

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Cinema, Musica, Teatro

Ciclo XXVII

**Settore Concorsuale di afferenza:** 10/C – Musica, teatro, cinema, televisione e media audiovisivi

**Settore Scientifico disciplinare:** L-ART/06 – Cinema, fotografia e televisione

TITOLO TESI

La rappresentazione cinematografica del mondo agropastorale nel documentario corto italiano (1939 – 1969).

**Presentata da:** Sara Iommi

**Coordinatore Dottorato**

**Relatore**

Prof. Guglielmo Pescatore

Dott.ssa Loretta Guerrini

**Esame finale anno 2014/2015**

## **Indice**

1 Premessa

### **CAP.1 - Metodo e ricerca d'archivio. Il cinema come fonte di storia.**

7 1.1 Il valore del documento filmico. Il cinema archivio del Novecento.  
13 1.2 Metodo comparativo e indiziario.  
18 1.3 La ricerca d'archivio. L'etica del *salvage*. Definizione del *corpus* di testi.

### **CAP. 2 – Il contesto storico**

26 2.1 Il mondo agropastorale.  
37 2.2 Il *boom* economico.  
43 2.3 L'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta fra tradizione e modernità.

### **CAP. 3 – La cultura popolare**

47 3.1 Fra denuncia e idealizzazione: Levi e la letteratura meridionalistica.  
55 3.2 Ernesto De Martino e la discussione antropologica negli anni Cinquanta.  
64 3.3 L'equivoco del reale: fra popolare e populismo.

### **CAP 4 – Il cinema minore**

73 4.1 L'antropologia visiva, il cinema etnografico.  
81 4.2 Il cinema etnografico e di documentazione sociale italiani.  
85 4.3 Il documentario d'arte, industriale e d'ambientazione urbana.

### **CAP 5 – Il documentario corto italiano**

99 5.1 Il documentario di propaganda  
109 5.2 Fra le maglie della produzione di Regime. Alle origini del documentario corto italiano.  
118 5.3 La produzione  
127 5.4 La distribuzione  
136 5.5 Gli autori fra impegno civile e approccio estetico.

### **CAP. 6 – La rappresentazione del mondo agropastorale**

142 6.1 Pluralismo regionalistico: le aree geografiche quale criterio di selezione semantica.  
147 6.2 Ciò che resta del mito della bonifica: la palude e il delta del Po.  
156 6.3 La Sardegna e le isole.  
171 6.4 Il Sud non demartiniano, il meridione del Nord.

## **CAP 7 - Casi di studio**

185 7.1 La cinematografia demartiniana.

199 7.2 Le manifestazioni dello straordinario: il rito come performance.

205 7.3 Ritorno a Vallepietra.

210 7.4 *Jön, du, tri sac*: L'esperienza della Lega di cultura di Piadena e il cinema di Giuseppe Morandi.

217 7.5 La fotografia.

## **Conclusione**

228 *Poveri ma belli*

La retorica del mondo contadino nel cinema di fiction: alcuni esempi.

*Epifania del vedere negato*

Il documentario come emergenza del rimosso.

235 Filmografia

243 Bibliografia

Un sentito ringraziamento va ai docenti che hanno approvato questo progetto di ricerca, in particolare alla commissione che mi ha permesso letteralmente di ripartire da zero alla fine del primo anno, dopo aver intuito che avevo esagerato la portata e gli obiettivi della mia idea iniziale. Grazie alla mia tutor Loretta Guerrini, a chi ha avuto il coraggio di chiedermi di condividere i risultati parziali ottenuti lungo il percorso con le proprie classi, fra cui Patrizia Dogliani, agli studenti che generosamente e appassionatamente hanno ascoltato le lezioni di chi docente non è, ma si è sforzato ogni giorno di rendere il proprio lavoro adeguato al compito di imparare un mestiere difficile, ai colleghi di dottorato e in particolare a Lucia Tralli, Chiara Checcaglini, Cecilia Ghidotti, Elisa Mandelli, Cinzia Lanfredi Sofia, Giacomo Di Foggia e Alice Casarini. Perché se ogni giorno del dottorato è una continua sfida verso se stessi, una grande lezione di umiltà e autocritica, dove si deve fare quotidianamente i conti con un profondo senso di inadeguatezza e solitudine, il momento della redazione della tesi è particolarmente difficile e solo l'affetto e la comprensione di chi ha compiuto gli stessi passi possono permettere di credere che non si è soli. Ringrazio anche il ricercatore indipendente Claudio Gnoli e con lui tutti i suonatori dell'Appennino delle Quattro Province che difendono la loro idea di cultura popolare e Paul Ginsborg, incontrato fortunatamente ad un semaforo pedonale.

Ringrazio ancora tutti i professionisti che mi hanno concesso l'accesso ai materiali degli archivi e in particolare Viridiana Rotondi della Cineteca Nazionale di Roma, Andrea Meneghelli e Marco Persico della Cineteca di Bologna, Emilia Sereni del Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma, Paolo Carboni, Tore Cubeddu e tutti gli organizzatori del Babel Film Festival, i dipendenti della Cineteca Società Umanitaria di Cagliari e dell'Archivio del Movimento Operaio e Democratico, Antonio Fanelli dell'Archivio Ernesto De Martino e Simone Starace e Adriano Aprà, che mi hanno generosamente messo a disposizione tutti i materiali del loro archivio privato di cui ho avuto bisogno (e sono stati molti).

Un ringraziamento pieno d'affetto e di stima va poi ai registi che ho avuto l'opportunità di intervistare: Cecilia Mangini, Luigi Di Gianni e Giuseppe Morandi con Gianfranco Azzali, che ringrazio non solo per le preziosissime informazioni ricevute, ma per il loro coraggioso lavoro a cui non è ancora stato riconosciuto il valore che merita, culturale e politico. E a questo proposito ringrazio Michele Guerra, per il suo libro *Gli ultimi fuochi* che è stato una delle fonti principali

del mio lavoro e perché senza la sua generosità non avrei mai avuto l'occasione di incontrare Cecilia e Luigi - a intervistare i quali mi ha accompagnato Simone Starace che ringrazio quindi doppiamente - e ringrazio Simona Pezzano che sta lavorando sulla produzione audiovisiva prodotta da Giuseppe e dalla Lega di Cultura di Piadena e che, a differenza di me, con professionalità e amore non ha perso nessuno dei loro appuntamenti.

Ringrazio poi Ellen Nerenberg, Simona Bondavalli, Roberta Antognini, Ivan Tassi, Mariantonietta Dioli, Giuliana De Meo e tutte le persone che gravitano intorno al consorzio E.C.Co, l'ufficio di scambio internazionale studenti dove ho lavorato nell'ultimo anno che mi ha concesso di potermi permettere il privilegio di concludere un dottorato senza borsa e molto di più. Ringrazio la mia famiglia: Franca Bassani, Thomas e Silvio Iommi, Gabriele Ponzi e Imerio Rossi che mi hanno sostenuto con pazienza e amore soprattutto nei momenti di crisi e la mia famiglia allargata, tutti gli amici che hanno avuto la comprensione di capire che ho dovuto dedicare tutto il tempo libero dal lavoro e dagli impegni di dipartimento alla redazione della tesi e in particolare Fulvio Pinto, Francesco Samuele, Alyosha Matella, Elena Francani.

Ringrazio con Maria Lida di Iorio tutta la redazione di Fuorivista, con Antonia Sorsoli tutti i membri dell'associazione culturale Arcadia e con Tiziano Tanzi tutti quelli che hanno lavorato con passione a *Registe.doc*, Festival di cinema documentario al femminile.

Ringrazio Adelmo Cervi, figlio di Aldo Cervi e Donato Cascione e la sua famiglia, del Museo Laboratorio della Civiltà contadina di Matera, per l'altissima lezione di umanità partigiana e contadina che mi hanno dato. Ringrazio con Mario Turci e Gianni Guatelli tutti quelli che gravitano intorno al Museo Ettore Guatelli, per avermi fatto innamorare dell'antropologia e dell'antropologia visuale nel contesto di un luogo che considero a modo mio sacro, nella memoria di Ettore.

Concludo questa lista, sicuramente incompleta, con un augurio: mi auguro che venga data sempre più voce e dignità di studio accademico a tutti i vinti, per dirla con un termine caro a Nuto Revelli, che si continui a riflettere sul valore della cultura popolare e che da quelli che la praticano si abbia sempre la modestia di imparare, che si lavori al fine di preservare ciò che ancora oggi è considerato marginale, che si sia sempre capaci di dare spazio anche a chi si ritiene sia dalla parte del torto.

sara.iommi2@unibo.it

## Premessa

*La storia altro non è che un referente  
perduto e come tale un mito,  
perfettamente a suo agio sullo schermo.*

Jean Baudrillard

Una lunga e articolata discussione critica, storica e teorica intorno al cinema documentario<sup>1</sup> ha portato gli studiosi a concludere che non è mai esistita una presunta purezza e obiettività del genere.

Il cosiddetto “cinema della realtà” ha naturalmente caratteristiche e obiettivi propri, che lo differenziano dal “cinema di finzione”, d’intrattenimento o d’autore che dir si voglia.

Nonostante questo, strategie produttive, scelte tematiche, consistenza del finanziamento divergono molto più a partire da concrete esigenze politiche e sociali, che da confini concettuali.

Il cinema, di qualsiasi tipo esso sia, a qualsiasi forma esso tenda, sempre allo stesso tempo documenta e racconta; sempre raccoglie gli elementi che lo circondano trasfigurandoli ed adattandoli alla sua modalità narrativa, al proprio scopo.

Studi recenti, fra i quali il più conosciuto rimane probabilmente quello di Cristian Metz<sup>2</sup>, hanno dimostrato che più che continuare ad insistere su una presunta obiettività del cinema del reale, l’analisi vada spostata sul tipo di “contratto” che esiste tra il film e lo spettatore.

---

<sup>1</sup> Cfr. fra gli altri J.-C. Lyant - R. Odin, *Cinéma et réalités*, Saint-Etienne, CIERES, 1984; B. Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 1991; N. Carroll, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

<sup>2</sup> Christian Metz, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio, 1980.

La storiografia di settore tende a privilegiare lo studio delle correnti, delle cinematografie nazionali, degli autori adattandoli ad una linea di pensiero che si evolve in ordine strettamente crescente: dalle origini al contemporaneo, dall'amatoriale al professionale, dal classico allo sperimentale (e viceversa), dall'esordio alla maturità.

Un metodo comparativo focalizzato su una precisa scelta tematica, consente di andare oltre le categorie canoniche, facendo scontrare fra loro scelte espressive diverse accomunate da un terreno comune.

L'Italia contadina dal Secondo Dopoguerra alla fine degli anni Sessanta, si presta eccezionalmente bene a far da esperimento per un tipo di verifica come questo.

Nell'immaginario collettivo il mondo contadino è stato concepito quale una realtà storica, atemporale.

A partire dalla retorica del mito rurale fascista, passando attraverso gli anni Settanta e le varie forme di recupero delle società cosiddette tradizionali (periodo caratterizzato dal proliferare dell'istituzione di musei etnografici) sino ad arrivare, oggi, ai movimenti di "ritorno alla terra", l'idea è sempre stata quella di una realtà "povera, ma sana".

A seguito del *boom*, si è parlato a più riprese di "apocalisse culturale"<sup>3</sup>, ma la cultura contadina ha origini talmente remote che è davvero impossibile credere che siamo riusciti a disfarcene in poco più di cinquant'anni; la tradizione permane, si sviluppa in forme nuove e ne vanno comprese le ragioni.

Nonostante i cambiamenti economici e culturali e le rivoluzioni tecnologiche, la tradizione si esprime ancora nelle "pieghe" degli atti sociali.

Si potrebbe addirittura considerare il mondo contadino quale una sorta di enorme inconscio collettivo, sempre oscillante fra idealizzazione acritica e rifiuto incondizionato.

---

<sup>3</sup> Cfr., fra gli altri, Giusto Lisi, *Senza patria. La cultura dell'analogia e la scomparsa del popolo contadino*, Firenze, Passato/Presente, 1987; Clara Gallini (a cura di), *Ernesto De Martino. La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 2002.



Gli obiettivi di chi intendeva rappresentare il nostro Paese in un momento di grande vitalità politica ed economica e di eccezionali trasformazioni sociali erano estremamente vari, quindi molteplici erano le strategie di senso adottate a scopo espressivo, seppure esse si originassero da un identico sottotesto.

Naturalmente, per localizzare aree di senso inesprese o, più semplicemente, nascoste, occorre tenere presente che i protagonisti di questo orizzonte culturale sono plurimi e vanno ben oltre i soli professionisti di settore.

A voler adottare questo approccio si sconfinava dunque dichiaratamente nell'interdisciplinarietà: uso di fonti diverse e, spesso, non "canoniche", sguardi differenti sulla stessa materia di partenza.

Sulla base di un taglio tematico preciso - la rappresentazione del mondo agropastorale nel documentario corto italiano degli anni Cinquanta e Sessanta - diversi archivi sono stati esplorati al fine di mettere a punto questo lavoro di ricerca. E ciò a partire dall'idea che la maggior parte dei film etnografici italiani fosse dedicata proprio al mondo contadino<sup>4</sup>.

Per ciò che riguarda la critica si è tentato già negli anni Settanta di dare un contributo valorizzando e catalogando questo genere minore<sup>5</sup>, ma ogni pretesa di completezza rimane un obiettivo lontano ancora oggi. Nonostante questo alcune istituzioni, fra cui la Cineteca di Bologna, hanno avviato un'opera di acquisizione, restauro, digitalizzazione, pubblicazione, valorizzazione di alcuni dei lavori compresi nella filmografia che è stato possibile compilare sino ad oggi e che mi auguro continui ad essere verificata e ampliata.

Il corpus preso in esame è, come si può facilmente immaginare, ampissimo e di vario interesse, sia per tipo di documento, sia per qualità. Molti titoli sono già andati perduti e possono essere

---

<sup>4</sup> Diego Carpitella ne censisce duecento girati fra il 1959 e il 1980 stabilendo che l'80% sono proprio a tema agropastorale. Cfr. Diego Carpitella, *Film etnografico e mondo contadino in Italia* in Pepa Sparti (a cura di), *Cinema e mondo contadino. Due esperienze a confronto: Italia e Francia*, Venezia, Marsilio, 1982, pag. 69.

<sup>5</sup> Ricordo per tutti gli studi di Gianpaolo Bernagozzi, dedicati proprio al cinema corto e al cinema corto documentario. In particolare, di cui farò grande uso: Gianpaolo Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945 - 1980*, Firenze - Milano, La casa Usher, 1979.

recuperati solo attraverso un lavoro certosino di ricerca sulle riviste di settore che comunque si limitano a descrizioni o recensioni.

Neppure lo strumento dell'intervista ai diretti protagonisti di questa stagione di fermento culturale del documentario italiano, basato su un metodo di ricerca etnografica del consumo e della produzione dei media, ha potuto colmare alcune lacune.

Messo a punto lo stato dell'arte, si è allora cercato di rendere il più possibile evidenza del corpus recensito sinora, sia per ciò che riguarda le fonti primarie, sia per ciò che riguarda la discussione teorica in prospettiva interdisciplinare e da lì si è tentato di esplorare alcuni ambiti specifici ancora pochissimo o per niente affrontati, per portare un contributo originale, organizzando parte del discorso tramite una divisione regionale.

Il corpus di testi è stato affrontato da due punti di vista diversi: l'indiscutibile valore storico di questi brevi documenti e il loro valore estetico, seppure spesso contaminato dall'eccesso di strumenti retorici.

Il corpo, il paesaggio, gli oggetti sono stati analizzati con particolare cura, dato che il cinema si offre sempre più quale strumento essenziale per una raccolta e un'analisi degli aspetti non verbali di una cultura.

Seppure questi documentari non possano definirsi strettamente opere di etnografia visiva, ma spesso si avvicinano di più ad un concetto di documentazione sociale ibridato con i sistemi narrativi classici della fiction, sono infatti strumenti essenziali di analisi visiva di una cultura incredibilmente e velocemente trasformata. E, allo stesso tempo, contribuiscono a ravvivarne la tradizione, l'interesse.

Il periodo su cui si focalizza maggiormente il lavoro – anche se nel titolo è dichiarato un arco di tempo che va dal 1939 al 1969 - saranno gli anni Cinquanta: un momento di grandi cambiamenti e di trasformazione; un periodo forzatamente di passaggio, fra due culture che si contendono spazi di influenza.

I documentari corti etnografici e di documentazione sociale, come vedremo, tramontano come genere col finire degli anni Sessanta, anche a causa del diffondersi dello strumento dell'inchiesta televisiva.

Mi preme, già in sede di premessa, dichiarare la parzialità della selezione, da cui restano esclusi alcuni lavori documentari di autori importanti che si sono successivamente dedicati al cinema di fiction di lunga misura.

I lavori televisivi e certo documentario d'autore, caratterizzati da modi produttivi diversi, hanno infatti caratteristiche specifiche.

Il cinema col suo *complesso della mummia*, il suo *principio di presenza in assenza*, la sua capacità di *deterritorializzazione dell'immagine*, per dirlo con le parole di alcuni dei più importanti teorici del cinema, ci consente di riscoprire un "mondo perduto", che non solo ci appartiene, ma ci consente anche di capire meglio le dinamiche di un presente sempre più mediatizzato.

Avere l'opportunità di osservare le rappresentazioni cinematografiche della cultura tradizionale ancora viva in quegli anni, messe a confronto con le forme del cinema più *mainstream* che pure raccontano quella realtà, ma da un punto di vista completamente altro, crea dei cortocircuiti di senso ricchi ancora oggi di possibilità d'interpretazioni critiche e di chiarificazione di un più generale periodo di "rinnovamento della civiltà"<sup>6</sup> che non abbiamo ancora finito di attraversare. L'indagine sulla cultura popolare su cui si focalizzano le fonti audiovisive selezionate per questo lavoro è supportata da un ampio dibattito originatosi sulle riviste di indirizzo antropologico e nell'ambito di ricerca etnografica all'interno della quale spiccano le riflessioni di Ernesto De Martino, che si pone quale figura ponte fra due ambiti disciplinari diversi: il cinema e l'etnografia e che, a sua volta, prende le mosse in particolare dagli scritti di Antonio Gramsci e Carlo Levi.

---

<sup>6</sup> Luigi Chiaratti (a cura di), *Vita di Gennaro Esposito napoletano. Appunti per una biografia di Ernesto De Martino*, Calimera, Kurumuny, 2005, pp. 28-29.

Gli studi sulla cultura popolare, le teorie sul realismo, la letteratura meridionalistica, la ricerca sul campo e persino la più stretta contingenza politica, vanno quindi a formare un unico grande panorama teorico, dal quale si originano tutte le più interessanti riflessioni sul mondo contadino italiano e sulla sua rappresentazione.

## **CAP. 1 - Metodo e ricerca d'archivio. Il cinema come fonte di storia.**

### *1.1 - Il valore del documento filmico. Il cinema archivio del Novecento.*

*La fotografia cinematografica che compone  
in una scena migliaia di immagini e che formandosi  
tra una fonte luminosa e un lenzuolo bianco  
fa alzarsi e camminare i morti e gli assenti,  
questo semplice nastro di celluloidi impressionato,  
costituisce non soltanto un documento storico  
ma una porzione di storia, e della storia che non è svanita,  
che non ha bisogno di un genio per essere resuscitata.*

*Boleslaw Matuszewski*

Documento: dal latino *documētum*, da *docēre*: informare, far sapere, insegnare.

