodio lucano – finiscono per attribuire alle persone una identità non-umana, animalesca, barbara in contrapposizione a una identità umana che la maggior parte degli italiani possiederebbe. Lo scopo di far passare per barbara una cultura, è ottenuto attraverso il consueto procedimento della decontestualizzazione, evitando di cercare le connessioni fra quel fenomeno e lo sfondo socio-economico nel quale si articola, dirigendo l'attenzione dello spettatore sulla dimensione emotiva, umanizzando l'animale, disumanizzando gli esseri umani, osservando i rapporti presenti sganciandoli dalla storia e dalla cultura che li hanno nel tempo costruiti e resi coerenti³, *irrelandoli*, come

³ Il gioco del coniglio praticato ad Abriola nel Potentino, simile al gioco del gallo della vicina Calvello, aveva funzioni economiche e sociali trascurate dal film di Prunas-Ferrara. Consisteva nell'acquistare l'animale – coniglio ad Abriola, gallo a Calvello – con una colletta, nell'appenderlo e, dopo aver fissato il turno con una conta, nel cercar di mozzargli la testa con un colpo deciso di falce messoria. Era innanzitutto una maniera semplice ed economicamente poco rischiosa di procurarsi l'animale. In secondo luogo, la conquista del premio poteva mettere in buona luce – per le evidenti abilità mostrate nel gioco – colui che lo aveva conquistato. Alcuni anni fa mi è stato raccontato da un anziano di Calvello che un giorno si presentò a casa dei genitori della fidanzata con un gallo decapitato, ostentandolo

direbbe de Martino. La rappresentazione del folklore come cultura barbara è, nell'episodio sardo, mitigata esaltando la dimensione "erotica" del cerimoniale.



Fotogrammi estratti da *Italiani come noi* di Pasquale Prunas (episodio dell'argia)

orgogliosamente, gallo che in realtà era stato acquistato all'uopo per guadagnare il rispetto e l'ammirazione della famiglia della futura moglie.



Fotogrammi estratti da *Italiani come noi* di Pasquale Prunas (episodio del gioco del coniglio ad Abriola).

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 Faeta ha descritto come *orientalista interno*, teso cioè a proiettare nel Meridione vizi e difetti ritenuti anti-progressisti, 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. E anche se questo tipo di produzione documentaria non può essere sempre direttamente collegata a una intenzione politica riformatrice, quest'ultima se ne è avvalsa. 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 *images* 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).

Politica ed estetica si mostrano nel loro indissolubile legame: un certo tipo di politica si sviluppa in una determinata estetica, e viceversa, un certo tipo di retorica visiva crea il terreno per una specifica politica del reale e del sociale.

Ha scritto Saveria Chemotti in un importante volume a cura di Lino Micciché pubblicato nel 1975: «Gli intellettuali di 'sinistra' videro nella *weltanschauung* gramsciana la 'legittimazione' delle loro aspirazioni all'impegno, inteso come partecipazione all'etica della ricostruzione nazionale, alla miseria della letteratura popolare in cui il termine 'popolo' diveniva significativamente il fruitore di una serie di messaggi tradizionali che tendevano a coprire il ritardo accumulato dalla nostra cultura nei confronti di un rapporto organico con le esigenze della massa» (Chemotti 1975: 62).

L'intellettuale organico deve svolgere il ruolo demistificatore e rivelatore delle logiche di classe e delle ideologie presenti nella realtà. Il tipo di realismo che ne deriva non è quello della mimesi della realtà, ma quello di una poetica che svela la strutture di potere alla base dei fenomeni sociali e culturali. L'intellettuale è una guida e le sue opere devono essere pedagogiche.

Così, anche la teoria gramsciana dell'intellettuale organico produceva specifiche conseguenze estetiche. L'estetica neorealista si fondava su una richiesta di impegno che gli intellettuali e gli artisti traducevano in opere di denuncia nelle quali riducevano la complessa e articolata cultura contadina alle condizioni di miseria economica e sociale.

