

## Capitolo II: IL DOCUMENTARIO ETNOGRAFICO

### II.1 Dopo il Neorealismo: il documentario

Con la seconda guerra mondiale si sviluppa una tendenza al realismo che condurrà in quegli anni alla nascita del Neorealismo, attraverso le opere di De Sica, Rossellini, Visconti, Zavattini, le prime in grado di restituire il doloroso ritratto della società italiana.

Proprio per la forza e il vigore con cui la verità trapelava dalle immagini, il cinema neorealista fu ostacolato mediante la censura, nella diffusione dei film, imputati e accusati di rappresentare nella società una vera e propria minaccia per la pace sociale; Carpi di contro, definisce *Paisà* di Rossellini “il più straordinario documentario di tutto il cinema italiano”.<sup>11</sup>

Negli anni del dopoguerra si va creando in Italia una nutrita schiera di giovani documentaristi: Zurlini, Rondi, Ferrari, Vancini, Gandin, i cui documentari non sono giunti al pubblico per via della censura, ma nei quali è stato possibile scorgere “quella linfa che dovrebbe essere la sostanza del nostro migliore cinema: un interesse umano per la vita che ci circonda, una volontà di comprensione, un acuto senso sociale”.<sup>12</sup>

Con il 1945, anno della Liberazione, già era stata avvertita la necessità di apportare una sorta di rinnovamento alle discipline antropologiche, che avevano in passato mostrato interesse per la condizione dell'uomo nella società, ma prima che anche il documentario etnografico potesse raccogliere la testimonianza e l'interesse che il Neorealismo aveva per la realtà, bisognerà aspettare gli anni Cinquanta.

Dei circa duecento documentari cinematografici di carattere etnografico, prodotti in Italia dal 1950 a oggi, più dell'80% sono di argomento contadino, agro-pastorale.

Il restante 20% si riferisce a temi di vita marinara, montana, artigianale.<sup>13</sup>

La specifica caratterizzazione rurale del film etnografico italiano del dopoguerra è riconducibile, come nota Diego Carpitella nel libro curato da Pepa Sparti, ad un

---

<sup>11</sup> CARPI Fabio, *Cinema Italiano del dopoguerra*, Milano, Schwarz, 1958, citato in BERNAGOZZI Gianpaolo (a cura di), *Il cinema allo specchio: appunti per una storia del documentario*, Bologna, Patron ed., 1985, p.126-127

<sup>12</sup> CHIARINI L. *Le amarezze del documentario* in “Cinema Nuovo”, n. 7, 1953, p. 178 citato in BERNAGOZZI Gianpaolo (a cura di), *Il cinema allo specchio...* Op. cit., p. 115

<sup>13</sup> CARPITELLA Diego, *Film etnografico e mondo contadino in Italia* in SPARTI Pepa (a cura di), *Cinema e mondo contadino: due esperienze a confronto: Italia e Francia*, Venezia, Marsilio ed., 1982, p.69

motivo in particolare, al

neomeridionalismo che, ricomparso in Italia nell'immediato dopoguerra, rappresentò un movimento ideologico di contestazione alla visione che il regime fascista aveva dato, nella sia pur esigua produzione documentarista del mondo contadino, attraverso immagini ufficiali, che falsificavano la realtà. Infatti i cinegiornali LUCE avevano contribuito a restituire l'immagine del mondo contadino rielaborandola sulla base di una concezione trionfalistica, addomesticata e riverente nei confronti del potere.<sup>14</sup>

Durante gli anni della dittatura fascista il cinema, ignorando del tutto la condizione effettiva di miseria in cui imperversavano le fasce sociali, si era limitato a dipingere la realtà secondo un'immagine frivola e mondana, tipica dei film dei "telefoni bianchi". L'intervento dell'Istituto LUCE era dettato più da una logica del profitto che da vere motivazioni culturali,<sup>15</sup> tanto che prima degli anni '50 non si trova alcun valido indizio dell'esistenza in Italia di un incontro tra cinema e ricerca sociale.

### II.1.1 *L'etno-cineasta*

L'Antropologia visuale, nata nella seconda metà dell'Ottocento, aveva studiato gli ambiti in cui la cultura umana era in grado di esprimersi attraverso i segni visivi. Lo studio etnografico dal canto suo, aspirava ad andare oltre l'oggettività del fenomeno osservato, rielaborandolo nella scrittura.