I documenti hanno una duplice funzione: quella più intuitiva della trasmissione di un sapere (*testimone, testimonianza*) e quella di garantire all'uomo una visione esterna su se stesso e verso le cose che crea, osserva, modifica con il suo approccio culturale verso il mondo. La traccia lasciata dal documento può permettere l'analisi di qualcosa che sarebbe altrimenti rimasto inconsapevole, non indagato.

All'interno del termine "documento" è dunque insito un valore umano di produzione di "oggetti" che consentono la conoscenza di sé, delle società, delle culture.

March Bloch, uno dei più importanti storici europei, nel suo *Apologia della storia*, ci ricorda che “La nascita della denominazione è sempre un fatto notevole, anche se la cosa denominata l’ha preceduta; segna infatti la tappa decisiva della presa di coscienza”<sup>7</sup>.

Non c’è dunque conoscenza senza testimonianza. E, nella prospettiva del valore documentario delle fonti, una testimonianza inconsapevole può essere altrettanto se non più preziosa di una fonte ufficiale.

Tutto ciò che è prodotto culturalmente, materiale o immateriale che sia, sia che venga trasmesso volontariamente o involontariamente, è un documento: un libro, come un tavolo, un canto o un paesaggio.

Il valore documentario di un qualsiasi prodotto umano dipende quindi dalla sua densità informativa e dall’uso che se ne fa, dal rapporto che si instaura con il soggetto osservante/utilizzatore.

Qualunque documento è un contenitore d’immaginario<sup>8</sup> e il desiderio di preservare i documenti storici, oltre ad essere un atteggiamento che testimonia dell’approccio culturale dell’uomo verso il mondo, partecipa allo stesso tempo di un desiderio di ritorno all’origine, che è parte di ciò che avvicina di più l’uomo alla natura ovvero al primordiale, all’arcaico: *L’involuzione verso le fonti è evidentemente la regressione verso la madre: più antichi sono gli oggetti, più ci avvicinano a un essere anteriore, alla “divinità”, alla natura, alle conoscenze primitive, ecc*<sup>9</sup>.

Il documento si pone quale mediatore fra una pluralità di soggetti e di tempi, che entrano in relazione fra loro: “L’oggettivazione prospettica e l’oggettivazione retrospettiva si prolungano entrambe da una parte e dall’altra a partire dal punto zero che chiamiamo Adesso”<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> Marc Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Einaudi, Torino, 2009, pag. 124.

<sup>8</sup> In particolare e per ciò che riguarda gli oggetti a tal proposito Cfr. Jean Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 2007.

<sup>9</sup> Jean Baudrillard, op.cit., pag. 99.

<sup>10</sup> Vladimir Jankélévitch, *La morte*, Torino, Einaudi, 2009, pag. 15.

Ma perché diamo tanta importanza ai documenti? La prima pulsione, quella più profonda, è forse una paura innata nei confronti della morte, dell'oblio (*oblivium*, dove la radice "liv" sta per scolorire, divenire oscuro), della perdita della memoria.

André Bazin, uno dei più importanti critici cinematografici, assegna alla fotografia e in particolare al cinema (che possiede in più il dono del movimento e dunque può testimoniare quegli aspetti non descrivibili a parole delle cosiddette "culture visive") la funzione primordiale di "salvare l'essere mediante l'apparenza". E la sua riflessione va indietro nel tempo sino all'età degli antichi egizi, chiama infatti questa necessità psicologica umana "complesso della mummia", dal modo di affrontare la morte garantendo la sopravvivenza materiale del corpo<sup>11</sup>.

Ciò si lega in un certo senso a quella che De Martino chiamava *crisi della presenza* in un doppio filo di dialogo fra il cinema, e in particolare il cinema documentario, e la ricerca antropologica orientata al *salvage*. Ci sono immagini che scompaiono e persone che muoiono e c'è una paura atavica che l'uomo, essere culturale, possa svanire esso stesso nella natura: *poiché il rapporto che fonda la storicità della presenza è lo stesso rapporto che rende possibile la cultura, il rischio di non esserci nella storia umana si configura come un rischio di intenebrarsi nella ingens sylvae della natura*<sup>12</sup>.

Il secolo appena passato si è dunque arricchito di un nuovo tipo e di una proliferazione inedita di "documenti"; il cinema – definito non a caso "L'occhio del Novecento"<sup>13</sup> – ha ampiamente garantito in forma nuova questo bisogno umano atavico di conservare, testimoniare, archiviare; esso è infatti in grado di produrre documenti ad altissimo grado di fedeltà ontologica al reale e l'idea che possa essere considerato anche un enorme archivio del mondo lo accompagna sin dalla sua nascita<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Milano, 1999, pag. 3.

<sup>12</sup> Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, pag. 16.

<sup>13</sup> Cfr. Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.

<sup>14</sup> Basti ricordare il tentativo utopico di Bolesław Matuszewski di creare un archivio cinematografico totale di tutti gli eventi della storia umana o la tendenza organizzatrice dei panorami del mondo dei primi cataloghi Lumière.

Perfino i film a più alto livello di finzionalizzazione, oltre a lavorare sul nostro immaginario collettivo, si prestano involontariamente a questa esigenza di conservare, mentre i documentari, già dalla loro denominazione, ne sono caratterizzati.

Ed è allora in un certo senso vero che i musei, gli archivi, le biblioteche sono cimiteri e allo stesso tempo *granai pubblici [...] riserve contro un inverno dello spirito*<sup>15</sup>.

La collezione e la catalogazione risolvono col massimo livello di sicurezza possibile l'angoscia della morte, in un certo senso sono la negazione della morte. Da questa prospettiva il documento raro diventa l'oggetto più prezioso, idealmente più necessario e più fragile.

Abbiamo visto come il cinema sia per sua natura sia spettacolo, sia documento. Poco importa che si tratti di fiction o documentario, ogni produzione filmica s'impone all'attenzione dello storico come traccia.

Michèle Lagny sostiene che avvicinandosi allo studio delle fonti audiovisive, esattamente come per ogni altra fonte materiale o immateriale, compito dello storico è "passare dalla traccia alla fonte, trasformare il film in documento"<sup>16</sup>. La questione del punto di vista, influenzata dalle condizioni politiche ed economiche della produzione e della ricezione, anche in questo lavoro di analisi e rielaborazione è centrale<sup>17</sup>. Nel far questa operazione occorre tener presente che la catalogazione negli archivi, la scelta di cosa conservare e cosa lasciare andare non è mai innocente.

*Il cinema è stato - tra le molte cose - uno spazio rituale laico privilegiato in cui l'uomo del Novecento ha accumulato e trasformato la luce dello schermo e la comunione con le immagini in energia emotiva sociale e ideologica*<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Marguerite Yourcenar, *Memorie di Adriano*, Milano, L'Espresso, 2002, pag. 109.

<sup>16</sup> Michèle Lagny, *Il cinema come fonte di storia*, in *Storia del cinema mondiale*, Vol. XI, Teorie, strumenti, memorie. Parte I, Torino, Einaudi, 2001, pag. 281.

<sup>17</sup> Cfr. Pierre Sorlin, *Cinema e identità europea. Percorsi nel Secondo Novecento*, Scandicci, La Nuova Italia, 2001.

<sup>18</sup> Gian Piero Brunetta, *Storia e storiografia del cinema*, *Storia del cinema mondiale*, Vol. XI, Teorie, strumenti, memorie. Parte I, Torino, Einaudi, 2001, pag.210.



Un lungo e articolato dibattito teorico ha portato dunque gli studiosi a credere che il cinema, e più in generale l'audiovisivo, possa essere utilizzato quale documento storico<sup>19</sup>, con la stessa efficacia delle fonti tradizionali.

Gian Piero Brunetta nel suo saggio *Storia e storiografia del cinema*, considera il cinema quale fonte e al tempo stesso agente di storia, produttore di miti, mentalità, immaginario collettivo<sup>20</sup>. In tal senso David Ellwood sostiene che "some films make history, some try to re-write it, some invent it from scratch"<sup>21</sup>.

Ci ricorda ancora Brunetta che lo storico del Novecento, grazie ad una sorta di "bulimia da documentazione" tipica della macchina cinematografica, per primo gode di una condizione privilegiata<sup>22</sup>: usa il cinema come fonte nuova ed esso, allo stesso tempo, lo costringe a ripensare la storia in termini nuovi. Il ricchissimo apparato fotografico di *Famiglia Novecento*<sup>23</sup> di Paul Ginsborg è uno splendido esempio di come e quanto l'immagine - fotografica e cinematografica - sia diventata essenziale ai fini della ricerca storica.

L'invenzione del cinema si pone nel periodo di passaggio fra società tradizionale e avvento della cosiddetta modernità, diviene strumento misuratore dei modi della modernizzazione, portavoce della paura nei confronti del nuovo, infinito contenitore di mondi visibili e portavoce di "culture visive".

La macchina da presa è figlia del pensiero scientifico che andava definitivamente rimpiazzando, almeno apparentemente, le ultime credenze magico-pagane, ma allo stesso tempo il suo potere di trattenere immagini del passato ne conserva in nuce un elemento di fascinazione mistica, fantasmagorica.

---

<sup>19</sup> Cfr. fra gli altri Pierre Sorlin, *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Torino, Paravia Scriptorium, 1999; Marc Ferro, *Cinema e storia: linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano, 1979; Peppino Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Torino, Loescher, 1991; Gianfranco Miro Gori, *La storia al cinema. Ricostruzione del passato, interpretazione del presente*, Roma, Bulzoni, 1994.

<sup>20</sup> Gian Piero Brunetta, *Storia e storiografia del cinema*, op.cit., pag. 191.

<sup>21</sup> David Ellwood, *The Movies As History. Visions of the Twentieth Century*, Sutton Publishing, 2000.

<sup>22</sup> Gian Piero Brunetta, *Storia e storiografia del cinema*, op.cit., pag. 192.

<sup>23</sup> Paul Ginsborg, *Famiglia Novecento*, Torino, Einaudi, 2013.

Il processo di costruzione dell'italianità, intrapreso anch'esso a partire dall'avvento della modernità e del "divenire moderni", pur avendo le sue basi nella letteratura e nel teatro e, seppure preesistendo alla nascita dello Stato, trova nel cinema "la macchina più potente e pervasiva nel distribuire il mito dell'italiano"<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> David Bidussa, *Introduzione* in Giulio Bollati, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 2011, pag XIII.

## 1.2 - Metodo comparativo e indiziario.

Il cinema ha per sua natura una vocazione all'archivio, una capacità di analisi e scomposizione della realtà ed è allo stesso tempo sempre caratterizzato da un grado più o meno ampio di soggettività di visione e interpretazione.

Naturalmente le fonti mutano il loro valore significativo non solo a seconda dell'epoca nelle quali vengono "redatte", ma anche e soprattutto in relazione all'epoca durante la quale vengono interpretate.

Per cui le fonti filmiche delle quali ci occupiamo sono testimonianze uniche di un qualcosa che, con gli anni, è stato progressivamente rimosso: al contempo prove di una rimozione avvenuta e indizi per la ricostruzione di una realtà che non è più a nostra disposizione; una contro-storia che va ad opporsi alla "storia ufficiale".

Da questa convinzione siamo partiti avvicinandoci ai testi presi in esame, organizzando lo studio con un metodo derivato dalla storia e dalle scienze sociali e selezionando i materiali sulla base della loro pertinenza, avventurandoci in un percorso parallelo e complementare a quello della storia del "cinema ufficiale".

Abbiamo già citato Marc Bloch, il quale ha rivoluzionato il modo di fare la storia, collocando in un ruolo di assoluta centralità il cosiddetto "studio delle mentalità".

Il suo lavoro, basato su un'ottica di "antropologia della storia" ribadisce la necessità di «comprendere il presente attraverso il passato» e, viceversa, di «comprendere il passato attraverso il presente»<sup>25</sup>.

Quella di "auto-intelligibilità" del presente è, secondo lo studioso francese, dunque, una falsa pretesa.

Le società umane sono caratterizzate, infatti, anche da una sorta di forza d'inerzia.

---

<sup>25</sup> Jacques Le Goff, *Prefazione*, in Marc Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, op.cit., pag. XXVI.

André Gaudreault ci ricorda che *quello che ci resta della storia è non tanto l'oggetto di ieri nel suo rapporto con un soggetto di ieri [...] quanto l'oggetto di ieri nel suo rapporto con un soggetto di oggi. [...] si tratta pur sempre di un passato già e sempre reso presente*<sup>26</sup>.

Studiosi autorevoli come Pierre Sorlin ci ricordano ancora quanto le fonti audiovisive contribuiscano alla nostra conoscenza del passato e alla nostra comprensione del presente<sup>27</sup>, allo stesso modo Marc Ferro sostiene che il cinema sia una via importante per penetrare in ciò che una società non sa (o non sa più) di se stessa<sup>28</sup>.

Tale scambio in duplice senso, tuttavia, non avviene solo a partire da una "narrazione di tipo cronologico", ma anche "a livello ambientale": l'«antropogeografia» studia le società nei loro rapporti con l'ambiente fisico: l'uomo incessantemente agisce sulle cose nello stesso tempo in cui queste agiscono su di lui<sup>29</sup>.

E, a proposito di "rapporto fra uomo e mondo", Ginzburg identifica infatti la prima forma narrativa nel sapere venatorio: il cacciatore "legge" nelle tracce lasciate dall'animale la "storia" del suo passaggio<sup>30</sup>.

Questo concetto di "presa di coscienza" nei confronti dell'ambiente e delle cose che ci circondano è particolarmente interessante se si considera il cinema come una forma di linguaggio primitivo, che il rapporto fra uomo e mondo esteriorizza e quindi esplicita. Presa di coscienza e ricostruzione di realtà, dunque, non sono solo storiche, ma anche geografiche, in quanto visibili.

Punto non secondario, Bloch riteneva che non ci fosse «Niente di più legittimo che centrare lo studio d'una società su uno dei suoi aspetti particolari»<sup>31</sup>. Dichiara, infatti, in una lettera del

---

<sup>26</sup> André Gaudreault, *Il ritorno del pendolo: storia di un ritorno in forza... della storia*, in *Storia del cinema mondiale*, Vol. XI, Teorie, strumenti, memorie. Parte I, Torino, Einaudi, 2001, pag. 222.

<sup>27</sup> P. Sorlin, *L'immagine e l'evento: l'uso storico delle fonti audiovisive*, Paravia, Torino 1999

<sup>28</sup> Marc Ferro, *Cinema e storia: linee per una ricerca*, op.cit.

<sup>29</sup> Marc Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, op.cit., 111-112.

<sup>30</sup> Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 1986.

<sup>31</sup> Jacques Le Goff, *Prefazione* in March Bloch, *Apologia della storia*, op.cit. pag. XXXII.

1941 a Lucien Febvre (che pure ha lavorato alla legittimazione storica di “fonti nuove”), di aver combattuto per una storia più ampia e più umana.

Gli storici attribuiscono sempre più importanza alle testimonianze “loro malgrado” e conferiscono ai documenti “scartati”, “rimossi”, “nascosti” il valore di fonti più utili.

Del resto non esistono fonti pure, se si pensa che ogni documento è comunque un’interpretazione già nel momento stesso in cui si produce.

Con un simile orientamento di studi Carlo Ginzburg teorizza il “paradigma indiziario”<sup>32</sup> che si basa su due caratteristiche essenziali: la definizione di un metodo che consenta di far interagire diversi campi del sapere e l’attenzione per gli elementi marginali delle culture al fine di far emergere aspetti nascosti, altrimenti inaccessibili, eppure rivelatori.

Inoltre, ritiene Bloch, *non c’è conoscenza autentica senza una certa gamma di comparazione*<sup>33</sup>. Dunque le fonti marginali vanno comunque confrontate con le fonti ufficiali per carpirne per intero il messaggio.

Data la caratteristica polisemica dei documenti, essi vivono di molte interpretazioni possibili, che si rendono maggiormente trasparenti se vengono confrontati con altri tipi di fonti.

I documenti sono una traccia, un segno percepibile ai sensi, che ha lasciato un fenomeno in se stesso impossibile a cogliersi se non tramite un procedimento di ricostruzione<sup>34</sup>.

In tal senso il cinema avrebbe nei confronti dell’immaginario un “valore indiziario” e allo stesso tempo perverrebbe a conservare il passato, pur essendo pienamente espressione del linguaggio tecnico della modernità.

Inoltre, garantirebbe il passaggio dalla “macrostoria” alla “microstoria”.

In un’epoca in cui sempre crescente è il fenomeno di “mediatizzazione della vita quotidiana”, non ci si può più esimere dallo studio delle immagini; nelle immagini si esprimono le informazioni culturali e sociali delle culture, il loro *senso comune*.

---

<sup>32</sup> Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, op.cit., 1986.

<sup>33</sup> Marc Bloch, *Apologia della storia*, op.cit., pag. 35.

<sup>34</sup> Marc Bloch, *Apologia della storia*, op.cit., pag. 44.

Al prevalente approccio di studi di tipo eminentemente politico ed economico alla storia, nel Novecento sono dunque avanzate analisi sociali e mediali, l'utilità delle quali si esprime in particolare nella decostruzione dell'*immaginario collettivo* costituitosi a partire dalle centinaia di migliaia di documenti filmici e fotografici prodotti nello scorso secolo.

A tal proposito sarà adottato un doppio metodo di analisi: indiziario applicato alla ricerca e alla scelta delle fonti documentarie più marginali e comparativo in quanto tali fonti verranno continuamente confrontate fra loro e con fonti di tipo diverso, fra cui in particolare i film di finzione che, come si vedrà, hanno un approccio diametralmente opposto nei confronti della rappresentazione del mondo contadino italiano di quegli anni.

La scelta di focalizzarmi sul periodo lungo del Dopoguerra italiano è poi dovuta anche alla possibilità di utilizzare lo strumento dell'intervista, la testimonianza orale.

Lavorare su fonti non sempre reperibili o conservate in enti di difficile accesso, rende l'opportunità di parlare direttamente con gli autori uno strumento doppiamente prezioso e allo stesso tempo urgente.

Alla disponibilità di Cecilia Mangini, Luigi Di Gianni e Giuseppe Morandi devo gran parte del mio lavoro. Senza di essi sarebbe stato praticamente impossibile capire l'esigenza che spingeva gli autori a produrre opere come quelle prese in esame, le difficoltà e le incomprensioni affrontate, i mezzi adottati per superarli, il tipo di pubblico col quale si instaurava un dialogo, la formazione al cinema ricevuta, i rapporti fra colleghi e con esperti di altre discipline e così via, nel tentativo di ricostruire nel modo più possibile completo il clima che si respirava nel cinema documentario italiano che si sviluppa intorno alla Seconda Guerra Mondiale, così trascurato, eppure così necessario.

Il commento degli autori sui loro lavori, inoltre, rende esplicite le loro intenzioni e credenze, il contesto produttivo, sociale, culturale e politico nel quale si muovevano.

Le loro interpretazioni possono essere messe a confronto con quelle raccolte dalla critica, con la risposta ottenuta a livello di ricezione più vasta (festival, cineclub, convegni), con le reazioni delle istituzioni e della censura.