Dunque, è la specificità del contesto culturale italiano a spiegare perché non era pensabile in Italia un cinema etnografico d'osservazione così come si era sviluppato in Francia, sotto il nome di *cinéma vérité*, e negli Stati Uniti come *direct cinema*. Fare

documentari, nel contesto italiano del dopoguerra, significava assumersi una responsabilità politica, denunciare condizioni di miseria e subalternità, nel quadro di una cultura pattugliata da un lato dall'idealismo crociano, che negava uno statuto di arte al cinema e meno ancora al documentario, e dall'altro dalla politica culturale del PCI.

Sarebbe pertanto ingenuo e non corretto giustificare le diversità fra il cinema etnografico italiano degli anni Cinquanta-Settanta e il coevo cinema d'osservazione europeo e americano, con la mancanza nel primo di una adeguata formazione dei cineasti, di una tradizione colonialista, di scambi internazionali e con l'arretratezza tecnologica e produttiva. L'estetica del cinema "demartiniano" non era determinata soltanto dalle leggi che imponevano la formula dei dieci minuti di durata per ottenere i premi qualità, ma da un più ampio intreccio di elementi culturali e politici che crearono il terreno per una estetica di quel tipo. Una linea etica ed estetica raccorda l'intellettuale organico gramsciano alla necessità di un impegno civile e politico, al dichiarato rimorso di Annabella Rossi nel film *La Madonna del Pollino* (1971), al paternalismo dei film "demartiniani". L'impegno sociale finalizzato alla denuncia di condizioni di vita ai confini dell'umano si tradusse in *etnografia*, anche perché in quegli anni l'antropologia si fondava essenzialmente su un approccio documentario (rilevare, descrivere, catalogare) attraverso il quale si dava voce alle classi subalterne, al folklore, se ne riconosceva gramscianamente l'autonomia culturale.

Con la *Liberazione*, il reticolato imposto dal regime fascista all'immaginario e all'immaginazione è stato reciso. Non soltanto il cinema neorealista esce dalle scenografie dei teatri di posa, come abbiamo osservato prima, ma, liberata dalla censura fascista, si assiste a una eccezionale circolazione delle immagini, anzi dei media, perché il cinema neorealista si è presentato come «una totalità eterogenea di più *media* [...] cinema, radio, rotocalco, televisione» (Gruppo Cinegramma 1975: 380) e dalla fotografia.

L'intermedialità e l'intertestualità del neorealismo si riverberano nelle ricerche demartiniane. La spedizione nel Salento (1959) viene stimolata 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). La fotografia dei viaggiatori e dei fotoreporter era guidata dall'immaginario diffuso dal cinema neorealista. Milton Gendel, americano, storico dell'arte, viaggiatore e

fotografo in Sicilia, nel 1950 scrive: «I robusti paesani, i bambini, gli animali, il povero scenario dei villaggi che tanto attraeva l'obiettivo della mia macchina fotografica, erano scelte guidate dall'influsso dei film neorealisti, con il loro retroterra di realismo sociale» (cit. in Faeta 2005: 114).

Faeta analizza in particolare la produzione fotografica, rilevandone gli specifici intrecci fra fotografi, antropologi e letterati.

Le immagini prodotte – scrive – in conseguenza di tale attività, furono molte decine di migliaia, anche se per la ristrettezza dei mezzi e per la miopia degli addetti ai lavori soltanto poche centinaia di esse comparvero sulla stampa; uno stesso esemplare di successo, spesso, innumerevoli volte. Le immagini di successo, per altro, per quel processo di meccanico conformismo che distingue i mezzi di comunicazione di massa, furono quelle che più marcatamente veicolavano gli stereotipi correnti (Ivi: 115).