Cosa meglio degli strumenti, quali il cinema e la fotografia, avrebbero potuto fissare la realtà, le osservazioni fatte sul campo, in modo così immediato e oggettivo?

L'Antropologia visuale si rivelò in grado di esprimere a pieno la padronanza tecnica del linguaggio cinematografico e pertanto, attraverso la formulazione di una teoria che fosse in grado di conciliare l'antropologia e la cinematografia, nacque l'*Urgent anthropology*.

L'*Urgent anthropology* diventa così una antropologia fondata sulle immagini raccolte dagli obbiettivi della macchina fotografica e del mezzo cinematografico.

Come ha detto Virgilio Tosi in *Cinema e mondo contadino*, sembra che sia il cinema che la televisione possano contribuire a salvare quello che è stato, è e sarà la cultura contadina,<sup>16</sup> rendendo possibile l'attestazione di gran parte dei fenomeni popolari che

<sup>14</sup> SCIANNAMEO Gianluca, *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Bari, Palomar, 2006, p.19

<sup>15</sup> CARPITELLA Diego, *Film etnografico e mondo contadino in Italia* in SPARTI Pepa (a cura di), *Cinema e mondo...* Op. cit., p.69

<sup>16</sup> TOSI Virgilio, *Cinema, storia e scienze sociali nel film documentario* in SPARTI Pepa (a cura di), *Cinema e mondo...* Op. cit., p.96

con il tempo stanno lentamente scomparendo. L'attenzione crescente verso un cinema etnografico e verso una contaminazione sempre più diffusa tra cinema e antropologia, si avverte alla 1° edizione del Festival dei Popoli, nel 1959; infatti la piena consapevolezza dello strumento antropologico nel nostro cinema fu raggiunta all'inizio degli anni Sessanta, fusa anche alla psicoanalisi e alle scienze.

Tra i documentari di impostazione etnografica, che ebbero il coraggio di denunciare la miseria e l'arretratezza che dilagavano nel mezzogiorno d'Italia, non si può non ricordare quello di Joris Ivens, *L'Italia non è un paese povero*, che, commissionato da Enrico Mattei per mostrare il progresso e l'innovazione a seguito della scoperta dei giacimenti di idrocarburi di gas e metano in Val Basento, volle invece denunciare, attraverso le immagini, un contesto del tutto opposto e non rispondente alla celebrazione dell'immagine ufficiale e falsa dell'Italia del boom economico.

Il merito dei cineasti come Ivens, fu però anche e soprattutto quello di riuscire a cogliere il lato nascosto e magico del Sud, la ricchezza dei rituali, la potenza dell'immaginazione, e di scoprire come attraverso questi espedienti fosse possibile attuare quella elaborazione del mito, che consentiva alla miseria di uscirne sublimata e di sopravvivere a se stessa.

Già le Inchieste sulla miseria, prima l'inchiesta Iacini e poi quella condotta da Gaetano Ambrico, avevano denunciato: "non i casi sporadici ma le situazioni endemiche di povertà nelle regioni meridionali"<sup>17</sup>.

Il documentario fece proprio il principio di scoperta e denuncia delle condizioni di vita dei ceti emarginati mediante temi prettamente etnografici affrontando, ancor più dei lungometraggi a soggetto, il rinnovato interesse per la questione meridionale.

I cineasti riuscirono ad introdurre nel nostro paese un dibattito, fino a quel momento assente, sull'uso e sulla validità dei mezzi di riproduzione della realtà per la ricerca.

Attraverso queste prime figure di documentaristi è possibile cogliere sul nascere la figura dell'etno-cineasta, una figura di mediazione tra l'antropologia-etnografica e il cinema che ha il compito di conciliare e racchiudere in sé le competenze propriamente scientifico-interpretative dell'antropologo e quelle tecnico-linguistiche del regista cinematografico.