Infine, considerando per ovvi motivi Ernesto De Martino quale principale studioso di riferimento, si fa notare che lo stesso antropologo adotta un metodo comparativo nell'avvicinarsi allo studio della lamentazione.

Come vedremo, nell'*Atlante figurato del pianto* posto in appendice a *Morte e pianto rituale*<sup>35</sup> e ispirato alle fotografie di André Martin, le forme di questo particolare momento rituale vengono confrontate fra tutte le culture mediterranee (in particolare il meridione italiano e la Romania), fino a considerare anche riproduzioni di illustrazioni di culture antiche. Ciò in uno scambio continuo dove non solo l'accostamento in progressione dalle fonti più antiche a quelle più recenti permette di rivelare l'evoluzione gestuale delle forme della lamentazione, ma consente altresì di scoprire che l'analisi funziona anche in senso contrario: la ricerca folklorica produce anche l'interpretazione delle fonti a ritroso, lo svelamento del senso di atteggiamenti delle culture antiche fino a quel momento sconosciuti agli studiosi a partire dalle espressioni simili nel mondo contemporaneo<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975.

<sup>36</sup> Gianluca Sciannameo, *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Bari, Palomar, 2006, 23-25.

### 1.3 - La ricerca d'archivio. L'etica del salvage. Definizione del corpus di testi.

Una volta stabilito il metodo e il tipo di fonte, è iniziata ovviamente la fase della ricerca d'archivio.

Il problema dell'incerta destinazione e identità dei documentari corti italiani, li ha resi spesso materiali instabili e inaccessibili.

Per tal motivo la ricerca d'archivio si trasforma talvolta in un tentativo di "salvataggio in seconda" e, ai fini dell'individuazione dei materiali, si rafforza l'idea dell'importanza dell'uso di "fonti secondarie".

L'antropologia visiva in particolare, a partire dagli anni Cinquanta e contemporaneamente alla fase di industrializzazione prima e di globalizzazione poi, postasi in un'ottica di *apocalisse culturale*, si dà il compito della preservazione della diversità culturale, o perlomeno delle sue tracce.

Il problema di accesso alle fonti e l'invisibilità dei materiali mi pare si accostino, a livello ideale, a questa istanza di *salvage* tipica del cinema antropologico. Se l'urgenza dei registi era (anche) quella di "salvare" una cultura che stava scomparendo rapidamente, sollecitare al restauro e alla valorizzazione di questo patrimonio equivale (anche) ad un intervento di recupero di secondo livello di quella stessa cultura.

Il cinema, in quanto forma di scrittura visiva, si è assegnato il compito di archiviare le testimonianze dei popoli senza scrittura o in via di scomparsa a seguito dell'omologazione culturale caratteristica della modernità.

Tale necessità di archiviazione, museificazione, collezione nasce con l'intento normativo della scienza positivista di cui il cinema e la fotografia, prodotti del pensiero scientifico, sono portatori; strumenti allo stesso tempo di conoscenza scientifica e pensiero analitico, come pure di spettacolarizzazione e ricezione popolare a vasto raggio.



Oggi, grazie alle nuove tecnologie, assistiamo ad una amplissima disponibilità di fonti online, possibilità che ha cambiato strutturalmente i modi e la velocità del lavoro di ricerca.

Nonostante questo, l'archivio rimane un luogo essenziale per una serie di motivi e non solo quando si intenda lavorare su un tipo di fonti come quelle prese in esame in questo studio, difficilmente disponibili in rete e, a volte, esistenti solo in pellicola e dunque nei tempi della moviola.

La catastrofe che si è abbattuta sul cinema delle origini, infatti, riguarda il cinema *tout court* e non si ferma ora che si passa al digitale. Solo sempre nuovi sistemi di conservazione e catalogazione possono impedire la perdita dei materiali audiovisivi.

Per un ricercatore il grado di accessibilità degli archivi e l'organizzazione delle fonti sono parametri essenziali, che incidono largamente sui risultati ottenibili.

E proprio per garantire da una parte la funzionalità della classificazione degli archivi e dall'altra la possibilità di gestire quantità di informazioni sempre più elevate, a partire dai primi decenni del Novecento si è sviluppata una disciplina - che in realtà nasce già con le prime enciclopedie e partecipa di una necessità eminente umana e oserei dire quasi atavica di classificazione - denominata *Knowledge Organization*, anche conosciuta con la sigla abbreviata KO. Solo la sinergia fra studiosi e archivisti permette la riscoperta e il restauro di pellicole preziose, mondi di luce potenziali altrimenti sepolti nel buio di magazzini di cui, a quel punto, si perde lo scopo.

La scelta di quali materiali restaurare e su quali vale la pena di focalizzarsi, ovviamente, incide sulla direzione e la forma complessiva della storiografia del cinema (e viceversa).

Fra gli archivi che ho avuto la fortuna di consultare, alcuni esempi particolarmente virtuosi sono: La Cineteca Sarda che ha editato importanti pubblicazioni su registi quasi dimenticati come Fiorenzo Serra; il Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma, attivissimo dal punto di vista della raccolta di documentazione etnografica in video sin dai tempi della direzione di Tullio Tentori e oggi grazie al lavoro prezioso di Emilia De Simoni; la fornitissima videoteca della

Cineteca Nazionale; la Cineteca di Bologna che, anche grazie al Festival del *Cinema Ritrovato* e dunque alla consulenza di studiosi di di livello internazionale, ha scelto già da diversi anni di proseguire su un doppio binario: da una parte il restauro, la valorizzazione e la diffusione dei “capolavori” della Storia del cinema, da proporre anche ad un pubblico vasto, col quale intraprendere una sorta di “educazione continua al cinema”, dall’altra la conservazione e la riscoperta di lavori minori, destinati certo ad un pubblico specializzato, ma fondamentali per un aggiornamento puntuale e una riflessione sempre nuova sulla storia del cinema (e di conseguenza sul cinema quale strumento di indagine storica). Ai responsabili dell’AAMOD, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, invece, sono particolarmente grata non solo per la loro passione nell’archiviazione di fonti considerate minori e la loro diffusione ad un pubblico il più possibile vasto - attraverso il riuso, pubblicazioni a tema, convegni o progetti quali l’*Aperossa* di proiezione pubblica in spazi e con modalità insolite - ma anche per i criteri di catalogazione e per il modo con il quale i materiali vengono resi disponibili al ricercatore.

I DVD, le pellicole, i Betacam sono infatti catalogati non solo seguendo una più tradizionale divisione per anno o per autore, ma anche con una descrizione puntuale a livello tematico articolata, ogni volta che è stato possibile e grazie all’aiuto dei tirocinanti, per sequenze. L’utente ha accesso ad un sistema interno informatico che funziona anche per chiavi di ricerca tematiche e che rende possibile la selezione di titoli di film altrimenti non individuabili se non dopo una improbabile estenuante visione di tutti i materiali del fondo.

I percorsi che legano potenzialmente un documento ad un altro sono, infatti, molteplici.

L’opera di digitalizzazione dei fondi necessari all’analisi del periodo storico è essenziale non solo perché consente l’accesso dei materiali con molta più facilità, ma anche perché permette al ricercatore visioni ripetute, cosa non sempre possibile per quanto riguarda la fruizione a moviola.

Problema essenziale è quindi non solo quello della conservazione e del restauro delle pellicole e dell’audiovisivo in genere, ma anche dell’accessibilità e della valorizzazione dei materiali.

Cresce fra gli studiosi e gli artisti la consapevolezza che negli archivi degli audiovisivi sono conservate non solo la nostra storia più recente, ma anche le forme del nostro immaginario.

Oltre all'opera di digitalizzazione e messa in rete dei fondi, anche i registi sono sempre più dediti a pratiche di riciclo e riuso dei materiali d'archivio, non a caso si diffondono sempre di più le pratiche del *found footage film* e vengono conservati anche materiali quali i filmati di famiglia, considerati sino a pochi anni fa di scarso interesse.

A proposito delle fonti online si può avere un'idea degli interventi della censura grazie al sito *Italia taglia*, sul *Cinestore* della Cineteca di Bologna molti documentari possono essere consultati in modalità anteprima, L'Istituto Luce ha messo a disposizione moltissimi suoi titoli, L'AAMOD rende disponibili alla consultazione su Youtube, fra gli altri, il fondo USIS dell'Archivio Centrale dello Stato, L'ISRE (Istituto Superiore Regionale Etnografico Sardo) ha realizzato un progetto denominato Sardegna Digital Library e così via.

E poi la ricerca passa anche attraverso la disponibilità e lo spirito di collaborazione dei vari ricercatori della rete delle accademie e degli Enti locali (per cui può capitare di avere conferma dell'attribuzione di una fotografia di Andreas Fridolin Weis Bentzon del 1958 persino su Twitter).

Dunque abbiamo considerato cinema e fotografia quali dispositivi della memoria, testimonianza e allo stesso tempo strumenti di analisi e di costruzione/decostruzione della realtà.

Nell'accostamento di materiali recuperati, tratti da un pressoché infinito *museo dei sogni* (per dirla con Comencini), come pure nel ritrovamento di questi vecchi documentari considerati fino ad oggi lavori marginali, non si realizza solo una ricerca sul passato, ma si compie anche una *operazione critica nei confronti delle modalità della rappresentazione che inquadrano il presente*<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Francesco Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema*, Milano-Udine, Mimesis, pag.30.

In ogni caso la maggior parte di questi titoli sono ancora oggi di difficile reperibilità, il che significa che di alcuni di essi conosciamo l'esistenza e siamo in grado di ricostruire gli scenari solo sulla base di vecchi saggi e articoli: tentativo disperato di traduzione di un linguaggio che nasce audiovisivo.

Nonostante questo, del corpus comunque straordinariamente numeroso che rimane, si è ormai in grado di produrre una stima di massima, contestualizzando i titoli rinvenibili in quell'incredibile periodo che si muove a cavallo della Seconda guerra mondiale e si spegne progressivamente all'alba degli anni Settanta, trascinandosi in forme diverse sino ai giorni d'oggi e rifacendosi, già negli stessi anni Settanta, violentemente attuale in quanto mai definitivamente risolto.

L'incompletezza del lavoro di catalogazione e restauro dei documentari presi in esame, il loro stato giuridico (per fare un esempio la Cineteca di Bologna ha solo recentemente acquisito il fondo Corona), l'impossibilità di avere sempre loro accesso o di riprodurne delle copie, ha fatto sì che occorresse procedere seguendo un approccio per campioni pertinenti, nell'impossibilità di ricostruzione completa e certa del corpus.

Il cinema documentario antropologico e di documentazione sociale è stato dunque utilizzato quale fonte per la riflessione sull'identità italiana e, considerata la caratteristica di "pluralismo regionalistico" tipica del nostro Paese, un criterio di selezione semantica ed organizzazione del materiale, oltre alla periodizzazione il più possibile precisa, è stato certamente quello geografico.

La filmografia si articola, infatti, sulla base di una divisione regionale e macroregionale.

Infine i testi presi in esame hanno quale caratteristica comune il focus sulle culture tradizionali e l'analisi della cultura tradizionale si basa sull'espressione del vivere quotidiano.

Il vivere quotidiano, a sua volta, è legato inscindibilmente con l'esperienza e dunque col luogo inteso quale vissuto.

Scrive Michel de Certeau che la *ratio* «popolare» [è caratterizzata da] un modo di pensare applicato a un modo d'agire<sup>38</sup>.

Se nel caso del film di fiction la rappresentazione trae origine da uno spunto narrativo, che può svilupparsi in forme anche molto articolate, in questi documentari è intorno alla documentazione della realtà sociale che si costruisce una struttura narrativa minima, essenziale. L'azione della censura, che si accanisce su determinati testi, piuttosto che su altri, aiuta a creare un corpus omogeneo per quanto riguarda la questione, essenziale, del punto di vista.

A voler indagare sul periodo tentando di andare oltre la pura "base oggettiva dei fatti storici e antropologici", anche per sondare i conflitti, il rimosso, paiono infatti più utili le fonti marginali, sottratte, nascoste. Non esistendo una vera e propria scuola del documentario italiano, tali fonti possono essere selezionate e radunate, oltre che grazie ad alcune caratteristiche tecniche, proprio dal "tono politico" che assumono e che le porta a focalizzarsi su alcuni temi piuttosto che su altri e ad entrare in conflitto con le rappresentazioni diffuse, riconosciute.

Perché alcune immagini condizionano e influenzano il nostro modo di pensare al punto da "inventare una tradizione" che non esisteva, mentre altri documenti vengono sottratti o, semplicemente, rifiutati?

Noi crediamo che ciò si possa capire solo a partire dalle fonti marginali ovvero, più che da quello che ha avuto evidenti effetti sull'immaginario collettivo, da ciò che è stato nascosto, sottratto ed è nato con un approccio politico, strategie produttive e distributive "diverse" da quelli preminenti.

La periodizzazione cronologica scelta dipende da due date simboliche: il 1939 è l'anno di uscita de *Il pianto delle zitelle* di Gian Vittorio Baldi; il 1969 la data simbolica dello sbarco sulla luna come fine di un'epoca, ma soprattutto del declino del documentario a cosiddetta "formula 10", ormai soppiantato dall'inchiesta televisiva. Essa si sviluppa già a cavallo fra il decennio Cinquanta e il decennio Sessanta ed è caratterizzata da presa diretta, tempi più dilatati,

---

<sup>38</sup> Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2010, pag. 10.

montaggio scarso, uso dello zoom ecc. (fra cui spiccano i *Comizi d'amore* - 1964 - pasoliniani) o da altre forme audiovisive come la breve parentesi dei *Cinegiornali liberi* ideati da un animatore instancabile del periodo preso in considerazione - Cesare Zavattini - e che già si muovono sull'onda di quelli che saranno gli scioperi studenteschi e il successivo autunno caldo, raccontati in seguito nelle forme dell'*underground* e sul supporto del nastro elettronico.

Nonostante questo, l'interesse verso lo studio delle culture tradizionali e la figura di Ernesto De Martino continuerà a manifestarsi anche nei decenni successivi. Ricordiamo fra tutti l'inchiesta televisiva di Barbati, Mingozzi - uno dei protagonisti della cinematografia demartiniana - Rossi *Profondo Sud. Viaggio nei luoghi di Ernesto De Martino a vent'anni da «Sud e magia»* trasmessa dalla Rai nel 1978.



## **CAP 2 – Il contesto storico**

### *2.1 - Il mondo agropastorale*

*Ci hanno mannato le cartuline*

*come fosse pane e vine*

La storia del mondo contadino italiano e, più in generale, di quello europeo, è ancora lontana dall'essere pacificata. Nella lettura del processo di industrializzazione del XIX e XX secolo si scontrano due tendenze diametralmente opposte: da una parte un'idealizzazione, spesso acritica e nostalgica dei mondi rurali scomparsi, sostenuta anche dal movimento ecologista con conseguente vagheggiamento di ritorno alla terra, dall'altra un atteggiamento di critica e rifiuto totali nei confronti delle culture tradizionali considerate arretrate, reazionarie, statiche, provinciali<sup>39</sup>.

Il punto di vista dello storico, fino ad un certo periodo e per molti versi sino ai giorni d'oggi, è comunque stato caratterizzato da uno sguardo generalmente urbano.

Le moderne società industriali nascono e si sviluppano a partire dalle società rurali, che le precedono, ed è dunque impensabile concepirle se non a partire da un certo grado di interdipendenza. Anche se normalmente la lettura viene fatta al contrario, si può dire che senza il movimento di emancipazione contadina, non ci sarebbe stato il passaggio all'età industriale. Seppure oggi si parli di fine del mondo contadino, esso ha una lunghissima storia che pare impossibile poter considerare scomparsa in una manciata di anni, inoltre buona parte della manodopera operaia proveniva proprio da quel mondo.

La cerealicoltura, le stagioni di dissodamenti e bonifiche che hanno comportato la trasformazione del paesaggio nel modo in cui lo conosciamo oggi, l'ordinamento per mansi e

---

<sup>39</sup> Werner Rösener, *I contadini nella storia d'Europa*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp 4-21.



infine la rotazione triennale, vengono addirittura associati da Jacques Le Goff ai maggiori progressi dell'Occidente Cristiano<sup>40</sup> e si tramandano sin dal periodo medievale<sup>41</sup>.

Grandi cambiamenti hanno interessato le campagne anche a seguito di grandi eventi storici quali la dominazione francese e l'Unità d'Italia, l'intervento dello Stato quale soggetto unitario orientato allo sviluppo economico del Paese e la prima guerra mondiale che ha coinvolto milioni di persone, assegnando al mondo contadino, sino a quel momento considerato "isolato", un posto accanto al resto della popolazione.

Fra le caratteristiche della cultura contadina vi è la stanzialità e di conseguenza l'organizzazione comunitaria nelle forme del villaggio, dove la famiglia assume valore centrale e garantisce forza lavoro.

Tipico delle culture contadine è un certo grado, non insuperabile, di resistenza alle innovazioni. La permanenza di forme di cultura tradizionali è dovuta in gran parte alla precarietà della vita quotidiana, caratterizzata dai rigidi ritmi del lavoro e delle stagioni.

Occorre pensare che l'innovazione metteva a rischio strategie di sopravvivenza collaudate in periodi lunghissimi.

La società contadina dell'Europa Occidentale, inoltre, era governata dalla signoria fondiaria e dunque caratterizzata da una forte divisione per ceti.

Seppure l'immagine più diffusa della società contadina sia quella di una cultura relativamente immobile, essa è stata caratterizzata, anche a causa di questo rapporto di forte dipendenza dal Signore che governava i territori, da una serie innumerevole di conflitti, dovuti anche al generale basso tenore di vita e all'esposizione a carestie ed epidemie.

L'arretratezza economica in particolare della società contadina meridionale italiana, pare enumerare fra le sue cause l'eccessiva rigidità del sistema feudale in periodo di pieno medioevo che si estese anche in età moderna, mentre l'Italia Settentrionale conobbe un diverso sviluppo

---

<sup>40</sup> Jacques Le Goff, *Il basso medioevo*, Milano, Feltrinelli, 1988, pag. 46.

<sup>41</sup> Werner Rösener, *I contadini nella storia d'Europa*, op.cit., pp. 23-36.

grazie ad un sistema basato su accordi contrattuali (affitto e mezzadria) fra signori e contadini<sup>42</sup>.

A volte a causa dell'insufficienza dei terreni, del peso fiscale o di norme che impedivano l'antico diritto all'uso dei terreni comuni, ai contadini non era lasciata scelta che non fossero l'emigrazione, la resistenza passiva o la rivolta.

Tali forme di rivolta o di resistenza in Europa hanno ovviamente influito sulla nascita e in seguito sulla trasformazione degli stati nazionali e sono state di stimolo per le riforme agrarie attuate soprattutto fra la fine del 1700 e la fine del 1800. Tali riforme tendevano soprattutto ad eliminare l'antico sistema feudale, ma allo stesso tempo andavano a modificare profondamente il sistema di gestione collettiva del villaggio verso un sistema di gestione individuale, precapitalista.

Tuttavia, gli effetti furono diversi a seconda dei paesi e spesso si protrassero molto a lungo nel tempo.

In Italia la realtà contadina era molto diversa fra il Sud e le isole, il Centro e il Nord collinare e la pianura padana. La prima stagione di riforme, ripresa successivamente nel periodo dell'industrializzazione, non portò a grandi cambiamenti.