Questo enorme deposito di immagini, incrementato sicuramente dall'espandersi della produzione fotogiornalistica, viene utilizzato per scopi diversi. De Martino sa che le immagini dei fotografi al suo seguito non soltanto sono funzionali alla ricerca, ma pubblicizzeranno abilmente sulla stampa nazionale le sue spedizioni etnologiche. Le immagini girate per un film vengono poi riutilizzate per altre produzioni. È proprio 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 Prunas per *Italiani come noi*. Gianfranco Mingozzi vede le tarantate fotografate da Chiara Samugheo e pubblicate su *Cinema Nuovo*⁴ e riprende le tarantate nel 1961 utilizzando poi le 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).

C'è una fitta circolazione di immagini che si rinviano reciprocamente mostrandoci l'immaginario degli anni Cinquanta-Sessanta come una rete o un groviglio di testi, di scambi e rimandi che dispiegano un articolato paesaggio intertestuale al quale attingono, come abbiamo visto, punti di vista sulla società anche molto diversi fra loro.

Mi sembra che all'interno di questo groviglio di immagini è forse possibile distinguere tre filoni estetico-politici e allo stesso tempo tre

⁴ “Le invasate”, in *Cinema Nuovo*, n. 50, gennaio 1955, pp. 18-24.

diversi regimi visivi forti che hanno attraversato il periodo 1950-1970: quello del neorealismo foto-cinematografico, quello della pittura neorealista e quello del documentario “demartiniano”. Tre sguardi diversi sulla realtà che la cosiddetta cultura di massa (quella della carta stampata e successivamente della televisione) degli anni Cinquanta-Sessanta ha moltiplicato e riassembleato producendo immagini contraddittorie del Sud e della Nazione.

Il neorealismo, come è stato osservato da Saveria Chemotti, è rimasto «impermeabile al gramscismo», ponendosi in continuità con il passato per il suo carattere di realismo mimetico che persegue liberandosi del montaggio per attuare un cinema del piano sequenza e della profondità di campo, conquistando in tal modo un posto anche nella storia dell’antropologia visuale come «il padrino del cinéma vérité» (Young 1995) . Il discorso visivo neorealista raggiunge attraverso questa retorica dell’immediatezza, della restituzione “in diretta” della realtà, il massimo grado di linearità temporale e sovrapposizione fra la fenomenologia degli eventi e la loro ripresa cinematografica.

E mi chiedo, allora, se sia possibile trovare convergenze fra il discorso neorealista e l’estetica crociana, laddove quell’immediatezza, quell’automatismo, si potrebbe dire, della macchina da presa – anche se espressione di un desiderio di aderire alla realtà materiale – finisce per occultare il lavoro semiotico dell’autore e così sembra ben incorporare una idea di arte come momento creativo prodotto da una intuizione trascendentale di cui l’artista è mero strumento. Attraverso una «sottomissione del linguaggio cinematografico e del mezzo a qualcos’altro» (Colaprete, Marletti, Rossi, Vannucchi 1975: 188), alla evidenza della realtà, alla sua epifania, la tecnica scompare per lasciare posto all’arte⁵. Proprio come vorrebbe Croce.

⁵ Il «bisogno di verità», culturale e politico, emerso nel Dopoguerra, scrive Franco Pecori, «sembra poter essere soddisfatto dalla presenza stessa dell’obiettivo, coloro che si vogliono sostituire gli oggetti del fascismo con gli oggetti della nuova realtà democratica. Tutto ciò comporta la neutralizzazione del fattore tecnico come inessenziale alla formulazione del messaggio e la considerazione pre-istituzionale dell’oggetto, tale da rendere il discorso un fatto immediato, quasi-naturale. Convergono su questa linea sia la posizione di chi assegna un valore negativo alla incidenza espressiva del dato tecnico rispetto alla radice intuitiva dell’ ‘immagine fotografica’, sia la tesi di chi autorizza la mimesi cinematografica ipostatizzando l’autenticità aprioristica della fotografia, in quanto tecnica capace di irradiare spontaneamente e immediatamente particolari valori atmosferici. Tali equivoci...» (Grande e Pecori 1975: 194).