A tale proposito è emblematica la considerazione di Claudine de France, che riprende la lezione di Rouch:

Il cineasta e l'antropologo dovrebbero essere una sola persona. Si tratta di un requisito fondamentale, che pone però un duplice problema di apprendistato. L'antropologo impara a guardare le cose in modo diverso, si libera dalla tradi-

---

<sup>17</sup> Tesi di Laurea di Chiara Rizzo, *Il documentario d'autore in Basilicata, Joris Ivens: L'Italia non è un paese povero, 2003-2004*

zione scritta, apprende a frazionare lui stesso la realtà, in modo del tutto nuovo. È così in grado di filmare da solo e di far valere le due esigenze dell'antropologo e del cineasta.<sup>18</sup>

Chiunque sia in grado di possedere una tale e duplice formazione metodologica, deve mostrarsi quindi in grado di commisurare l'uso del mezzo e dello strumento cinematografico con le molteplici necessità di adattamento del mezzo alla realtà da riprendere, in modo quanto più veritiero possibile.

Come l'etnologo non deve limitarsi a definire il cinema come unico strumento utile e unico strumento a scopo illustrativo, anche l'antropologo deve aprirsi alla contaminazione cinematografica del mezzo. Il metodo antropologico si definisce sulla base di alcuni parametri, gli interpreti ad esempio vengono scelti sui luoghi stessi dell'azione, per cui il regista li invita a improvvisare i dialoghi e le situazioni che poi vengono fedelmente rieseguite dagli interpreti, creando un misto tra spontaneismo e perfezionismo presenti in parte sui set di Francesco Rosi e di altri registi.<sup>19</sup>

Il metodo antropologico impone soprattutto ai tempi dei primi film etnografici, quando cioè si era limitati dalla breve autonomia del mezzo cinematografico, a basarsi sulle lunghe osservazioni dirette, sulle inchieste, dalle quali si partiva per acquisire conoscenza; questo principio guidava anche la scelta dei soggetti e dei tempi, dando la preferenza essenzialmente a quelli così definiti "forti", che coglievano lo sforzo nel lavoro e non a quelli "deboli" del riposo: "se devi raccontare in dieci minuti l'essenziale, lasciando emergere la tragicità delle situazioni, le mezze tinte non ti servono".<sup>20</sup>

Tutto ciò che di spettacolare c'era, veniva privilegiato anche nella gestualità e nei movimenti del corpo.

Per cui, pur sapendo che nel mostrare qualcosa si rischiava di trascurare altri aspetti, queste regole finirono per diventare delle vere e proprie norme di principio, cui i film di documentazione etnografica avevano il dovere di attenersi.

Dalle stesse regole scaturiva quella stessa spettacolarità che ha del resto caratterizzato il film etnografico italiano dal 1950 al 1980, e che è da ricondurre non solo alle

circostanze culturali particolari (il sud, la magia, la superstizione, il cattolicesimo popolare) che di per sé farebbero spettacolo, ma è dovuta anche a una presunta facilità nel riprendere avvenimenti rituali e cerimoniali che produt-

---

<sup>18</sup> DE FRANCE Claudine, *Cinema, storia e scienze sociali nel film documentario* in SPARTI Pepa (a cura di), *Cinema e mondo ...* Op. cit., p. 99

<sup>19</sup> KEZICH Tullio, *La civiltà contadina in mezzo secolo di cinema italiano* in SPARTI Pepa (a cura di), *Cinema e mondo ...* Op. cit., p.31

<sup>20</sup> FERRERO Domenico (a cura di), *Tra magia e realtà: il meridione nell'opera cinematografica di Luigi Di Gianni*, Roma, Squilibri, 2001, p.15

tivamente si traduce in mancanza di sopralluoghi e nella limitatezza di tempo dell'occasione. Tuttavia, come abbiamo visto, entro questa limitatezza è stata prodotta una documentazione per molti versi irripetibile.<sup>21</sup>

## II.2 La Lucania di Ernesto De Martino e Carlo Levi

La maggior parte dei documentari della Cineteca Lucana, appartenenti al suo patrimonio, risalgono al periodo compreso tra gli anni '50 e '60, contestualizzato nei paragrafi precedenti, pertanto si è ritenuto essenziale far riferimento alle figure che maggiormente lo hanno contraddistinto: l'etnologo Ernesto De Martino ed il pittore e scrittore Carlo Levi.

I documentari etno-antropologici italiani nascono verso la fine degli anni cinquanta attorno all'opera di Ernesto De Martino per continuare, dopo la sua morte, a percorrere la strada da lui tracciata anche per tutti gli anni sessanta.