Il Sud era caratterizzato da grandi latifondi baronali, al Nord esistevano forme di affitto dei terreni piuttosto sfavorevoli per i contadini, mentre la pianura padana era in una condizione di maggiore progresso e la struttura sociale ed economica era più articolata ed organizzata fra proprietari terrieri, affittuari e lavoratori a giornata<sup>43</sup>.

L'evoluzione più importante del sistema agrario si ebbe nei primi decenni successivi alla Seconda guerra mondiale che vide un enorme incremento della produzione grazie al processo di meccanizzazione e, allo stesso tempo, una drastica riduzione della popolazione contadina, una crisi della forma-villaggio - da cui l'abbandono dei borghi - nonché la comparsa dei primi problemi ambientali dovuti alle forme di agricoltura e allevamento specializzate e intensive. Dal 1950 al 1990 si è dunque effettivamente assistito alla distruzione dell'economia contadina

---

<sup>42</sup> Werner Rösener, *I contadini nella storia d'Europa*, op.cit., pag. 91.

<sup>43</sup> Werner Rösener, *I contadini nella storia d'Europa*, op.cit., pag. 277.

tradizionale, favorita dalla nascita della politica agricola comunitaria, sebbene si noti oggi un ritorno a forme di produzione locali più sostenibili, ad aziende agricole di conduzione familiare.

Un certo interesse nei confronti dello studio delle società rurali nasce e si sviluppa in Italia nel periodo del Dopoguerra, grazie a studi di antropologia culturale e sulla cultura popolare e a figure quali Antonio Gramsci, Carlo Levi, Ernesto De Martino. Ciò è dovuto anche all'enorme esodo che, dal processo di industrializzazione e meccanizzazione in avanti, interessa il mondo contadino.

In Italia la riforma agraria del 1950, cosiddetta "legge stralcio", deluse le aspettative dei contadini che si aspettavano una maggiore distribuzione di terreni che avrebbero dovuto essere tolti ai grandi proprietari terrieri che, soprattutto al Sud, spesso lasciavano addirittura i terreni incolti. Le piccole proprietà create non avevano metratura sufficiente e, venendo meno il diritto d'uso dei terreni comuni, i contadini più poveri non riuscivano neppure a soddisfare il fabbisogno minimo legato alla produzione di sussistenza. Le poche terre rese disponibili, inoltre, venivano assegnate tramite sistemi clientelari. A ciò si aggiunse la diminuzione dei prezzi agricoli.

Il tentativo del Ministro comunista dell'Agricoltura Gullo per una redistribuzione più equa dei terreni non riuscì nel suo intento e il suo successore, Antonio Segni, un ricco democristiano proprietario terriero, privò ulteriormente di efficacia la Riforma con una serie di decreti di tendenza opposta, ottenendo come risultato che molta della terra conquistata dai contadini fu persa<sup>44</sup>.

Il malcontento contadino era dunque molto forte, specialmente nel Meridione, dove era sufficiente un cattivo raccolto per mettere in crisi l'intera economia agricola.

La fine degli anni Quaranta e la prima metà degli anni Cinquanta sono dunque costellati non solo dalle lotte operaie, ma anche da una serie di rivolte contadine, duramente represses dallo Stato.

---

<sup>44</sup> Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal Dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Torino, Einaudi, 1989, pag. 161.

## *Le lotte bracciantili.*

Importante criterio di selezione tematica e ricerca, per questo lavoro, come già detto, è la divisione per aree geografiche che si fanno aree semantiche, zone di senso caratterizzate da culture e movimenti locali.

Ciò, come si vedrà, influenza grandemente la produzione documentaria.

Per quanto riguarda l'area padana è dunque impossibile penetrare nella storia e nelle rappresentazioni di questa regione, senza considerarne la particolarità degli eventi, soprattutto per ciò che riguarda il movimento contadino.

Innanzitutto occorre precisare che il movimento contadino italiano ha caratteristiche specifiche e che nell'area padana forte era la presenza socialista e comunista e veramente notevoli i numeri delle adesioni alla Federterra<sup>45</sup>.

A fine '800, a seguito di una crisi agraria, ci furono alcune grandi sommosse, fra le quali la più ricordata è probabilmente la *boje*. Le agitazioni si scatenarono forse per la delusione nei confronti dei moti risorgimentali, forse per l'alluvione del Polesine del 1884, in ogni caso a seguito del cambiamento che distruggeva l'economia tradizionale e con essa gli antichi diritti.

La repressione fu fortissima, come fu fortissima in occasione delle rivolte quasi coeve dei fasci siciliani.

Nelle zone di produzione del riso la figura della donna era importantissima: il movimento delle mondine era caratterizzato da un forte spirito comunitario ed esse lottarono duramente per la conquista di diritti e di migliori condizioni di lavoro.

Il cinema di fiction ne ha mitizzato, ma anche svuotato di carica eversiva, la figura, posta al centro di esasperate situazioni sentimentali, pur inserita spesso in sfondi di buona impressione realistica.

Oltre al più famoso *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis, si pensi, ad esempio a *La risaia*

---

<sup>45</sup> Guido Crainz, *Campagne e movimenti contadini tra crisi agraria e grande guerra* in Anna Rossi Doria (a cura di), *La fine dei contadini e l'industrializzazione in Italia*, Catanzaro, Rubbettino, 1999, pp. 47-49.

(1956) per la regia di Raffaello Matarazzo.

L'area padana è caratterizzata dalla nascita delle Leghe e delle Cooperative, da forme di bracciantato organizzato. I braccianti lottavano soprattutto per l'imponibile di manodopera e per l'aumento dei salari, mentre al centro era la mezzadria ad essere più diffusa e dunque le rivendicazioni riguardavano la quota destinata al mezzadro.

Per ciò che riguarda l'area Meridionale, invece, i conflitti più importanti e organizzati in forme sindacali si hanno in Puglia e in Calabria, ma la repressione del padronato agrario è ancora più forte, non si riescono dunque ad ottenere gli stessi risultati ottenuti al Nord.

Le lotte dei braccianti e dei contadini poveri, l'occupazione dei latifondi, si inaspriscono negli anni Quaranta. In Calabria, già nel 1943, e ancora sotto occupazione alleata, i contadini protestano di fronte ad una situazione che vede il 70% delle terre intestato all'1% di proprietari<sup>46</sup>.

Nel 1947, in pieno Piano Marshall, non ancora entrata in vigore la Costituzione, ma già in clima di stabilizzazione centrista, a Portella delle Ginestre, Salvatore Giuliano e la sua banda, ingaggiati probabilmente dalla mafia e dai latifondisti e precedentemente legati al movimento indipendentista siciliano, spararono sui contadini che stavano festeggiando il 1 maggio uccidendo 11 persone. Francesco Rosi racconterà magistralmente quella giornata drammatica nel film omonimo *Salvatore Giuliano* (1962), che si apre con l'assassinio del bandito, a sua volta ucciso in circostanze non chiare nel 1950 e Ugo Saitta, uno dei documentaristi presi in esame, documenta per *l'Incom* le ore immediatamente successive alla morte.

Lotte contadine si registrano in numerose località, in particolare del Meridione si compiono decine di assassini di sindacalisti, fra cui nel 1955 viene ucciso Salvatore "Turi" Carnevale, socialista, bracciante e organizzatore di occupazioni di terre, reso celebre anche dal film dei fratelli Taviani *Un uomo da bruciare* (1962).

Salvatore Carnevale, dopo un breve periodo di permanenza nell'Italia Centro-Settentrionale,

---

<sup>46</sup> Pietro Clemente, Maria Luisa Meoni, Massimo Squillacciotti, *Il dibattito sul folklore in Italia*, Milano, Edizioni di Cultura Popolare, 1976, pp 340-341.

aveva avuto l'intenzione di rivendicare anche per la sua terra d'origine, la Sicilia, migliori condizioni di lavoro per i lavoratori del settore agricolo.

Nel 1949, l'anno successivo la sconfitta elettorale del Fronte Popolare, anche nelle città il livello di scontro è molto alto, il movimento operaio non rinuncia alla lotta contro la stabilizzazione centrista.

L'occupazione delle terre, strumento di protesta già utilizzato al Sud ai tempi del fascismo, assume le forme di un grande rito, un'occasione cerimoniale condivisa e decisa dall'intera comunità<sup>47</sup>.

I contadini scendevano dai paesi accompagnati da donne e bambini, sventolavano le bandiere a cui spesso attaccavano una copia della Costituzione, poi cominciavano a segnare la terra incolta e a prepararla alla semina<sup>48</sup>.

A Melissa, Montescaglioso e Torremaggiore, in Calabria, si registrano 5 morti. La celere spara alle spalle sui contadini che occupano, simbolicamente, le terre.

Nel 1965, Mario Carbone, uno dei protagonisti della stagione del corto documentario italiano, racconta la strage tramite lo strumento dell'inchiesta filmata realizzando *Sedici anni dopo Melissa* che, a differenza di altri lavori dove il commento si presenta enfatico e retorico, è particolarmente interessante in quanto lascia spazio anche alla voce dei sopravvissuti e a materiale di repertorio, organizzandosi intorno ad una serie di interviste ai contadini: "per un po' di terra e un po' di pane l'hanno ucciso" dice il padre di Francesco Nigro, "il governo non ci dà niente".

Oltre alla voce in presa diretta, già si nota, nelle belle composizioni del quadro, quanto siano importanti per raccontare quel mondo i paesaggi vuoti, i volti muti, gli abiti, i gesti, la conformazione dei borghi.

---

<sup>47</sup> Anna Rossi-Doria, *Il movimento contadino nel secondo dopoguerra in Calabria* in Anna Rossi-Doria (a cura di), *La fine dei contadini e l'industrializzazione in Italia*, Cosenza, Rubbettino, 1999, pag. 95.

<sup>48</sup> Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal Dopoguerra a oggi*, op.cit., pp. 162-164.

I contadini si lamentano, di fronte alla macchina da presa, della parzialità delle misure adottate dall'Ente Sila in attuazione della Riforma agraria del 1950, delle insufficienti dimensioni degli appezzamenti di terreno assegnati, della mancanza di acqua causata dal controllo degli acquedotti, dell'inutilità dei nuovi villaggi agrari dove le strutture sono inadatte a tenere gli animali d'allevamento e non arriva neppure la corrente elettrica.

Ben diversa l'immagine della Riforma presentata da lavori documentari commissionati dal Governo come *Borgate della riforma* (1955) di Luigi Scattini, dove tutto sembra andare per il meglio.

Gli interventi a favore del Meridione come gli atti parlamentari di inchiesta sulla miseria in Italia e l'istituzione della Cassa per il Mezzogiorno vengono presentati come momenti risolutivi.

In realtà la gestione dell'assegnazione delle terre da parte dei vari enti di riforma si rivela non solo insufficiente, ma gestita con sistemi clientelari. Il governo De Gasperi pareva bloccato dagli interessi del suo elettorato di riferimento.

Le prime occupazioni di terre al Sud si svolgono su terreni ex-demaniali che avrebbero dovuto essere redistribuiti insieme al mancato scorporo degli enormi latifondi. Antonio Segni fa parte del secondo governo De Gasperi che vede quale Ministero dell'Interno Mario Scelba, colui che reprimerà duramente qualsiasi tipo di protesta, anche nel sangue.

La riforma agraria, del tutto insufficiente, arriverà quando la stagione di lotte sarà già praticamente conclusa e i numeri dell'emigrazione drammatici.

Nel Dopoguerra prolifera l'istituzione di enti quali il Centro di Educazione Professionale per Assistenti Sociali legata agli interessi americani dell'UNRRA Casas.

Il documentario di Carbone associa i movimenti di lotta per la terra nel Sud dell'immediato dopoguerra con la Resistenza agita negli anni precedenti al Nord, sfatando l'immagine di un mondo immobile.

In Italia la Resistenza in campagna si era espressa anche tramite il rifiuto di ottemperare all'ammasso, figlio di una lunga tradizione di rivolta contro l'obbligo all'approvvigionamento

delle milizie.

I contadini meridionali si pongono dunque all'avanguardia dei movimenti di rivendicazione dei diritti, seppure vengano sconfitti e siano costretti all'abbandono delle terre e forzati all'emigrazione.

Gli intellettuali di sinistra considerano questi movimenti emancipatori come un segnale di allontanamento dei contadini meridionali dal borbonismo e dal monarchismo. Del resto il movimento di unità nazionale aveva prodotto una nuova forma di sfruttamento del Sud, espresso anche in forme di ribellione popolare all'autorità costituita come il fenomeno del brigantaggio.

Già nel 1955, con la sconfitta della CGIL nelle elezioni alla FIAT e l'inizio dell'esodo dalle campagne, è segnata la fine di quel disegno di "democrazia progressiva" che si sperava veder crescere a partire dagli esiti della Resistenza.

Nel 1958, per la prima volta, nella valle Padana alla chiamata delle mondine rispose un numero insufficiente di donne, per cui fu necessario chiamare lavoratrici dal meridione<sup>49</sup>.

Ciò a testimoniare che l'abbandono delle campagne era più veloce del processo di trasformazione del lavoro ad opera della meccanizzazione e dunque che i messaggi di cambiamento inviati tramite i mezzi di comunicazione di massa in un certo senso avessero anticipato il cambiamento stesso, andando a creare nuove esigenze e nuove speranze nella popolazione.

Il potere dello stato sulla politica agraria era dunque molto forte fra il controllo diretto del Ministero dell'agricoltura, gli interventi della Federazione Nazionale dei Coltivatori Diretti diretta da Paolo Bonomi e dei vari Enti di riforma. Le zone di sottosviluppo erano ancora molte e non si trovavano solo al Sud: si pensi alle inondazioni nel territorio del Polesine del 1951, per fare un esempio dei più tristemente famosi.

In campagna come in città, al Nord come al Sud, ci troviamo dunque di fronte a quello che

---

<sup>49</sup> Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Roma, Donzelli, 2005, pag. 71-74.



De Martino avrebbe definito “irruzione nella storia del mondo popolare subalterno<sup>50</sup>”

Sulla base dei conflitti e delle forme di resistenza passiva, sono stati spiegati antropologicamente molti riti, fra cui quello della “spoliazione del padrone” legato ai ritmi del raccolto o a momenti specifici dell’anno come quello del carnevale: una sorta di piccola rivalsa, di sfogo momentaneo in una situazione generale di ingiustizia dove i contadini se la prendevano, appunto, col padrone accontentandosi però di farlo un solo giorno all’anno.

Esempi sono il documentario girato da Lino del Fra a S. Giorgio Lucano: *Il gioco della falce* (1960) e le testimonianze fotografiche di Franco Pinna, che rappresentano allo stesso tempo un rito antico, probabilmente di origine pagana, connesso alla mietitura e una rivolta simbolica.

In generale i contadini hanno vissuto per secoli in una condizione di incertezza legata alla disponibilità delle risorse minime di sopravvivenza, e questa situazione ha dato origine da una parte ad un forte senso di solidarietà, dall’altro a manifestazioni rituali, contraddistinte da stati di *trance*, di influenza pagana, caratterizzate da quello che De Martino definiva, servendosi della definizione heideggeriana di *esserci*, “crisi della presenza”.

L’antropologo aveva studiato in particolare il fenomeno del tarantismo pugliese e più in generale gli stati di coscienza dissociata. La precarietà dell’esistenza portava alla credenza nella magia.

Il momento di crisi, individuale o collettivo, era comunque affrontato in seno alla comunità e il rito era funzionale alla riaffermazione della presenza in una sorta di movimento di tipo escatologico. Essenziali, allo studio di queste culture sono, infatti, i comportamenti dissociativi comuni a tutte le comunità “primitive”. Anche Jean Rouch studia gli stati di *trance* delle culture africane che documenta, esplicitandone la funzione di “riparazione” che, nel caso della setta Songhai degli Hauka erano una risposta alla colonizzazione francese<sup>51</sup>.

Mentre la Chiesa aveva tollerato, per motivi di controllo, queste manifestazioni, trasformandole

---

<sup>50</sup> Pietro Clemente, Maria Luisa Meoni, Massimo Squillacciotti, *Il dibattito sul folklore in Italia*, op.cit., pag. 19.

<sup>51</sup> Cecilia Pennacini, *Filmare le culture. Un’introduzione all’antropologia visiva*, Roma, Carocci, 2011, pp. 123-124.

nelle forme di un cattolicesimo pagano, De Martino intendeva dimostrare che tali crisi potevano spiegare anche quelle tipiche delle “nostre” società contemporanee<sup>52</sup>, ricollegando il filo spezzato che aveva fatto considerare il mondo contadino come qualcosa di completamente altro, estraneo.

De Martino studia infatti anche le manifestazioni culturali legate alle società cosiddette moderne a lui contemporanee, come il *Kungsgatam* svedese e in particolare il Capodanno del 1956, dove migliaia di persone avevano distrutto tutto quello che potevano, a Stoccolma, presi da improvviso furore<sup>53</sup>.

Pur studiando la cultura dei contadini, mentre la vedeva mutare o svanire sotto i colpi della modernizzazione del Paese, arrivava comunque ad augurarsi che scomparisse definitivamente se ciò fosse avvenuto al fine di una vera emancipazione dei contadini del Sud.

---

<sup>52</sup> Ernesto De Martino, *La fine del mondo*, op.cit, pag. IX.

<sup>53</sup> Vincenzo Esposito, *Antropologia, critica, riflessività in Ernesto De Martino*, in «Materiali», Centro etnografico campano, n.1, giugno 2007, pag. 89.

## 2.2 - Il boom economico.

### *Anno 1 dell'era spaziale?*<sup>54</sup>

A partire dalla fine degli anni Trenta l'Italia, in particolare con l'avvento dei mezzi di comunicazione di massa e a seguito di una progressiva maggiore possibilità di mobilità, comincia a cambiare.

Un movimento di unificazione culturale del Paese e di creazione di un'identità nazionale popolare si sviluppa non solo a partire dalla più tarda diffusione della televisione, ma persino grazie ai movimenti nazionali e internazionali prodotti dalla guerra.

La radio, il cinema, la stampa e successivamente la televisione, propongono nuovi modelli di comportamento e aprono finestre sullo scenario internazionale.

Negli anni Cinquanta vengono migliorate le infrastrutture di comunicazione, di conseguenza migliora la penetrazione dei prodotti culturali e mediali anche in provincia e nelle aree rurali, dove spesso non esisteva neppure l'elettricità. Tale fenomeno nei due decenni precedenti era rimasto confinato alle zone urbane.

Occorrerà quindi aspettare gli anni Settanta per osservare un vero cambiamento diffuso, che prima di quel periodo aveva caratterizzato solo alcuni gruppi sociali e zone geografiche ristrette. Per fare l'esempio del cinema, nei primi anni Cinquanta più del 70% della vendita dei biglietti era localizzabile al Nord<sup>55</sup>.

Nelle zone rurali la trasformazione fu più lenta, ma alla fine degli anni Sessanta si comincia già a considerare il mondo contadino come "scomparso".

---

<sup>54</sup> A. Reichlin, *7 mila stanze per 7 mila famiglie*, in «L'Unità», 19 settembre 1959.

<sup>55</sup> David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 25-26.

Nuto Revelli nel suo *Il mondo dei vinti*, attraverso l'uso delle fonti orali, racconta in particolare l'abbandono del Piemonte rurale<sup>56</sup>.