Il cinema etnografico “demartiniano”, quello scevro da qualsiasi velleità mimetica della realtà (penso in particolare a quello di Luigi Di Gianni), è invece più vicino al *realismo gramsciano* che, come scrive Saveria Chemotti, «almeno in termini positivi si configura come una metodologia della conoscenza, rifugge dalla mimesi e dalla statica corrispondenza tra arte e società: affronta semmai i problemi sociali culturali di una realtà in termini sempre fortemente dialettici e interlocutori» (Chemotti 1975: 65). Di Gianni, diventato (suo malgrado) un emblema del cinema “demartiniano”, ha sempre preso le distanze dall’antropologia dichiarando in diverse occasioni che i suoi non erano film “etnografici”. Nessuno, mi sembra, si è seriamente interrogato sull’idea che dell’etnografia ha Di Gianni. Quella presa di distanza sembra riguardare l’etnografia come procedura documentaria e *naturalista* (per dirla alla de Martino) di riproduzione di una realtà. Come lo stesso Di Gianni ha dichiarato, descrivendo i suoi documentari, essi «sicuramente possono rappresentare alcuni aspetti del mondo contadino filtrati attraverso una mia particolare sensibilità che mi porta a prediligere certe atmosfere tese e rarefatte, alle cose “normali”, “naturalistiche”»⁶. Una poetica che, secondo Ivelise Perniola, non riesce a essere totalmente compresa nella categoria del documentario, tanto che i film di Di Gianni «rientrerebbero con agio in una serie di racconti dell’orrore a *sfondo* realistico» (Perniola 2004: 197) e sicuramente li allontanano dallo «spirito neorealista» (Ivi: 199). La lezione gramsciana viene assorbita dal cinema “demartiniano” per essere convertita in una estetica precisa e allo stesso tempo contraddittoria che mette insieme la denuncia delle condizioni di vita dei contadini meridionali, espressione di quell’impegno civile richiesto all’*intellettuale organico*, e una buona dose di paternalismo (forma distorta dell’impegno) che non lascia ai contadini nessuna possibilità di autorappresentarsi. Nel cinema “demartiniano” è l’autore che parla per i soggetti filmati e (eventualmente) spiega le logiche egemoniche sottostanti alla realtà sociale. Laddove nel cinema neorealista la realtà parla da sola, non ha bisogno di qualcuno che la spieghi, deve essere soltanto mostrata. Ma il cinema di Di Gianni (più di quello di Michele Gandin, Lino Dal Fra o Cecilia Mangini – per citare i più “demartiniani”) evoca il repertorio visivo della pittura neorealista, soprattutto le opere più

⁶ Intervista a Luigi Di Gianni, in Sparti 1982: 127.

inclinati all'espressionismo di un Levi o un Guttuso. L'associazione fra la dimensione espressionista del neorealismo pittorico e lo stile visivo di Di Gianni non è peregrina, se non altro perché il filmmaker ha sempre dichiarato il suo apprezzamento per il cinema espressionista tedesco, i cui contrasti di luci e ombre possiamo trovare tanto nei suoi primi film lucani, quanto sui volti dipinti da Carlo Levi.

Si può forse responsabilmente affermare che il cinema "demartiniano" non è stato semplicemente un momento intenso ma breve interno alla storia dell'antropologia italiana. Esso ci appare come il luogo in cui creativamente sono confluite le forze culturali progressiste del Dopoguerra – Gramsci soprattutto, e poi de Martino – e paradossalmente è stato proprio il neorealismo, che invece ha avuto quel riconoscimento internazionale che conosciamo, a incorporare le tendenze conservatrici dell'epoca. Ad esso resta il merito di aver aperto le finestre di quegli appartamenti piccolo-borghesi dei telefoni bianchi per gettare uno sguardo su ambienti sociali dai quali gli italiani erano stati tenuti lontani. Ma lo ha fatto senza dare loro voce e senza inserire i nuovi protagonisti in un discorso sulla società nel suo complesso: i conflitti di classe e le contraddizioni sociali sono espressi e mostrati allo spettatore, ma senza un quadro di riferimento teorico nel quale inserirli per poterli comprendere. Questo fu uno dei punti di forza di quel *cinema d'osservazione* cui pure il cinema neorealista appartiene: lasciare che sia lo spettatore a farsi un'idea, a costruire il suo testo, mentre nel cinema etnografico "demartiniano" lo spettatore è qualcuno al quale la realtà va spiegata.