Opere come *Morte e pianto rituale nel mondo antico* e *Sud e Magia* servirono da stimolo per i primi documentari sulle lamentazioni funebri delle "prefiche" o lamentatrici e sul ricorso alla magia nel Mezzogiorno italiano.

De Martino esercitò un profondo fascino per numerosi documentaristi che vollero avvicinarsi in modo nuovo al mondo magico-religioso del Sud d'Italia, nel tentativo di

dare per la prima volta voce e dignità ad una categoria sociale trascurata dalla storiografia ufficiale attraverso lo studio rispettoso delle loro tradizioni culturali, non considerate più come pratiche superstiziose e di inciviltà [creando lo] stesso contatto che si ricrea ogni volta che noi spettatori guardiamo scorrere i volti, i paesaggi di una realtà che non esiste più. Scomparsi i protagonisti, di quel mondo non ci rimangono che poche immagini, sbiadite nel tempo: i documentari, il regno delle ombre dell'immaginazione, sono diventati l'unica realtà possibile. [...] I volti dei contadini lucani diventano il ritratto di una terra, e i paesaggi scarni diventano l'immagine di una intera cultura. E così anche noi ci scopriamo parte di quell'immaginario, che il progresso non ha cancellato.<sup>22</sup>

Ernesto De Martino può essere considerato nella duplice accezione di scienziato e uomo d'azione che prende parte attivamente alle lotte di emancipazione della classe contadina e contribuisce così alla nascita di quella antropologia visuale che, avvalen-

---

<sup>21</sup> CARPITELLA Diego *Film etnografico e mondo contadino in Italia* in SPARTI Pepa (a cura di), *Cinema e mondo ... Op.cit.*, p.77

<sup>22</sup> SCIANNAMEO Gianluca, *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Bari, Palomar, 2006, p.13-15

dosi dell'uso dei mezzi di riproduzione meccanica della realtà, rappresenta un valido approccio alla ricerca teorica e antropologica.

Per questo De Martino ha rappresentato un esempio di studioso accorto, destinato ad influenzare profondamente l'approccio ai fenomeni popolari non solo per gli antropologi, ma anche per fotografi e cineasti.

Inizialmente il ruolo assegnato alla macchina fotografica è quello di contestualizzare un documento orale, musicale o comportamentale, in un secondo momento il documento visivo abbandona questa funzione meramente descrittiva nel tentativo di restituire lo svolgimento dell'intero evento rituale, come nelle foto di Pinna sul rito del gioco della falce.

De Martino nell'inchiesta da lui condotta a Tricarico nel giugno del 1952 si avvale della collaborazione di Arturo Zavattini e durante le spedizioni demotnoantropologiche in Lucania del 1952 e del 1956 e nel corso dell'inchiesta sul tarantismo del giugno 1959, di Franco Pinna; infine, anche della collaborazione di Aldo Gilardi in Lucania nel 1957.

A partire dalle prime spedizioni, la necessità di fissare l'immagine appariva come uno dei requisiti più importanti che potevano restituire una testimonianza oggettiva delle vicende.

A distanza di cinquant'anni questo materiale fotografico è diventato un prezioso documento storico di un fenomeno che non c'è più. Le immagini fotocinematografiche ci restituiscono i volti segnati dalla fatica, i paesaggi, le misere case, i riti e il lavoro. Insomma il ritratto unico di un mondo che stava per scomparire.<sup>23</sup>

Grazie alle testimonianze fotografiche possiamo scoprire la potenza di un gesto, di un dettaglio, delle immagini fortemente ritualizzate, ma ciò sarà ancora di più espresso attraverso le enormi potenzialità del mezzo cinematografico.

La produzione dei documentari degli anni cinquanta si incentra su quelli che sono gli aspetti preponderanti del Sud povero: il tarantismo, i riti pagani, i pellegrinaggi ai santuari, il lavoro nei campi, le feste e le tradizioni popolari. La produzione cinematografica demartiniana si compone di due parti.

La prima comprende i film a cui l'etnologo partecipò come consulente scientifico in maniera diretta: a questo periodo appartengono i documentari di Luigi Di Gianni, Michele Gandin, Lino Del Fra, Gianfranco Mingozzi, Mario Gallo, Libero Bizzarri, ecc., che facevano parte di un gruppo definito appunto "demartiniano", riuscendo nell'intento di conciliare esigenza scientifica e passione civile.