Cosa che fanno, per immagini, anche Aldo Agnelli, fotografo di Alba che nel 1961 gira, insieme a Gianni Graziano, un documentario intitolato *Langa terra dimenticata*<sup>57</sup> e Paola Agosti che negli anni Settanta ripercorre fotograficamente proprio il filo che lega gli incontri di Revelli coi contadini piemontesi<sup>58</sup>.

Inoltre, le trasformazioni incontravano una forte resistenza da parte delle alte sfere che proteggevano la "cultura tradizionale nazionale" (i fascisti prima, i cattolici e gli intellettuali dei partiti socialista e comunista poi); le innovazioni erano spesso valutate negativamente e lo Stato esercitava un forte controllo sui prodotti culturali.

Proprio il movimento di modernizzazione invitava, per contrasto, a riflettere sul concetto di tradizione e a creare rapidamente una nuova idea di comunità nazionale, che potrebbe definirsi "immaginata" nel senso proposto da Benedict Anderson<sup>59</sup>.

Il libro di Guido Crainz *Storia del miracolo italiano* ha per immagine di copertina il famoso bagno nella fontana di Trevi di Anita Ekberg ne *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini, immagine entrata prepotentemente nell'immaginario collettivo.

La procacità dell'attrice è simbolo d'abbondanza e la promessa d'abbondanza caratterizza idealmente il periodo a cavallo fra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta.

Allo stesso modo e sempre per tramite di figure femminili procaci, lavorano le figure di Silvana Mangano in *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis - che chiude simbolicamente il decennio

---

<sup>56</sup> Nuto Revelli, *Il mondo dei vinti. Testimonianze di vita contadina. La pianura. La collina. La montagna. Le Langhe*, Torino, Einaudi, 1977.

<sup>57</sup> Definitivamente dimostrata l'importanza delle fonti orali quali fonti di storia, sarebbe utile considerare con lo stesso interesse il patrimonio audiovisivo dei vari territori. Come il lavoro di Agnelli dimostra, infatti, ogni periodo, a partire dalla diffusione delle attrezzature leggere, ha il suo patrimonio di memoria visiva che rischia di andare disperso.

<sup>58</sup> Paola Agosti, *Immagine del mondo dei vinti*, Milano, Mazzotta, 1979.

<sup>59</sup> Benedict Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Roma, Manifestolibri, 1996.

Quaranta - o la bersagliera Gina Lollobrigida di *Pane, amore e fantasia* (1953) di Luigi Comencini, tanto per fare due degli esempi più noti.

Le attrici e gli attori influenzavano notevolmente le abitudini del pubblico e le maggiorate italiane erano una risposta alle dive hollywoodiane che erano entrate prepotentemente nell'immaginario popolare.

In un periodo in cui ogni giorno più di 2 milioni di persone vanno al cinema<sup>60</sup>, il cinema, in maniera più o meno consapevole, è un forte strumento di diffusione di modelli culturali. Il consumo di prodotti culturali di massa si esprimeva soprattutto attraverso comportamenti e costumi e i cambiamenti progressivi nella libertà delle donne cominciano di conseguenza a farsi evidenti<sup>61</sup>.

Bisogna ricordare però che, nonostante quest'immagine femminile rotonda e scollata, alle donne era vietato entrare nei bar o anche semplicemente mostrarsi in pubblico con i pantaloni. Nel 1961 la Corte costituzionale ribadisce che l'adulterio è reato penale se è compiuto dalla donna<sup>62</sup> e il Codice Rocco resterà in vigore sino al 1968. Seppure nei cinegiornali si lodi il lavoro femminile, in realtà l'articolo 37 stabiliva che il lavoro non doveva intralciare il compito primario della donna che rimaneva comunque quello di prendersi cura della famiglia e della casa ed era ad esse vietato l'accesso all'amministrazione della giustizia.

Come *La dolce vita* esprime magistralmente, tale apparente aspirazione all'abbondanza e all'ottimismo si scontrava con una realtà sociale e culturale preta di un riflusso che si esprime in proclami, arretratezze, continuità col periodo fascista e produce una stagione di pesante censura e violenza politica.

I mass media, che in prima analisi potrebbero essere considerati i portatori della modernità, si fanno spesso portavoce della retorica della sana vita delle campagne, come dimostrano i testi

---

<sup>60</sup> Istat, *Sommario di statistiche storiche 1926-1985*, Roma, 1986, p.99.

<sup>61</sup> David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, op. cit., pag. 98.

<sup>62</sup> Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano.*, op.cit., pag. 29.

delle canzoni in voga in quegli anni (non a caso il 1958 è l'anno del boom del mercato discografico)<sup>63</sup>.

Così, mentre Aurelio Fierro con il duo Fasano canta a Sanremo "Trullallero sotto i trulli di Alberobello", dove "si è felici anche senza una lira", in quegli anni in provincia si muore ancora per un vaccino difettoso<sup>64</sup>.

Alla fine degli anni Cinquanta, molte sono le testimonianze di paesi che mancano di energia elettrica e di fognature, l'emigrazione interna e all'estero, date le pessime condizioni di vita, è fortissima.

La disoccupazione, nel 1955, raggiunge livelli preoccupanti e, mentre la produzione industriale aumentava, il valore dei salari cresceva pochissimo<sup>65</sup>. Si registra, tuttavia, una crescita della scolarizzazione.

L'alfabetizzazione è infatti una grande battaglia promossa con tutti gli strumenti disponibili, anche fra gli adulti. Fondamentali sono le scuole serali, ma anche la televisione: chi non ricorda le lezioni del maestro Manzi in *Non è mai troppo tardi* (1960-1968)? Al Sud vengono creati invece i "Centri di cultura popolare" raccontati dal Michele Gandin di *Cristo non si è fermato a Eboli* (1952) e *Non basta soltanto l'alfabeto* (1959): documentari d'impostazione sociale. Intanto che la macchina da presa indaga ambienti poverissimi, veniamo a scoprire dai titoli di testa che sono stati commissionati dalla "Unione nazionale per la lotta contro l'analfabetismo" (UNLA), su finanziamento americano.

Nel 1949 viene approvato dal Parlamento il progetto di legge proposto da Fanfani, allora Ministro del lavoro, *Provvedimenti per incrementare l'occupazione operaia. Case per lavoratori*, che dà vita al progetto INA Casa che nei 14 anni successivi cambierà il volto delle periferie urbane<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano.*, op.cit., pag. 83.

<sup>64</sup> *Ididem.*

<sup>65</sup> Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano*, op.cit., pag. 70.

<sup>66</sup> Paola Biagi (a cura di), *La grande ricostruzione: il Piano INA casa e l'Italia degli anni Cinquanta*, Roma, Donzelli, 2001, pag. 3.

Il Ministero dei Lavori Pubblici si occupa anche di mettere in opera i finanziamenti dell'UNRRA (United Nations Relief and Rehabilitation Administration).

Nel frattempo l'industria automobilistica, quella chimica e petrolchimica fanno da settori trainanti allo sviluppo industriale, nascono le cosiddette *Coree*, le case vengono fornite di oggetti di *moplen*.

Ma come si fa ad acquistare gli oggetti di *moplen* propagandati da Carosello "felici anche senza una lira" sotto i trulli di Alberobello?

Mentre in televisione compaiono i primi balletti, nel 1959 a Barletta crolla una delle case nuove costruite in maniera caotica, dove la maggior parte della popolazione viveva in un solo vano, uccidendo 58 persone e questa tragedia assurge a simbolo di uno sviluppo caotico segnato dalla speculazione<sup>67</sup>.

Nonostante il controllo e la censura, la televisione è comunque uno strumento di liberazione da rigidità morali dovute alla profonda cultura cattolica del Paese. Ma ci vorrà del tempo prima che questo elettrodomestico entri nelle case dei contadini, che rispondevano al saluto delle annunciatrici, incapaci di padroneggiare quell'oggetto alieno<sup>68</sup>.

I questori proibiscono l'uso dei *flipper*, nelle scuole è vietato indossare *blue jeans* e il miracolo economico dei grandi centri urbani cresce grazie ad una marea di disperati che vanno a far aumentare le cifre dell'emigrazione interna.

Dal Dopoguerra in avanti il periodo delle grandi migrazioni interne e l'effetto sempre più pervasivo delle comunicazioni di massa, creano la figura dell'italiano medio, che livella qualsiasi altro tipo di rappresentazione.

Seppure siano anni di enorme crescita delle tirature dei periodici e degli spettatori cinematografici, anche il settore dell'informazione e della cultura in generale è attraversato da enormi conflitti e da maccartiste cacce alle streghe.

---

<sup>67</sup> Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano*, op. cit., pag. 74.

<sup>68</sup> Carmelo Marabello, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Milano, Bompiani, 2011, pag. 116.

L'Italia era dunque costellata di agitazioni, in campagna così come in città. Basti ricordare la repressione alle manifestazioni antifasciste contro il governo Tambroni, che avevano prodotto molte vittime ancora nel 1960.

Joris Ivens in quegli anni gira un documentario intitolato *L'Italia non è un paese povero* (1960), pesantemente censurato, che dà conto di tutte queste contraddizioni: gli impianti dell'ENI che Enrico Mattei vuole avviare al Sud convivono ancora con situazioni di insostenibile miseria.

A metà degli anni Sessanta tutto cambia ancora. È la data della fine del miracolo economico e anche del fallimento del primo governo di centro-sinistra. Se le campagne si spopolano il polo della ricerca sul mondo popolare si sposta nelle periferie urbane. Le coree diventano allora il nuovo scenario dei problemi che il Paese si trascina ancora dietro.

Vi è dunque una realtà della trasformazione e un'immagine abnorme di essa, processi di modernizzazione e culture tradizionali che, nelle loro rappresentazioni, pur essendo teoricamente l'una l'opposto dell'altra, possono assumere, per motivi politici, lo stesso orientamento.

Per capire che cosa stava succedendo in quegli anni, l'unico modo è dunque mettere a confronto queste due opposte spinte coesistenti che producono - e allo stesso tempo sono prodotte da - qualcosa che probabilmente è alla base della nostra storia nazionale.



### 2.3 - L'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta fra tradizione e modernità.

*Il bisogno pratico, che è nel fondo di ogni giudizio storico, conferisce a ogni storia il carattere di "storia contemporanea", perché, per remoti e remotissimi che sembrano cronologicamente i fatti che vi entrano, essa è, in realtà, storia sempre riferita al bisogno e alla situazione presente, nella quale quei fatti propagano le loro vibrazioni<sup>69</sup>.*

Benedetto Croce.

L'Italia, negli anni Cinquanta e Sessanta, si trova dunque in un periodo di passaggio caratterizzato da grandi conflitti e incertezze.

Il Paese sconta l'eredità di due guerre mondiali, di un sostanziale ritardo nei processi di modernizzazione rispetto al panorama europeo e il periodo risorgimentale non pare aver creato basi sufficienti per garantire un'idea condivisa di identità nazionale<sup>70</sup>.

Si va a creare una crisi di compatibilità fra modernità e tradizione e nella discussione intellettuale una oscillazione continua fra "utopia" e "apocalisse"; si giustifica il ritardo nell'industrializzazione con una presunta superiorità umanistica che diviene la marca dell'italianità, persino nelle rappresentazioni straniere del "carattere italiano".

Da questo ritardo si origina un'urgenza di "adattamento al cambiamento"<sup>71</sup> che rinuncia o è incapace di operare una vera progettazione. In appena due decenni, il Paese si trasforma, producendo squilibri, operando una sorta di rimozione nei confronti della tradizione, che viene reinventata, mantenendo tuttavia sacche di arretratezza irrisolte.

Lo sviluppo economico, almeno fino ai tardi anni Cinquanta, si dimostra disomogeneo e concentrato in alcune aree del Nord e del Centro.

---

<sup>69</sup> Benedetto Croce, *La storia come pensiero e come azione*, Bari, Laterza, 1938, pag. 5.

<sup>70</sup> Cfr. Piero Pieri, Carlo Pischedda, *Scritti sul Risorgimento*, Milano, Feltrinelli, 1963.

<sup>71</sup> Cfr. Giulio Bollati, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 2011.

Il mancato confronto con l'eredità arcaica da parte di una *società bloccata a uno stadio agricolo-patriarcale ed erede di una cultura centrata su valori di ascendenza classica, ripugnante per intima natura alle pratiche borghesi dell'utile e forte soltanto di un convenzionale complesso di superiorità*, fa sì che l'avvento della civiltà industriale si presenti quale *fenomeno patologico*<sup>72</sup>.

In particolare la rappresentazione della vita delle campagne oscilla sin dai tempi del Risorgimento, passando per il mito rurale fascista, e mantenendo tale retorica anche nel periodo lungo del Dopoguerra fra la satira, anche spietata, del villano e l'esaltazione della vita sana e morale delle campagne, senza che si tenga minimamente conto delle reali - e spesso drammatiche - condizioni di vita dei contadini.

I decenni Cinquanta e Sessanta sembrano così difficili da decifrare in quanto la "via italiana alla modernità", pare esprimersi in un tentativo di mantenere inalterato l'ordine politico-sociale. E per far questo, di fronte all'inevitabilità della trasformazione, persino i soggetti atti a dar voce al progresso usano da scudo i motivi culturali della tradizione, che spesso si esprimono nelle forme di un idealismo classicista che alza barricate nei confronti del nuovo utilitarismo della società industriale.

La critica ad un'industrializzazione iniqua, la volontà di essere più aderenti ai reali problemi sociali, perdono così voce, vengono sopraffatte dalla retorica.

Nel succedersi dei passaggi della storia nazionale si può scorgere, dunque, una *ininterrotta gestione conservatrice anche delle innovazioni obiettivamente avanzate*.<sup>73</sup>

Ci si trova di fronte ad una sorta di sdoppiamento per il quale si diventa moderni trasformando il sottosviluppo nel mito romantico dell'Italia agricola, facendo allo stesso tempo pagare il prezzo più pesante della trasformazione proprio ai contadini e in generale alle fasce più deboli.

Anche il fascismo visse questo tipo di contraddizioni: per esso il concetto di modernità si opponeva all'americanizzazione della società e si rifaceva, dunque, agli antichi valori della civiltà

---

<sup>72</sup> Giulio Bollati, *L'italiano*, op.cit., pp. XXXVI - XXXVII.

<sup>73</sup> Giulio Bollati, *L'italiano*, op.cit., pag. 125.

italiana. Per cui i fascisti utilizzarono i mezzi di comunicazione di massa in senso regressivo<sup>74</sup>.

Allo stesso modo si comportò la Chiesa, che peraltro aveva un'intera rete di cinema parrocchiali che sostenevano la controffensiva ideologica contro il crollo dei valori morali e la diffusione dell'ideologia comunista.

In queste forme la cultura consumistica si innestò nella società italiana modificando progressivamente le tradizioni preesistenti.

Si è parlato di scomparsa del mondo contadino, ma i modelli culturali non scompaiono, ma invece si ibridano e si trasformano, passando progressivamente da modalità di gestione collettiva dei riti e dei passaggi, a modalità individuali.

Come vedremo interviene in questo periodo di grandi cambiamenti un importante dibattito di tipo antropologico. Partecipando delle stesse contraddizioni gli studiosi si dividono fra la speranza che quel mondo arretrato non scompaia e non cambi, considerata la loro esigenza di documentarlo, e la consapevolezza politica del bisogno di progresso ed emancipazione di quelle genti.

Questa integrazione fra ricerca scientifica ed impegno storico, politico e sociale porta ad un cambiamento nella stessa figura dell'intellettuale.

---

<sup>74</sup> David Forgacs, Stephen Gundle, *cultura di massa e società italiana 1936-1954*, op.cit., pp. 348-349.



### CAP 3 - La cultura popolare

#### 3.1 - Fra denuncia e idealizzazione: Levi e la letteratura meridionalista

L'avvio del dibattito antropologico italiano a partire dal dopoguerra in poi, si origina grazie a tre testi principali: *Il Cristo si è fermato a Eboli* (1945) di Carlo Levi, *Il mondo magico* (1948) di Ernesto De Martino - dove l'antropologo rende esplicita la rottura con l'idealismo del suo maestro Benedetto Croce - e i *Quaderni del carcere* di Antonio Gramsci (1949)<sup>75</sup>.

Naturalmente, tali ricerche sono il frutto della situazione storico-politica che viveva l'Italia in quegli anni e, in particolare, delle trasformazioni e delle continuità avvenute fra gli anni Trenta e la fine della Seconda Guerra Mondiale.

L'antropologia della scuola gramsciana-demartiniana, infatti, non è l'unica in quel periodo a tentare di avvicinare cultura e politica: la borghesia cattolica e la socio-antropologia americana, forti dei finanziamenti statunitensi, pianificano anch'essi interventi forti da parte dello Stato, diffondendo messaggi compatibili con il loro modo di concepire la Ricostruzione.

La discussione e la ricerca sul folklore verte principalmente sull'individuazione di una "cultura altra" all'interno dei confini nazionali e sul legame fra fatti culturali e fatti sociali<sup>76</sup>.

La filosofia della prassi di Gramsci si esprime nel tentativo di formare un gruppo di intellettuali che definisce "organici" e di educare conseguentemente le masse popolari distinguendo nella loro cultura gli elementi arcaici da quelli progressivi, al fine di creare una cultura condivisa che non sia né l'alta cultura ghettizzata in torri di sapere, né la cultura medievale della classe contadina, ma piuttosto una sorta di incontro fra le due.

La base del ragionamento gramsciano è comunque il marxismo e si basa, dunque, sull'opposizione antagonista fra le classi: esisterebbero una classe egemone e una subalterna,

---

<sup>75</sup> Pietro Clemente, Maria Luisa Meoni, Massimo Squillacciotti, *Il dibattito sul folklore in Italia*, op.cit., pp 259-260.

<sup>76</sup> Ibidem.

e l'analisi della produzione culturale dovrebbe di conseguenza tener sempre conto di questa doppia natura.

In *Letteratura e vita nazionale* il filosofo sardo sostiene che il pregiudizio che l'Italia derivi direttamente da Roma antica e certe "borie intellettuali" hanno fatto sì che non esistesse in Italia, dal Cinquecento in poi, una vera cultura popolare - se si esclude il melodramma - e teorizza un'unificazione della cultura nazionale che sani il divario esistente fra "cultura alta" e "cultura del popolo"<sup>77</sup>.

Nei *Quaderni del carcere* Gramsci studia la letteratura esistente sulle tradizioni popolari, fra cui la *Bibliografia delle tradizioni popolari* del Pitré, fa notare come sino a quel momento "il folclore sia stato studiato prevalentemente come elemento «pittresco»"<sup>78</sup> e auspica, invece, che venga studiato "«come concezione del mondo e della vita», implicita in grande misura, di determinati strati (determinati nel tempo e nello spazio) della società, in contrapposizione (anch'essa per lo più implicita, meccanica, oggettiva) con le concezioni del mondo «ufficiali» (o in senso più largo delle parti colte delle società storicamente determinate) che si sono succedute nello sviluppo storico"<sup>79</sup>.

Presenta il folclore allo stesso tempo come un "agglomerato indigesto di frammenti di tutte le concezioni del mondo e della vita che si sono succedute nella storia" e l'ultimo luogo dove "si trovano i superstiti documenti mutili e contaminati"<sup>80</sup> riguardanti la cultura popolare.

Per Gramsci la cultura popolare, anche nelle sue forme progressive, non è autonoma, ma si origina dal confronto con "l'alta cultura", con la cultura egemone. I contadini sarebbero gli ultimi testimoni di una antica cultura medievale, dalla quale ripartiranno tutte le ricerche antropologiche del Dopoguerra.