Nella sua disamina dell'«orientalismo interno» (Faeta) prodotto dalla fotografia verista, dalla letteratura, dal cinema e dalla pittura, un processo di semplificazione diretto a dominare una contraddizione interna relativa alla presenza di un Meridione eterodosso rispetto agli ideali di progresso razionale, Francesco Faeta non include il cinema etnografico "demartiniano", anche perché si concentra esclusivamente sulla fotografia, ma non possiamo addebitare soltanto al neorealismo quell'atteggiamento orientalista semplificatore e fuorviante.

Non basta infatti denunciare le condizioni di povertà o dichiarare il proprio rimorso – come fecero i "demartiniani" – se non si inquadra la fenomenologia della miseria in un chiaro quadro teorico-metodologico, se non si opera una precisa contestualizzazione storica che faccia svanire l'aura atemporale e patetica cui la povertà è stata consegnata da quei film. E se questo è mancato, ciò è dipeso sostanzialmente dal fatto che, e cito 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 (e questo molto meno in de Martino che nella documentaristica) 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). Orientalismo, che sorge dall’assente o debole analisi sociale delle condizioni di vita dei contadini, o da una retorica della distanza⁷ che enfatizza la diversità dei soggetti filmati e etnografizzati, filmandoli con un approccio voyeuristico o scandalistico, come quello di cui è stato oggetto il tarantismo negli anni Sessanta-Ottanta. Ciò che accade nella rappresentazione del tarantismo nella trasmissione televisiva *Sud e magia, in ricordo di Ernesto de Martino (1978)*, la quale scatena una polemica tra Edoardo Sanguineti e Annabella Rossi (cfr. Marano 2007: 52-53).

Il naturalismo, allora, non ha caratterizzato soltanto il cinema neorealista, ma anche quello pseudo-gramscista. Non c’è nessuna contraddizione nel cinema etnografico “demartiniano”: semplicemente esso utilizza un gramscismo depurato da un’analisi marxista della società e della contrapposizione egemonico-subalterno (assente in quei film) e ridotto a mero impegno civile e denuncia senza portare alla luce i meccanismi sociali attraverso i quali viene perpetuato il dominio sulle classi subalterne. Il concetto di folklore progressivo, poi abbandonato dal 1954 (Angelini 2008: 72), intendeva restituire alle classi subalterne la capacità di agire nella storia e di modificarla. Ma il potere delle comunicazioni di massa di agire sulla vita sociale e culturale dei contadini stava portando alla «dissoluzione» i costumi tradizionali e aprendo la strada a «vaghe forme di cosmopolitismo culturale, all’americanismo nei gusti e nelle tendenze, al divismo, alla passione sportiva come evasione morbosa, alla frenesia per le lotterie associate a varie forme di sport, o per i romanzi a fumetti, ecc., tutti elementi che alimentano una vita culturale di qualità assai scadente,

⁷ La retorica della distanza non è quella epistemologia della distanza sulla quale il positivismo costruiva la sua oggettività. Con retorica della distanza voglio definire una modalità visiva a-dialogica e fredda di rappresentare gli altri, decontestualizzandoli attraverso modalità di interazione “lontane dalla loro esperienza” (in senso geertziano).