---

<sup>23</sup> SCIANNAMEO Gianluca, *Nelle Indie di quaggiù...* Op. cit., p. 27

La seconda riguarda il permanere dell'impronta demartiniana nei lavori successivi alla sua morte, realizzati da altri documentaristi.

Alla base della cinematografia demartiniana quindi, possiamo rilevare un particolare interesse rinnovato per il Sud insieme ad un desiderio di sperimentare nuovi stili di approccio alle tematiche popolari.

Ernesto De Martino riconosceva inoltre all'opera di Carlo Levi il merito di aver offerto un valido ritratto della società contadina del Mezzogiorno d'Italia.

Il libro di Carlo Levi infatti, *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), insieme a quello di Rocco Scotellaro, *Contadini del Sud* (1954), rappresentando forse le opere più sensibili ad un rinnovato insorgere della Questione Meridionale, hanno avuto il merito di svelare dietro la miseria del mondo contadino la presenza di contenuti culturali secolari.

La contrapposizione dialettica non riguardava la cultura da un lato e l'ignoranza dall'altro, ma una cultura per così dire "ufficiale" e un'altra folkloristica, sulla base della tesi gramsciana relativa alla cultura popolare.

Il romanzo di Levi infatti, può essere considerato un vero e proprio punto di svolta dei rapporti tra intellettuali e popolo, dove da un lato c'è quindi la critica radicale e totale nei confronti di un mondo contadino cristallizzato che si è "fermato a Eboli", vale a dire nel microcosmo del confino politico, e dall'altra l'elogio alla presa di posizione, alla partecipazione e all'impegno politico attivo della civiltà contadina meridionale che, secondo Levi, contiene in sé le condizioni e i presupposti per avviare una svolta progressiva e porre se stessa come forte modello alternativo.

Il mondo contadino diventa così il punto di partenza per un rinnovamento di ogni azione politica e culturale di quella società che non è più considerata all'ombra dei suoi condizionamenti psicologici arcaici e superstiziosi.

Tuttavia le opere di De Martino, Levi e quella di Scotellaro, vera sfida alla ricostituzione di uno Stato di cui soprattutto i contadini lucani sono protagonisti, insieme con le ricerche antropologiche, suscitavano polemiche e incomprensioni.

Il mondo delle campagne lucane, i fattori sociali, i temi magico-religiosi del Sud sembrarono a tutti una forma forzata di sopravvivenza arcaica, di primitivismo radicato, in cui il folklore era il frutto dell'ignoranza, della superstizione, della arretratezza culturale, il residuo di una mentalità arcaica e non il simbolo della complessità e della profondità psicologica dell'universo popolare.

Così come non si riuscì a comprendere immediatamente, cosa il film etnografico avesse rappresentato attraverso quella sua opera di denuncia sociale.

I documentari non furono considerati la testimonianza autentica di un'intera epoca, unico specchio di quella realtà. Solo oggi, a distanza di tempo, da spettatori esterni,

sentiamo che quelle immagini, alle quali siamo legati da un profondo fascino, in qualche modo ci appartengono.

Alla luce della forte influenza che sia De Martino che Levi esercitarono in quegli anni, ci si è soffermati, tra i documentari della Cineteca Lucana di Oppido Lucano, sull'analisi di alcuni film realizzati con la consulenza scientifica di De Martino e incentrati su Carlo Levi, pittore e scrittore.

Prima di De Martino inoltre, la produzione dei documentari era complessa e faticosa, nei documentari cinematografici e televisivi soprattutto, era proibito parlare di problemi sociali o denunciare situazioni di disagio; sebbene alla loro uscita alcuni film ricevessero premi e riconoscimenti, la loro circolazione era limitata ad un circuito ristretto di istituti di ricerca e convegni organizzati dalle università.

Attualmente questi filmati sono di difficile reperibilità o le copie in circolazione in un cattivo stato di conservazione e non di qualità: per questo, il presente lavoro vuole essere un piccolo contributo affinché sia conservata la memoria di questi documentari, confinati ad un ruolo marginale nelle politiche culturali.