---

<sup>77</sup> Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Quaderni del carcere, volume terzo), Editori riuniti, Roma, 1996.

<sup>78</sup> Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, volume terzo, Quaderno 27, paragrafo 1. Edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 2007, pag. 2311.

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, volume terzo, Quaderno 27, paragrafo 1, op.cit., pag. 2312.

L'intellettuale per primo si pone il problema della ricezione della letteratura da parte del popolo e sostiene che la letteratura debba "essere nello stesso tempo elemento attuale di civiltà e opera d'arte, altrimenti alla letteratura d'arte viene preferita la letteratura d'appendice che, a suo modo, è un elemento attuale di cultura, di una cultura degradata quanto si vuole ma sentita vivamente<sup>81</sup>".

Gli scrittori sarebbero legati ad una tradizione di casta e quindi lontanissimi dai "sentimenti popolari" come pure da una "funzione educatrice del popolo".

*L'intellettuale tipico moderno si sente più legato ad Annibal Caro o Ippolito Pindemonte che a un contadino pugliese o siciliano. Il termine corrente «nazionale» è in Italia legato a questa tradizione intellettuale e libresca, quindi la facilità sciocca e in fondo pericolosa di chiamare «antinazionale» chiunque non abbia questa concezione archeologica e tarmata degli interessi del paese<sup>82</sup>.*

Se Gramsci nei suoi *Quaderni del carcere* aveva criticato la tradizione letteraria italiana di essere lontana dal popolo, l'occasione della Resistenza e, per Carlo Levi, l'esperienza del confino, producono testi letterari di grande valore civile.

Il *Cristo si è fermato a Eboli*, pubblicato da Einaudi nel 1945, avvia nel Paese un'importante riflessione sulla cultura contadina e, in particolare, sulla situazione dell'Italia meridionale del periodo.

Levi viene criticato di idoleggiare la cultura contadina meridionale<sup>83</sup> e di considerarla "chiusa e immobile", mentre gli studiosi vicini a Ernesto De Martino analizzavano gli elementi di arretratezza per capirne le ragioni, le forme del controllo ed auspicarne l'emancipazione, oltre che valorizzarne gli elementi di cambiamento.

---

<sup>81</sup> Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, volume terzo, Quaderno 21, paragrafo 4, op.cit., pag. 2113.

<sup>82</sup> Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, volume terzo, Quaderno 27, paragrafo 1, op.cit., pag. 2116.

<sup>83</sup> Ernesto De Martino, *Per un dibattito sul folklore*, «Lucania», Anno 1, n.2, 1954, pp.76-77.

Lo scrittore torinese sembra piuttosto voler attribuire ai contadini del Sud una dignità culturale in una condizione sociale non dignitosa e allo stesso tempo a se stesso un impegno; la promessa fatta allora di non abbandonarli lo vede infatti sepolto nel cimitero di Aliano.

A seguito della pubblicazione del *Cristo*, anche le istituzioni cominciano ad interessarsi al mondo meridionale, fino a quel momento lasciato decisamente ai margini e confinato nei vagheggiamenti della letteratura romantica Ottocentesca o nella retorica del Regime.

Sia De Gasperi, sia Togliatti, stimolati da alcune fra le pagine più dure del romanzo, compiono dei viaggi in Lucania.

In questo modo viene promulgata, nel 1954, la legge per lo sfollamento dei Sassi di Matera. La città viene praticamente ricostruita per ovviare ai problemi igienici e di sovraffollamento, causando però il totale abbandono del centro storico, che è stato recuperato solo a partire dal 1986. A seguito della dichiarazione a patrimonio dell'Unesco, ne sono stati riconosciuti il valore storico, ingegneristico e architettonico che, prima della crisi che aveva portato al sovraffollamento, aveva concesso ai materani di vivere in perfetto equilibrio ambientale per millenni in una terra difficile<sup>84</sup>.

Dopo un lungo periodo di spopolamento forzato si era dunque prodotto, negli stessi cittadini di Matera, un senso di vergogna per le proprie origini.

La Matera che funge da set per *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) di Pier Paolo Pasolini, è testimonianza viva di questo periodo di abbandono.

Uno dei protagonisti di questa stagione, dominata dal realismo e dalla scoperta del mondo popolare meridionale è poi Rocco Scotellaro, cantore e studioso della cultura contadina. Il suo lavoro venne da più parti criticato e ritenuto portatore di una vena epico-trionfalistica e non si risparmiò neppure la scelta di metodo del suo testo più scientifico: un insieme di interviste e diari di contadini raccolti e messi insieme in un volume intitolato *Contadini del Sud*<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> Cfr. Pietro Laureano, *Giardini di pietra. I Sassi di Matera e la civiltà mediterranea*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2012.

<sup>85</sup> Ibidem.



Scotellaro nasce a Tricarico, quindi al centro di quel mondo contadino meridionale che inizia ad attirare l'interesse degli studiosi italiani ed è anch'egli figura politica, oltre che intellettuale.

Di quella congerie di autori fa talmente parte, da aver conosciuto Carlo Levi già nel 1946, ad un anno appena dalla pubblicazione del *Cristo*. Egli si forma con Manlio Rossi-Doria che, come Levi, è un ex-confinato dei tempi del fascismo, nonché amico di Emilio Sereni e direttore dell'Osservatorio di economia agraria.

Scotellaro, sindaco di Tricarico e morto giovanissimo, raffigurato come un predicatore laico nel dipinto *Lucania '61* di Carlo Levi, riconoscibile dal suo indistinguibile colore rosso di capelli, diventa una figura quasi mitica fra i contadini.

Val la pena di ricordare che Levi espone le sue tele sul mondo contadino meridionale nel 1954 alla Biennale di Venezia. La pittura è infatti parte di quel movimento neorealista attento alle problematiche sociali che comprende anche il lavoro di artisti quali Armando Pizzinato, altro pittore che volge spesso la sua attenzione al mondo delle campagne e delle lotte popolari o ancora il rappresentativo *Occupazione delle terre incolte in Sicilia* (1949/1950) del più conosciuto Renato Guttuso.

A Levi si criticava dunque, soprattutto dagli ambienti della sinistra, la partecipazione più emotiva che politica alla storia degli oppressi e a Scotellaro la mancanza di una visione globale, il "vizio" del gusto per la storia privata, particolare; ad entrambi le suggestioni di gusto primitivo letterario di derivazione verghiana e, prima ancora, manzoniana.

Il rimando a Verga è poi presente ne *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti, film che influenzerà moltissimo, come vedremo, il documentario corto italiano, non solo per l'atmosfera più generale e l'attenzione per il mondo popolare meridionale, ma anche per precisi rimandi iconografici.

Questo gusto primitivista lega il *Cristo* ad un altro lavoro, precedente, di grande successo internazionale: il *Fontamara* di Ignazio Silone pubblicato a Zurigo nel 1933. Entrambi, non a caso, recuperati dal cinema rispettivamente nel 1979 e nel 1980, in un periodo in cui la cultura

del mondo contadino si credeva già scomparsa e se ne richiamava la memoria mitica, archetipica. Lo stesso si può dire per *Gente in Aspromonte* (1930) di Corrado Alvaro.

Particolarmente aspro nelle critiche è Mario Alicata, il cui articolo uscito nel 1954 dal titolo *Il meridionalismo non si può fermare a Eboli*<sup>86</sup> ricalca un po' il titolo del già citato documentario di Michele Gandin *Cristo non si è fermato a Eboli* a dimostrazione del fatto che il testo di Levi era molto presente nella discussione polemica del periodo.

Il tentativo sembra quello di rendere col tempo più rigorosa e organica in particolare la letteratura meridionalista, spesso accusata di essere più suggestiva che scientifica.

Non va dimenticata, in questo periodo, l'attività siciliana di Danilo Dolci, che inizia la sua ricerca e le sue pratiche di *nonviolenza* a partire dal 1952 e il deputato comunista Emilio Sereni, con il suo *Il Mezzogiorno all'opposizione*<sup>87</sup>.

Tutte queste opere trasformano il Sud, e in particolare la Lucania, in un luogo paradigmatico della riflessione sul mondo popolare, coevo, ma diametralmente opposto, a quello proposto dalla canonizzazione dello sviluppo industriale del Nord. Non solo il discorso intorno al *boom*, ma anche questa ricerca delle zone di arretratezza e "autenticità" fu infatti talmente pervasivo da richiamare in Italia anche molti intellettuali e artisti stranieri, fra cui Paul Strand, David Seymour, Henri Cartier-Bresson.

Sullo sfondo di questo "umanesimo popolare", con Gramsci e De Martino, a partire dalla Resistenza, per arrivare alle occupazioni delle terre e delle fabbriche, gli intellettuali cominciano a parlare di "folklore progressivo".

E De Martino, dalle pagine di «Il Rinnovamento d'Italia», e a partire dalla proposta di Cesare Zavattini lanciata per promuovere la collana "Italia mia" edita da Einaudi, che invitava a raccogliere denunce sulle condizioni di povertà, risponde raccontando quelli che sono gli scopi delle sue spedizioni in Lucania, che intende utilizzare, oltre che per ragioni scientifiche, proprio a rendere pubbliche quelle condizioni di miseria - per mezzo delle riviste, dei testi, delle

---

<sup>86</sup> Mario Alicata, *Il meridionalismo non si può fermare a Eboli*, «Cronache meridionali», n.9, settembre 1954.

<sup>87</sup> Emilio Sereni, *Il Mezzogiorno all'opposizione*, Torino, Einaudi, 1948.

conferenze, della radio -, incitando contestualmente gli intellettuali a “colmare la loro distanza dal popolo” senza scadere nel pittoresco<sup>88</sup>.

Non solo la letteratura canonizzata come tale, ma anche la letteratura d’inchiesta e i reportage fanno infatti la loro parte. «Il mondo» di Mario Pannunzio - il cui redattore capo era stato Ennio Flaiano - è forse il primo a dare il via ad una serie di inchieste sul Sud<sup>89</sup>; lo seguono «Nuovi Argomenti» diretta da Alberto Moravia e Alberto Carocci, «Nord e Sud», «Cronache Meridionali» come pure *Documento mensile* - perché è in questo periodo che, già spenta la fase neorealista del cinema, il documentario è nella fase di maggior produzione - di cui ricordiamo in particolare il numero 2 del primo anno (1951), prodotto da Cesare Zavattini, Marco Ferreri e Riccardo Ghione e firmato da Luchino Visconti *Appunti su un fatto di cronaca*, dove emerge lo squallore delle borgate.

E su «Nuovi Argomenti» scrive anche Franco Cagnetta, lo stesso di *Inchiesta a Orgosolo* che tratteremo nel capitolo dedicato alla Sardegna.

È poi intorno all’editore Laterza, di cui abbiamo già citato *Contadini del Sud*, a raccogliersi un nutrito gruppo di autori che si dedicano all’inchiesta meridionale. Fra i titoli che occorre ricordare *Baroni e contadini* (1955) di Giovanni Russo che lucidamente indaga Campania, Calabria e Sicilia nei loro problemi sociali fra il 1949 e il 1955 e *Un popolo di formiche* di Tommaso Fiore, sul lavoro nelle murge in Puglia, aggiudicatosi il Premio Viareggio nel 1952. Sempre per Laterza Leonardo Sciascia pubblica *Le parrocchie di Regalpetra* (1956), questo dedicato alla Sicilia e in cui, pure, si affrontano i problemi dell’analfabetismo, della povertà, della mafia, dell’emigrazione. Lo stesso Dolci pubblica, sempre per Laterza, *Banditi a Partinico* (1956) sui quartieri popolari.

I *Libri del tempo* di Laterza si organizzano anch'essi attorno a criteri regionali.

---

<sup>88</sup> Ugo Vuoso, *L’etnologo e il regista. In Lucania, da De Martino a Visconti* in «Materiali», Centro etnografico campano, n.1, giugno 2007, pp.127-128.

<sup>89</sup> Mirko Grasso, *Scoprire l’Italia. Inchieste e documentari degli anni Cinquanta*, Lecce, Kurumuny, 2007, pag. 22.

Quasi tutti dedicati ai problemi del Sud, non disdegnano altre zone.

Al Centro-Nord, tuttavia, l'attenzione pare spostarsi sul mondo proletario e operaio. È questo il caso di *Silenzio a Milano* (1957) di Anna Maria Ortese, sulle periferie popolari di una città che stava cambiando sotto i colpi del *boom* e dell'emigrazione interna - miracolo economico raccontato anche da Goffredo Fofi, Ottiero Ottieri, Franco Alasia - *Operai del Nord* (1957) di Edio Vallini, anch'egli legato alla rivista «Nuovi Argomenti» e da un testo dedicato ai minatori toscani *I minatori della Maremma* (1956) di Carlo Cassola e Luciano Bianciardi che ricorda la tragedia di Ribolla avvenuta nel 1954 e che viene trattata anche nel testo di Luciano Bianciardi *La vita agra* (1962), da cui è tratto l'omonimo film di Carlo Lizzani<sup>90</sup>.

Anche gli autori abituati a lavori più letterari, si mettono alla prova con una letteratura impostata sulla dimensione dell'inchiesta sociale. Il cinema, dal neorealismo in poi e in particolare a seguito della Resistenza, cambia. Cambiano la letteratura, il ruolo dello storico e anche il modo di fare inchiesta sociale. Si passa alle forme dell'intervista, del racconto orale, fra cui i testi di Nuto Revelli sono forse il risultato più compiuto.

---

<sup>90</sup> Cfr. Mirko Grasso, *Scoprire l'Italia*, op. cit. pp 57-120.

### 3.2 - Ernesto De Martino e la discussione antropologica negli anni Cinquanta

*Nuie simme a' mamma d'a bellezza,  
nun simme né trifugghie e neanche avezza*

Negli anni Cinquanta, a seguito della spinta resistenziale, delle lotte contadine e operaie e degli studi gramsciani sul folklore, si diffonde un certo impegno sociale anche negli ambienti intellettuali, in precedenza orientati maggiormente verso la ricerca artistico-letteraria.

*[...] Negli anni che seguirono la Resistenza e la Liberazione, nella mia qualità di segretario della federazione socialista di Bari e come commissario di quella di Lecce, ebbe luogo il mio primo incontro con le plebi rustiche del Mezzogiorno, delle quali sino allora avevo un'idea alquanto convenzionale e libresca [...]. L'incontro con queste plebi non avveniva certo sul piano della ricerca storica, ma su quello della lotta politica: eppure proprio per entro l'impegno politico di trasformare il presente in una realtà migliore, cominciai a prendere rilievo un impegno di natura diversa, quello della migliore conoscenza del presente da trasformare. In questa prospettiva la stessa ricerca etnologica cominciai a configurarsi in una dimensione nuova [...]*<sup>91</sup>

Ernesto De Martino, allievo di Benedetto Croce, si laurea negli anni Trenta in Storia delle religioni all'Università di Napoli, ma inizia già negli anni Quaranta ad interessarsi di etnologia. La sua formazione crociana, in particolare negli anni della Resistenza, si incontra con il marxismo.

De Martino è infatti nel 1941 uno degli animatori del Comitato antifascista di Bari e, dopo aver militato nel Partito Socialista, aderisce al Partito Comunista.

Tramite il suo impegno per una ricerca sul campo, dà l'avvio ad un filone specifico di studi antropologici in Italia che va ad inserirsi in uno scenario scientifico dominato dalla sociologia

---

<sup>91</sup> Ernesto De Martino, *Furore simbolo valore*, Milano, Il Saggiatore, 1962, pag. 71-72.

americana.

Nel 1949, data della prima spedizione in Lucania, esce sul terzo numero di «Società», “rivista di discussione e ricerca comunista”, il suo articolo intitolato *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno*.

Tale scritto, dove è dichiarato il debito nei confronti del *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) di Carlo Levi, anticipa la pubblicazione dei *Quaderni del carcere* di Antonio Gramsci, che tanta parte avrà per lo sviluppo del pensiero demartiniano e dà l’avvio alla discussione etnoantropologica italiana del Dopoguerra.

L’antropologo mette in discussione lo storicismo idealistico crociano e il naturalismo - concezione che riteneva uno strumento d’oppressione nei confronti del mondo popolare subalterno - in particolare focalizzandosi sul “mondo magico”, già studiato in occasione della pubblicazione del 1948 *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*.

De Martino vuole in questo modo, denunciando contestualmente l’etnocentrismo allora dominante, “restituire alla storia il mondo popolare subalterno”, mondo fino a quel momento confinato nella concezione naturalistica della propria cultura<sup>92</sup>, dove l’uso del termine “subalterno” è, naturalmente, di deriva gramsciana e rimanda all’idea dell’opposizione di classe. Egli si accorge dei fermenti che scuotono le masse popolari in quel periodo e, sempre con Gramsci, analizza i modi in cui questi movimenti producono contaminazioni culturali, profetizzando, in un certo senso, il sorgere nel nostro Paese di una nuova diffusa “cultura media”.

A partire da questa intuizione diventa chiaro per quale motivo sia essenziale studiare e capire le dinamiche e le caratteristiche della cultura popolare che non è più, agli occhi dell’intellettuale, “qualcosa d’altro” o “fuori dalla storia”.

Nella cultura popolare e qui a differenza di Gramsci che considera certo tipo di folklore solo come arretratezza, De Martino riconosce sia elementi “progressivi”, sia elementi arcaici.

---

<sup>92</sup> Pietro Clemente, Maria Luisa Meoni, Massimo Squillacciotti, *Il dibattito sul folklore in Italia*, op.cit., pp 39-45.

Questo processo di cambiamento e contaminazione andrebbe dunque studiato per avere l'opportunità di orientarlo; la "cultura alta" umanistica, tipicamente caratterizzata da uno sbilanciamento sul piano della teoria, si fa studio sul campo, addirittura impegno politico.

Nel far questo si allontana anche dall'etnologia tradizionale occidentale, dall'etnologia vittoriana inglese e dall'etnopsicologia americana, al servizio di imprese coloniali mentre, forse anche per formazione politica, acquisisce alcune riflessioni dell'etnologia sovietica<sup>93</sup>.

Ricordo brevemente che ricerche americane sulla cultura popolare del Sud, come quelle di Barbara Allason finanziate dall'UNRRA o dell'antropologo Edward Banfield, erano arrivate a sostenere che le genti meridionali fossero naturalmente apatiche e che dovessero essere educate alla cultura del lavoro, che fossero assolutamente inadatte alla società moderna<sup>94</sup>.

L'antropologo sembra aver già chiaro che le rappresentazioni delle culture tradizionali possono essere usate a fini reazionari.

Tramite le spedizioni di campo De Martino si accorge (e si indigna) dell'allocronia esistente fra una società che va facendosi sempre più "moderna" e le forme del primitivo che coesistevano a distanza di poche centinaia di chilometri e a volte addirittura negli stessi luoghi.

L'interesse per il "mondo magico" si origina allora proprio a partire dal contrasto con l'avvento e la diffusione della contemporanea "razionalità tecnica". Nell'epoca dell'affermazione della presenza, della scissione fra l'io e il mondo, si origina il suo interesse d'impronta fenomenologica per il "mondo primitivo di casa nostra", dove la presenza è ancora minacciata, sempre labile.

Ciò in uno slancio ideale d'autoanalisi, come pure del desiderio più concreto e politico di aiutare le classi popolari - tramite l'emancipazione - a ottenere la conferma dell'esserci nella storia.