senza radici, senza nazione, senza regione, e quindi anche senza solidità etica e vigore di lotta e di emancipazione»⁸. A partire da quei primi anni Cinquanta de Martino organizza le sue spedizioni etnologiche nel Meridione, dirette allo «studio della vita dei contadini lucani e del loro mondo culturale», forse proprio per fissare lo stato delle cose prima di quella che Pasolini avrebbe chiamato *omologazione culturale*. Lo studioso napoletano sembra avere una certa consapevolezza delle differenti visioni della cultura popolare circolanti nella cultura italiana di quegli anni, del neorealismo fotografico e pittorico, della capacità dei mass media di comunicare la realtà del Mezzogiorno. E alla luce di un nuovo approccio, che dall'auspicio di un «allargamento della coscienza storiografica al mondo primitivo» passa a una «critica dell'etnologia e del folklore e della storia delle religioni borghesi»⁹, si assiste a un deciso passaggio dalla prospettiva storica a quella etnografica, con una richiesta di riflessività per quest'ultima. Ecco che l'etnografia all'opera nelle spedizioni etnologiche cerca di operare una critica nella pratica dei regimi scopici che de Martino incorpora nella sua équipe – innanzitutto il neorealismo pittorico di Renzo Vespi gnani e quello fotografico di Franco Pinna – per introdurli nel vivo delle «scavo» etnografico e proporre i risultati raggiunti in *conferenze sceneggiate*¹⁰, naturale esito di quella *intermedialità* neorealista cui abbiamo fatto sopra cenno. Conferenze che ricordavano le *lectures* “multimediali” in cui Baldwin Spencer nei primi anni del Novecento, avvalendosi di lanterne magiche, film e della sua stessa voce, raccontava i risultati delle sue ricerche fra gli aborigeni. In conclusione, soltanto de Martino sembra aver avuto piena coscienza delle istanze culturali presenti negli anni Cinquanta e Sessanta in Italia; soltanto de Martino sembra aver individuato le potenzialità interpretative del *fieldwork* come luogo di convergenza e sintesi di approcci differenti al focus della ricerca (il fotografo, l'artista, il giornalista) che se ispirata e diretta da un questionamento politico-culturale può costituire un piccolo passo verso quella «unificazione culturale della nazione italiana».

⁸ “La cultura nel mondo contadino meridionale”, in *Lecture per tutti*, n. 10, 1952, p. 23, cit. in Angelini 2008: 70.

⁹ In *Postille a Gramsci*, cit. in Angelini 2008: 73.

¹⁰ Così de Martino definiva le presentazioni dei risultati delle ricerche (v. Angelini 2008: 79).

Riferimenti bibliografici

- Angelini P., 2008, *Ernesto De Martino*, Roma, Carocci.
- Chemotti S., 1975, "La problematica gramsciana e la questione del neorealismo", in L. Micciché, a cura, *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, Marsilio, pp. 61-66.
- Cirese A. M., 1971, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo.
- Colaprete C. – Marletti C. – Rossi G. – Vannucchi M., 1975, "Tra critica e teoria: alcune aporie del discorso neorealista", in L. Micciché (a cura), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, Marsilio, pp. 183-191.
- Del Buono O., 1994, *Amici, amici degli amici, maestri*, Milano, Baldini & Castoldi.
- Faeta F., 2005, *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*, Torino, Boringhieri.
- Gramsci A., 1947, *Lettere dal carcere*, Torino, Einaudi.
- Gruppo Cinegramma (F. Casetti, A. Farassino, A. Grasso e T. Sanguinetti), 1975, "Neorealismo e cinema italiano degli anni '30", in Lino Micciché (a cura), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, Marsilio, 331-385.
- Iaccio P., 2002, *Il Mezzogiorno tra cinema e storia. Ricordi e testimonianze*, Napoli, Liguori Editore.
- Marano F., 2007, *Il film etnografico in Italia*, Bari, Edizioni di Pagina.
- Marotta G., 1965, *Di riffe o di raffè*, Milano, Bompiani.
- Padiglione V., 1997, "Visualizzare un pensiero: la cinematografia 'demartiniana'", in *Ossimori*, n. 8, pp. 69-74.
- Perniola I., 2004, *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Roma, Bulzoni Editore.
- Sparti P., a cura di, 1982, *Cinema e mondo contadino. Due esperienze a confronto*, Venezia, Marsilio.
- Young C., 1995, "Observational Cinema", in P. Hockings, *Principles of Visual Anthropology*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, pp. 99-114. Prima edizione 1975.