---

<sup>93</sup> Ernesto De Martino, *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno*, «Società», n.3, settembre 1949, pp. 411-435.

<sup>94</sup> Paola Bonifazio, *Schooling in Modernity. The politics of sponsored Films in Postwar Italy*, University of Toronto Press, 2014, pag. 10.

Se fra la società tradizionale e il boom economico vi è realmente stato un passaggio d'epoca, la teoria dell'apocalissi culturale demartiniana dipana il suo approccio escatologico per tramite dei mezzi dell'etnografia e dell'autoetnografia.

Negli anni Cinquanta un nutrito gruppo di intellettuali riprendono le argomentazioni di De Martino, cercando di portare avanti la discussione intrapresa dall'antropologo napoletano.

Lo fanno su riviste e quotidiani quali «Società», «Il Nuovo Corriere», «La Lapa», «Paese Sera», «Il mondo», «Cronache meridionali», «Nord e Sud», «Avanti!», «L'Unità» e in una serie di convegni, fra cui quello di Matera del 1955 in memoria dell'opera di Rocco Scotellaro.

L'approccio di questi articoli e saggi è politico, si rifà alle tesi marxiste; quello che viene definito "folklore progressivo" si distingue dal resto del folklore a partire dai movimenti rivoluzionari ed emancipatori delle classi popolari; slancio utopico decisamente mutilato dalla storia successiva.

L'impegno è, contemporaneamente, verso la comprensione e l'emancipazione in particolare della cultura contadina. Ciò permette, allo stesso tempo, di difendere alcune caratteristiche della cultura popolare (quale, per esempio, l'uso del dialetto in un periodo di propensione verso l'educazione di massa), e tendere verso il superamento di un'economia agricola ancora di stampo feudale.

Per Alberto Maria Cirese la ricerca sulla cultura popolare e la stessa scelta dell'antropologia di non limitarsi a studiare le culture esotiche, funziona anche come auto-comprensione della stessa cultura borghese, che solitamente si è limitata ad assimilarla ai suoi schemi e alle sue esigenze di controllo<sup>95</sup>. Inoltre, gli elementi progressivi del folklore, oltre a dimostrare che il mondo contadino non è esclusivamente arcaico, aiuterebbero ad evitare gli atteggiamenti paternalistici e a superarne gli stessi elementi arcaici<sup>96</sup>. La specificità culturale del mondo contadino è talmente estranea alla cultura accademica che De Martino usa comunque il termine "spedizione" per la sua ricerca etnografica sul campo.

---

<sup>95</sup> Alberto Maria Cirese, *Storicismo ristretto marxismo e cultura popolare*, «Avanti!», 12 aprile 1950.

<sup>96</sup> Alberto Maria Cirese, *Il volgo protagonista*, «Avanti!», 8 maggio 1951.



Una ricerca quindi caratterizzata da un approccio interdisciplinare e partecipante, dove è centrale la critica al Naturalismo e al Funzionalismo e in cui lo studio delle “società subalterne” sia al servizio della comprensione o auto-comprensione della “civiltà moderna”<sup>97</sup>.

In tempi di crisi della ragione europea e nella consapevolezza dell'impossibilità dell'estraniamento dal proprio punto di vista di uomo borghese, egli chiama questo procedimento “etnocentrismo critico”.

Fra tradizione e rinnovamento si pone dalla parte di una dialettica che propone un *ethos del trascendimento*<sup>98</sup>. In tal modo apre anche alla possibilità di quella che oggi viene definita *antropologia del contemporaneo* e sancisce la fine dell'“unicità della storia”<sup>99</sup>.

*È nell'incontro con un'umanità aliena, con la totale diversità di un'umanità «altra» e pur tuttavia umanità, che il mondo occidentale e civile deve trovare - secondo De Martino - lo strumento di una serrata critica di se stesso, il mezzo per fare i conti con i punti critici della sua esistenza*<sup>100</sup>.

Dunque, a partire dallo studio delle culture tradizionali, l'obiettivo è quello di un distanziamento critico finalizzato ad un'autocoscienza. Ciò può essere messo in paragone con la capacità cinematografica di realizzare un'estraniamento dal mondo che ci circonda.

L'inquadratura, elemento generato al di fuori da una percezione diretta con la cosa inquadrata, grazie all'intermediazione della macchina da presa, può essere considerata una sorta di ulteriore denominazione nei confronti del mondo, registrazione visiva che ci consente di prenderne coscienza tramite un approccio analitico altrimenti reso impossibile dal nostro *essere-nel-*

---

<sup>97</sup> Vincenzo Esposito, *Per Ernesto De Martino* in *Ernesto De Martino, monografia «Materiali»*, Centro etnografico campano, n.1, giugno 2007, pag. 11.

<sup>98</sup> Giuseppe Cantillo, *Una ragione più ampia. Ernesto De Martino e il pensiero della crisi* in *Ernesto De Martino, monografia*, op.cit., pag.23.

<sup>99</sup> Vincenzo Esposito, *Per Ernesto De Martino* in *Ernesto De Martino, monografia*, op.cit., pp. 91-92.

<sup>100</sup> Ibidem.

*mondo*<sup>101</sup>, nel nostro *Umwelt*; rottura tecnologicamente mediata della nostra altrimenti inevitabile “chiusura percettiva nei mondi-ambiente”<sup>102</sup>.

Il debito di tali riflessioni è rivolto agli studi di fenomenologia, ai quali pure Ernesto De Martino si rivolge, primo fra tutti Maurice Merleau-Ponty che di cinema si è, seppure trasversalmente, occupato e che intendeva la percezione quale *esperienza primaria della coscienza* e nel mondo percepito *lo sfondo sempre presupposto da ogni razionalità, da ogni valore ed esistenza*<sup>103</sup>.

Lo scarto percettivo che si origina grazie a questa intermediazione, nonché la possibilità di ritornare *ad libitum* sulla stessa selezione, sulla stessa traccia, avrebbe quindi un potere di rivelazione.

L’antropologia culturale, non a caso fa prestissimo uso di strumenti fotografici prima e audiovisivi poi; ci si accorge infatti rapidamente che il cinema è l’unico strumento possibile di *traduzione culturale del percepito*<sup>104</sup> nell’avvicinarsi a culture che, essendo eminentemente orali, si esprimono preferibilmente, oltre che con la parola, per tramite del sistema espressivo del corpo.

Il cinema si sostituisce alla scrittura, perviene a trattenere quegli elementi che non avrebbero potuto essere descritti con soli strumenti narrativi, restituendo una rappresentazione complessiva del mondo *altro*.

Se l’antropologia è stata originariamente approccio alla diversità al servizio di intenti coloniali e razzisti e seppure la prima fotografia etnografica fosse espressione di un intento scientifico iperrazionalista e catalogatorio, realizzata nei set delle esposizioni universali, in cui “i primitivi” erano tenuti “in condizioni di cattività”, lo sguardo fotografico e cinematografico, una volta liberato dai condizionamenti repressivi di una disciplina non ancora matura, è stato uno

---

<sup>101</sup> Cfr. Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 2005.

<sup>102</sup> Cfr. Jakob von Uexküll, *Ambienti umani e ambienti animali. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Quodlibet, Macerata, 2010.

<sup>103</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche*, Medusa, 2004, pag.

5.

<sup>104</sup> Cfr. Cecilia Pennacini, *Filmare le culture. Un’introduzione all’antropologia visiva*, Carocci, Roma, 2005.

strumento essenziale non solo di riflessione sull'*altro*, ma anche di autoriflessione "di rimando" sulla propria cultura di provenienza.

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 nell'articolo *Nuie simme' a mamma d'a bellezza*<sup>105</sup> 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.

Siamo, come detto, di fronte non solo ad un cambiamento culturale generale, ma anche della figura dell'intellettuale, dei suoi limiti e di conseguenza della consapevolezza della varietà del punto di vista nell'interpretazione dei testi.

A seguito della scomparsa dell'antropologo e per dare collocazione alla sua numerosissima raccolta di documenti etnografici sonori, nasce l'Archivio Ernesto De Martino, voluto da Gianni Bosio, che crea un ponte con il lavoro compiuto dalla Lega di Cultura di Piana, argomento che sarà approfondito nel capitolo dedicato ai casi di studio e in particolare ai documentari di Giuseppe Morandi.

Lo studio del canto di lavoro e di lotta si fa sempre più importante, a dimostrazione che la cultura popolare si stava evolvendo e per la ricerca sulla stessa rimaneva funzionale lo strumento d'analisi imperniato sulla dicotomia egemonico / subalterno.

La ricerca di De Martino è anche iconografica, a partire dall'incontro col pittore pugliese Belardinelli, che raffigura uno dei luoghi più depressi delle spedizioni dell'antropologo: la Rabata di Tricarico, paese di Rocco Scotellaro ed epicentro di tutte le prime ricerche demartiniane che

---

<sup>105</sup> Ernesto De Martino, *Nuie simme' a mamma d'a bellezza*, «Il Calendario del popolo», n. 8, 1957, pag. 1061.

poi si espandono progressivamente al resto della Lucania. Nell'articolo *Note lucane*<sup>106</sup> l'antropologo descrive il dipinto come l'immagine del caos, come uno "scenariò che sembra la negazione della storia ma in cui vivono alcune migliaia di persone storiche".

Nei taccuini di De Martino, inoltre, si fa riferimento anche ai dipinti di Carlo Levi, fra cui *La morta in piazza*<sup>107</sup>.

Scrive, nel 1950, [...] *Dinanzi a questi esseri mantenuti a livello delle bestie malgrado la loro aspirazione a diventare uomini, io - personalmente, io intellettuale piccolo borghese del Mezzogiorno - mi sento in colpa*<sup>108</sup>.

A ciò si aggiunga che De Martino, nelle sue esperienze di ricerca sul campo, fece larghissimo uso di immagini fotografiche e audiovisive, avvalendosi della collaborazione di fotografi e cineasti e intervenne anche nella discussione sul cinema coevo.

Nell'articolo *Realismo e folklore nel cinema italiano*<sup>109</sup> uscito su «Filmcritica» denunciava la difficoltà dell'approccio realista - dovuta ad una cultura nazionale ancorata a modelli sociali ottocenteschi di tipo lirico-pastorali, oltre che alla retorica del regime - rilevata nella scarsissima produzione di film ad ambientazione rurale nel cinema neorealista. Allo stesso tempo considerava "la tendenza realistica nel cinema moderno come uno degli aspetti più interessanti [...] della nostra epoca, cioè la passione verso un più ampio e profondo umanesimo, che includa nella sua attiva comprensione soprattutto il mondo degli oppressi"<sup>110</sup>.

Come fa notare Francesco Faeta nel suo *Strategie dell'occhio*<sup>111</sup>, De Martino nelle sue pubblicazioni sembra meno interessato allo studio di immagini, più concentrato sugli aspetti verbali della sua ricerca, se si esclude, però, oltre a *Sud e magia*, l'importante apparato iconografico di *Morte e pianto rituale* dove compare un *Atlante figurato del pianto*.

---

<sup>106</sup> Ernesto De Martino, *Note lucane*, «Società», n. 4, 1950, poi in Ernesto De Martino, *Furore Simbolo Valore*, Milano, op.cit., pp. 107-121.

<sup>107</sup> Clara Gallini, Francesco Faeta, *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, Milano, Bollati, 1999, pag. 12.

<sup>108</sup> Ibidem.

<sup>109</sup> Ernesto De Martino, *Realismo e folklore nel cinema italiano*, «Filmcritica», n. 19, 1952.

<sup>110</sup> Ibidem.

<sup>111</sup> Francesco Faeta, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, FrancoAngeli, 2003, pp 72-79.

Oltre alla più chiara influenza della fenomenologia e all'esistenzialismo, è stato notato che questo lavoro di accostamento d'immagini, utile a voler dimostrare una provenienza antica delle manifestazioni rituali del mondo contadino, si ispira alle ricerche di Aby Warburg, non tanto nel suo lavoro etnografico diretto, quanto per *Mnemosyne*, atlante caratterizzato dalla compresenza di elementi diversi all'interno di una stessa "tavola cognitiva".

Ciò si ricollega al valore di uno studio comparativo, a dimostrazione della sopravvivenza degli stessi elementi nelle immagini di epoche anche molto lontane fra loro, che mostra la presenza di una "memoria implicita"<sup>112</sup>, di una sorta di "sopravvivenza culturale" inconscia, rivelata dal particolare apparentemente insignificante<sup>113</sup>.

La comparazione fra la fotografia prodotta durante le ricerche sul campo e le rappresentazioni iconografiche del mondo antico, riabilita queste vecchie fonti allo studio dei comportamenti sociali e, allo stesso tempo, produce una linea di evoluzione e persistenza delle stesse pratiche nelle diverse culture<sup>114</sup>.

---

<sup>112</sup> Francesco Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema*. op.cit., pp. 112-117.

<sup>113</sup> Cfr. anche Dario Altobelli, *Aby Warburg e la vita delle immagini. Note su un percorso di indagine*, «Sociologia», Anno XLIII, n.1, 2009, pp. 127-130.

<sup>114</sup> Clara Gallini, Francesco Faeta, *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, op.cit., pag. 42.

### 3.3 L'equivoco del reale: fra popolare e populismo

*Ciò che importa non è più, né può più essere,  
la «cultura in senso dotto», tesoro abbandonato  
alla verità di chi la possiede. E nemmeno la  
«cultura popolare», etichetta applicata da chierici  
che inventariano e imbalsamano ciò che il potere  
ha già eliminato, poiché per quelli come per questo  
«la bellezza del morto» è tanto più toccante e  
celebrata quanto meglio la si racchiude nella tomba.*

Michel de Certeau

Non è semplice definire che cosa s'intenda con il termine "popolare" e tantomeno è univoca l'idea di "cultura popolare".

Il significato della parola viene senz'altro letto in maniera molto diversa oggi, da quanto potesse significare per uno studioso sessant'anni fa, quando era ancora strettamente legato alla descrizione delle culture tradizionali.

Ma esistono ancora le culture tradizionali? E di conseguenza parlare di "cultura popolare" può avere ancora oggi un senso?

Già nel solo uso del termine *cultura* (popolare) è insita una conquista dovuta in particolare agli sforzi dell'antropologia.

Negli anni Trenta del Novecento, in pieno regime fascista, di "popolare" si parla, in particolare a seguito della diffusione della cultura di massa. Tuttavia nell'uso del termine "popolare" in quel

periodo è compresa una certa componente di paternalismo, di benevolenza nella subordinazione<sup>115</sup>, approccio che derivava a sua volta dalla tradizione romantica.

Segue a questa stagione politica la risposta di Gramsci che, se riabilita la questione del conflitto, considera anch'esso il folklore come un carattere di "residualità e subalternità"<sup>116</sup>. A rifarsi a Gramsci senza attualizzarlo il rischio è poi quello di ridurre la cultura popolare a "cultura di contestazione *tout court*"<sup>117</sup>.

Infine sull'onda della tradizione dei *cultural studies*, e dunque della nascita e diffusione degli studi sulla ricezione, ad oggi il termine sembrerebbe poter significare solo le pratiche di resistenza e riappropriazione che il pubblico adotta nei confronti della cultura di massa.

A proposito di *cultural studies* il termine inglese *popular culture* sembrerebbe aver complicato le cose, dato che crea ulteriore confusione fra cultura popolare e cultura di massa, quasi come se i due termini, oggi, fossero sinonimi.

Nonostante il fatto che di un isolamento della cultura popolare non si è probabilmente mai del tutto potuto parlare (come ha testimoniato lo stesso Bachtin)<sup>118</sup>, occorre una volta di più ricordare che essa non è necessariamente chiusa in se stessa, le forme tradizionali della cultura popolare non si rivolgevano solo alla comunità di riferimento, ma anche "verso l'alto", "alto" da cui erano continuamente represses.

Nonostante questo è evidente che oggi non solo le forme dell'elaborazione dei contenuti, ma anche la dicotomia egemonico/subalterno non possa che essere riconsiderata.

Come andrebbe riconsiderata la presunta separazione fra "cultura alta" e "cultura bassa", dato che persino la tendenza dell'accademia, da qualche tempo a questa parte, è quella di fare della

---

<sup>115</sup> Alessandro Portelli, *Cultura popolare e popular culture. Differenze e rapporti*, in «Il De Martino», n.9, ottobre 1999, pag. 10.

<sup>116</sup> Ibidem.

<sup>117</sup> Annamaria Rivera, Marcello Tari, *Da Gramsci all'hip-hop, alla ricerca del "popolare"*, in «Il De Martino», n.9, ottobre 1999, pag. 44.

<sup>118</sup> Cfr. Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino, 2001.

cultura popolare il proprio oggetto di studio, seppure per scopi diametralmente opposti all'uso che della cultura fa la cultura popolare stessa e con risultati comunque elitari.

Se "cultura alta" e "cultura bassa" sono categorie che non reggono più chiuse in se stesse, in particolare a fronte delle moderne forme di produzione culturale, allora oggi forse bisognerebbe chiedersi anche in cosa consiste la cultura media, da cosa nasce, come si origina e se all'interno della cultura media si possono ancora trovare le tracce della cultura popolare intesa in senso tradizionale.

Limitarsi, infatti, a localizzare le nuove forme della cultura popolare nell'hip hop o comunque nei fenomeni delle periferie urbane, potrebbe rischiare di essere un'operazione parziale.

Certamente non si può non parlare di massificazione dei contenuti e forme di resistenza alla stessa, dato che ormai tutto e tutti sono toccati dal fenomeno della comunicazione di massa.

Popolare può infatti essere un prodotto ricevuto da una fetta molto ampia di pubblico, ma popolare, seppure minore in diffusione, può essere anche la produzione propria di contenuti, sia che si tratti di una forma di riappropriazione e rielaborazione di prodotti diffusi dai mezzi di comunicazione di massa, sia che siano forme di sopravvivenza di tradizioni in contesti rurali isolati. Questa ultima forma di cultura popolare è fenomeno ad oggi residuale, ma escluderla dalla discussione significherebbe in ogni caso operare una riduzione, una semplificazione del discorso critico.

Più che cercare la cultura popolare intesa in senso tradizionale nei contesti marginali, dunque, oggi sembra interessante analizzarne la permanenza in dettagli apparentemente minori della cultura di massa.

Ma sarebbe impossibile farlo senza una conoscenza a monte di quella stessa cultura, conoscenza resa oggi possibile da quegli antropologi, registi, fotografi che l'hanno studiata negli anni Cinquanta e Sessanta, prima della sua scomparsa (mai definitiva, come vedremo).

Ciò significa fare i conti con una memoria e una tradizione che la cultura di massa non possiede (o non possiede ancora).



Dunque l'esistenza di sacche di culture locali, come pure forme di cinema dal basso, quale il cinema amatoriale o le stesse forme del riuso farebbero pensare che di cultura popolare, sia intesa quale rimanenza e trasformazione della tradizione, sia quale forme di produzione dal basso o ancora quale processo di contaminazione si possa ancora oggi parlare.

Certamente se ne poteva parlare fra gli anni Quaranta e gli anni Settanta, quando si assiste ad una ampissima produzione di documentari di tema "popolare". Ciò, naturalmente, non mette a riparo i registi da cadute verso toni che hanno più di populista che di popolare, nei commenti enfatici come pure nella ricerca del facile effetto.

Il fenomeno tendente ad un nuovo tipo di realismo di quegli anni, si verrà a formare, o avrebbe dovuto formarsi, proprio nell'incontro fra la cultura degli intellettuali e quella del "popolo" auspicata da Gramsci.

Gianpaolo Bernagozzi, nella sua preziosa ricerca sul documentario corto italiano e nonostante il suo entusiasmo nei confronti di questo genere, ci fa notare come la scelta del tema e la voglia del realismo non salvi titoli quali *Navicellai d'Arno* di Romeo Leonardi (INCOM, 1941) o *I trulli di Alberobello* (LUCE, 1943) di Mario Chiari – sceneggiatore di Blasetti e De Sica oltre che scenografo – dall'eccesso retorico visivo e verbale<sup>119</sup>. Si parla di "socialismo prampoliniano delle campagne", "senso della giustizia arcaicocontadina, portato all'evangelismo", "umanitaresimo patetico", "spontaneismi e assenze in una cultura e in una società che avrebbero dovuto rinnovarsi più a fondo e più in fretta<sup>120</sup>". E così di certo cinema corto Renzi scrive: "un fenomeno nel quale l'epica del procedimento si trasforma in lirica, l'entusiasmo si trasforma in lacrime, il popolare si trasforma in populista<sup>121</sup>".

Le forme del pittoresco si trasformano in un processo di "destoricizzazione dell'altro", di espressione dell'alterità per tramite degli elementi della nostalgia e, per differenza, di

---

<sup>119</sup> Gianpaolo Bernagozzi, op. cit, pag. 34.

<sup>120</sup> Gianpaolo Bernagozzi, op. cit. pag. 44.

<sup>121</sup> Renzo Renzi, *La vera storia dell'armata s'agapò*, in «Cinema Nuovo», n.241, maggio-giugno 1976, pag. 176.

costituzione delle caratteristiche della modernità; la diversità viene quindi esibita a livello spettacolare<sup>122</sup>.

Il tono populista, il pittoresco per quanto possano respingere lo studioso, sono la forma spettacolare del cinema della realtà, qualcosa che, oltre a semplificare il rappresentato togliendo spessore alla rappresentazione, potenzialmente poteva servire a strizzare l'occhio allo spettatore nel proporgli immagini delle culture altre, della cultura popolare, andando a creare un immaginario popolare accettabile, contro il rischio del rifiuto.

Allo stesso tempo, serve anche a mantenere una distanza, ad enfatizzare una differenza. Certo tono populista di alcuni lavori può servire a creare il pathos necessario a creare interesse, per lo stesso motivo spesso si esagera l'essenza nostalgica di certi racconti localizzati in periodi non troppo lontani nel tempo. La diversità viene stereotipizzata al fine di renderla comprensibile e storicamente incasellata, recepibile dallo spettatore "moderno".


Dal mito del buon selvaggio del primo cinema etnografico, all'idealizzazione del mondo contadino del cinema corto italiano degli anni Cinquanta e Sessanta, a volte il rischio di coincidenza è forte.

Molta parte dell'approccio populista di certi documentari ha dunque a che fare con la divulgazione e in ogni caso con la destinazione dei materiali e, di certo, non solo l'idealizzazione da commedia, ma anche la miseria e gli aspetti rituali più cupi ottengono più interesse, di conseguenza la rappresentazione del mondo contadino, in particolare del sud, risulta spesso falsata.

Nonostante questa "seduzione dell'arcaicismo di impronta leviana<sup>123</sup>", diversi sono anche i documentari che si interessano dei movimenti e delle lotte contadine, piuttosto trascurate dalla storiografia ufficiale, come il già citato *Sedici anni dopo Melissa*, documenti importanti di rappresentazione e auto-rappresentazione di una cultura quasi invisibile e male interpretata: la nostra.

---

<sup>122</sup> Carmelo Marabello, *Sulle tracce del vero*, op.cit, pag. 76-77.

<sup>123</sup>  Francesco Marano, *Il film etnografico in Italia*, Bari, Pagina, pag. 61.

Con la modernizzazione del paese e l'avvio della cultura di massa l'attenzione verso gli aspetti della cultura popolare e della vita quotidiana cresce enormemente. Non a caso abitudini culturali e vita quotidiana sono entrambi diventati, nei decenni successivi, criteri essenziali di ricerca storica, tant'è vero che si fa sempre più affidamento alle fonti orali, strumento essenziale per la ricostruzione dell'immaginario e dell'identità collettiva.

Un esempio di questa tendenza sono le rubriche delle riviste dei primi anni Cinquanta e i programmi radiofonici, in cui veniva data voce alla "gente comune" su qualsiasi tipo di argomento e in particolare sugli aspetti più comuni delle loro giornate. Programmi e riviste che nel corso del decennio aumentarono moltissimo gli ascoltatori e le tirature. *Epoca* edita da Mondadori era persino stata finanziata con i fondi del piano Marshall per l'adeguamento tecnico che permise la pubblicazione di fotografie a colori<sup>124</sup>.

Il processo di americanizzazione ha infatti il suo peso in questo *trend*.

La concezione di cultura popolare comincia già allora a cambiare, dato che, intesa in senso antropologico, era fino a quel momento strettamente connessa all'idea di tradizione. La tradizione si oppone, per contrasto, alla scienza moderna; la prima è infatti legata al passato e poco propensa alle innovazioni, la seconda si ritiene più dinamica, idealmente protesa verso il futuro.

La tradizione, legata all'esperienza, era tuttavia più vicina al quotidiano, mentre il razionalismo tendeva all'astrazione.

Sin dal fascismo vi è dunque stata un'attenzione alle forme di cultura popolare che, inizialmente, si rivolge alla provincia, alle tradizioni regionali, ma prende ben presto in considerazione il mondo dello sport, il cinema, la vendita dei prodotti di consumo e più in generale il tempo libero.

Anche il Partito Comunista, durante il Dopoguerra e, come si è visto, sin dalle teorizzazioni di Gramsci, si interessa di cultura popolare. Lo fa in particolare creando una rete di centri di

---

<sup>124</sup> David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, op.cit., pp. 155-157.

aggregazione, le Case del popolo e tramite le Feste dell'Unità, in uno sforzo di condivisione e acculturazione delle masse che in effetti va a formare una sorta di subcultura che convive, per lungo tempo, con la cultura di massa<sup>125</sup>.

La tradizione dei *cultural studies* si è invece concentrata sui modi della ricezione popolare dei messaggi orientati dall'industria culturale, sulle strategie di resistenza, riappropriazione e produzione dal basso proprio a partire dalle pratiche quotidiane.

Il cinema ha avuto una grandissima rilevanza nei confronti di questo processo e prima di esso la fotografia, che ha documentato la vita materiale quotidiana per quasi due secoli.

A partire dal cinema delle origini, passando per certo cinema hollywoodiano dove sono operai e segretarie ad essere protagoniste, sino ad arrivare al neorealismo e così via, il cinema ha raccontato la società del Novecento come nessun'altra forma espressiva aveva potuto fare prima.

Ciò si presta ad una riflessione ulteriore se, come fanno Leo Charney e Vanessa R. Schwartz, si considera la modernità "as inherently cinematic": qualcosa che dimora in un'immersione nel quotidiano, un quotidiano effimero che il cinema isola e rende presente<sup>126</sup> grazie alla sua capacità di "rendere evidenti" la serie di "adesso" di cui è costituita la coscienza che, per definizione, "non può esser fermata" (flusso)<sup>127</sup>.

La rappresentazione del quotidiano e delle storie individuali diventa dunque oggetto d'indagine anche grazie al cinema, mentre in precedenza l'interesse degli studiosi si era focalizzato in gran parte sui grandi eventi e i grandi movimenti.

L'adozione degli strumenti di registrazione ottica, nella disciplina antropologica, segue questa esigenza di conservazione degli aspetti più marginali, sui quali non si sarebbe altrimenti focalizzata l'attenzione: quello che per Bateson è l'*ethos* e per Malinowski gli *imponderabilia*.

---

<sup>125</sup> David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, op.cit. pag. 362-375.

<sup>126</sup> Leo Charney, Vanessa R. Schwartz, *Cinema and the Invention of Modern Life*, California, University of California Press, 1995, pag. 1-3.

<sup>127</sup> Ivi, pag. 3-4.

Per capire in che modo i documentari presi in esame partecipano a questo spostamento d'interesse scientifico e artistico nei confronti della rappresentazione del quotidiano, si potrebbe estendere il ragionamento in direzione delle ricerche di Williams e De Certeau, che di "scrittura dell'altro" in termini antropologici, si sono ampiamente occupati.

La documentazione delle culture tradizionali, va necessariamente a comprendere il discorso della *nostalgia* da una parte e preservazione dalle *apocalissi culturali* dall'altra. Il cinema etnografico o di documentazione sociale, infatti, oltre ad avere per natura questo focus di rappresentazione del quotidiano, si origina non solo da un'esigenza di comprensione delle culture nei loro aspetti particolari, ma anche da un'esigenza urgente di conservazione, di *etica del salvage*.

Gli stessi Charney e Schwartz sostengono che il cinema sia stato, contemporaneamente, "cantore della modernità" e luogo della "nostalgia per i paradisi perduti della civiltà contadina"<sup>128</sup>.

L'importanza del cinema etnografico nello studio delle culture popolari sta nel fatto che non si tratta solo di una descrizione, ma della registrazione di un "atto", ciò che Michel de Certeau definisce *storicità quotidiana*<sup>129</sup>, che si esprime solo in coincidenza con una *situazione*.

Da Longanesi a Zavattini anche in Italia, a partire dai tardi anni Trenta, l'interesse si sposta verso "la vita di tutti i giorni". E lo stesso afflato si nota anche nel panorama internazionale del documentario fra cui spiccano i nomi di Joris Ivens, John Grierson, Alberto Cavalcanti, Basil Wright e Harry Watt nei lavori dei quali si narrano storie comuni di gente comune.

---

<sup>128</sup> Leo Charney, Vanessa R. Schwartz, *Cinema and the Invention of Modern Life*, op.cit., pag. 8.

<sup>129</sup> Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, op. cit., pag. 52.



## CAP. 4 - Il cinema minore

*Chi possiede il senso del documentario possiede il senso del cinema.*

Francesco Pasinetti.

### 4.1 - *L'antropologia visiva, il cinema etnografico.*

L'antropologia, scienza nuova, basata - almeno a partire dal testo capitale di Bronislaw Malinowski *Argonauti del Pacifico* - sulla ricerca sul campo, non tarda a far uso di strumenti di registrazione fotografici e audiovisivi. Si capisce ben presto, pur in mancanza di un'analisi teorica definitiva, che lo strumento di registrazione visiva prima e audiovisiva poi, permette un'analisi impossibile col solo strumento della descrizione narrativa, ciò che lo stesso Malinowski definisce "*imponderabilia della vita reale*"<sup>130</sup>.

La mediazione dell'immagine fotografata si produceva già in se stessa come una scrittura, era in grado di trattenere dati analizzabili in un secondo momento che sarebbero in caso contrario andati dispersi, conferiva qualità ad aspetti altrimenti trascurati, garantiva maggiore possibilità di traduzione culturale.

In quanto "pratica del contatto", l'antropologia visiva produce scritture per immagini che trattengono, meglio di qualsiasi altro mezzo descrittivo, la complessità di un linguaggio che non è solo verbale, ma nella sua totalità coinvolge, solo per fare un esempio, anche il sistema espressivo del corpo.

Sulla scia delle ricerche di David MacDougall<sup>131</sup> e Vivian Sobchack<sup>132</sup> - che ribadiscono l'importanza del linguaggio visivo, per lungo tempo messo in secondo piano rispetto alla

---

<sup>130</sup> Cecilia Pennacini, *Filmare le culture*, op.cit., pag. 52.

<sup>131</sup> David MacDougall, *The Corporeal Image. Film, Ethnography and the Senses*, Princeton University Press, 2005.

scrittura - s'intuisce la portata del mezzo cinematografico per ciò che riguarda l'antropologia *stricto sensu*, in particolare in relazione alla ritmica rituale, al linguaggio gestuale come pure al canto e all'ambiente sonoro più in generale.

Per questa ragione la specificità tecnica e l'uso specifico del mezzo è altrettanto importante rispetto alla lettura dei contenuti.

Se il cinema, con Marey e Muybridge, nasce al fine di sezionare i movimenti dei corpi per scopi scientifici, la pratica della registrazione audiovisiva delle culture fa del corpo il terreno di una scrittura e di una lettura di tratti culturali, campo di una semiosi.

Se nell'indagine antropologica il sapere si forma sempre a partire da un incontro, nei gesti, nei movimenti prodotti dal corpo, c'è tutto il senso dell'espressione, della negoziazione fra una cultura e l'altra, fra un'individualità e l'altra e, nel caso del cinema o della fotografia, persino una forma di autorappresentazione dei soggetti ripresi<sup>133</sup>.

L'antropologia incontra la fotografia quando il corpo nelle sue espressioni comincia a farsi problema, come già era successo per la registrazione sonora, nel rapporto di studio con le culture orali.

La registrazione della cultura delle classi subalterne abbisogna di mezzi che possano registrare i gesti, la voce, i suoni, il canto, la mimica, le espressioni e la postura dei corpi, elementi difficilmente traducibili col solo strumento della scrittura<sup>134</sup>. E ciò è vero non solo in occasione delle performance rituali, affrontate più nel dettaglio nel settimo capitolo, ma anche in tutte le "manifestazioni della vita quotidiana".

Come per le teorie sul cinema documentario, in antropologia visiva pare ormai superata la lunga discussione sulla neutralità della presenza sul campo da parte dell'antropologo. *Le immagini trasmettono le idee che i loro autori ne avevano; documentano, inoltre, il sofisticato*

---

<sup>132</sup> Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, 2004.

<sup>133</sup> Cecilia Pennacini, *Filmare le culture*, op.cit., pag. 67.

<sup>134</sup> Cfr. Ernesto De Martino, *Il folklore progressivo emiliano*, «Emilia», III, 21 settembre 1951, pp. 251-254.



*complesso di relazioni che si instaura, attorno all'immagine, tra autore, soggetto e campo della rappresentazione*<sup>135</sup>.

I materiali visivi paiono invece utili a smascherare le dinamiche sociali delle cultura altre ed è ormai chiaro che persino la valutazione dei gradi di presunto realismo di un documento filmico dipende dall'epoca che la produce.

Non solo gli strumenti creano una mediazione fra studioso e "oggetto della ricerca", ma già la sola esplicitazione della richiesta della performance, condiziona ovviamente l'osservato. Il "campo" si trasforma sempre in un set alla presenza della macchina da presa<sup>136</sup> e l'immagine, prima selezionata e poi sempre e necessariamente interpretata dall'osservatore, si fa segno<sup>137</sup>.

Le immagini sono dunque sempre l'esito di negoziazioni e si esplicita in esse l'intenzione dell'autore, oltre che la performance del soggetto filmato e l'influenza della dimensione culturale.

Basti pensare al metodo di lavoro di uno dei più famosi documentaristi della storia del cinema: Robert Flaherty in occasione delle riprese di *Nanook of the North* (1922) mostra e discute la sceneggiatura con i cacciatori Inuit e gira all'esterno, servendosi di sfondi, scene che avrebbero dovuto essere ambientate all'interno degli igloo per motivi di illuminazione.<sup>138</sup> Forte e dichiarato è il senso di partecipazione umana provata nei confronti dei soggetti che filma. Nel suo cinema fiction e documentario convivono, i suoi film di maggior successo propongono sempre delle situazioni in cui forte è l'enfasi drammatica e collabora addirittura a *Tabu* (1931), ultimo film di Frederick Murnau. Allo stesso modo, l'opera di Dziga Vertov, altro autore la cui influenza è stata profondamente sentita dagli autori di cui ci occuperemo, si situa al confine fra avanguardia, documentario, film di finzione, riflessione sul cinema stesso.

---

<sup>135</sup> Francesco Faeta, *Strategie dell'occhio*, op.cit., pag.8.

<sup>136</sup> Carmelo Marabello, *Sulle tracce del vero*, op.cit., 2011.

<sup>137</sup> Cecilia Pennacini, *Filmare le culture*, op. cit., 2011, pag. 9.

<sup>138</sup> Bill Nichols, *Introduzione al documentario*, Milano, Il Castoro, 2006, pag. 93.

Come è stato dimostrato che non esiste la pura obiettività dello sguardo cinematografico, ma invece la visione tecnologica media sempre sulla visione naturale, allo stesso modo le ricerche sulla percezione hanno provato che non esiste una sua presunta naturalità, ma che la percezione è sempre culturalmente e persino individualmente condizionata<sup>139</sup>. La fenomenologia e in particolare la fenomenologia della percezione ha indagato a fondo con ottica critica i processi che si nascondono dietro un atto che appare così spontaneo come l'osservazione.

Inoltre, la pratica dello sguardo che filma deve sempre essere messa in relazione con il campo storico e sociale nel quale si inserisce. La destinazione d'uso dei materiali di antropologia visiva sono principalmente i musei e gli archivi per la ricerca universitaria: ciò influisce profondamente sui modi della loro realizzazione.

Lo sguardo cinematografico consente allo stesso tempo un'estraniamento dal contesto e dunque una pratica riflessiva.

Se già il cinema documentario in generale si caratterizza per un'incerta identità di genere, a maggior ragione il cinema etnografico si colloca a metà fra scienza e spettacolo, analisi e narrazione, documentazione e approccio estetico.

La ricezione di questo tipo di materiali non è solo di tipo estetico, ma coinvolge per gradi diversi la sfera della coscienza sociale; anche per questo motivo il finanziamento dei documentari è stato spesso di tipo istituzionale e si è parlato addirittura di costruzione di identità sociali o, all'inverso, esso ha dato voce alle minoranze e alle sottoculture non rappresentate all'interno degli stati nazionali in una continua contrattazione fra la sfera individuale e quella sociale.

---

<sup>139</sup> Cfr. oltre alle più conosciute ricerche sulla percezione di Merleau Ponty e specificatamente quelle dedicate al cinema, un piccolo testo fondamentale di biologia, da cui derivano alcuni degli assunti fondamentali della filosofia fenomenologica: Jakob Von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Macerata, Quodlibet, 2010.

Il cinema, per sua stessa natura, pur garantendo la possibilità di un approccio visivo analitico nei confronti della realtà, tende a presentare i materiali che raccoglie in modalità narrativa (pur essendovi sempre un certo grado di contrattazione fra indice e diegesi).

La struttura risulta dunque spesso articolata in un incipit che funge da una sorta di introduzione all'argomento trattato, che spesso necessita di spiegazioni aggiuntive rafforzate anche dall'uso del commento, una parte centrale più distesa, un climax e un finale dove si traggono le conclusioni possibili (termine effettivo del rito documentato, riflessioni sul rapporto fra culture diverse o sul rischio della scomparsa delle tradizioni e così via).

La percezione dell'autenticità di un'immagine ha più a che fare con una questione di fiducia nel rapporto fra regista e spettatore, che non di una presunta obiettività dello sguardo<sup>140</sup>.

Il documentario non si limita a sospendere l'incredulità, ma ci invita a credere, utilizzando a tal fine gli strumenti della tradizione retorica<sup>141</sup>.

Naturalmente occorre tenere comunque in conto alcune delle specificità del genere fra cui: l'uso frequente della voce fuori campo, gli attori non professionisti, gli ambienti reali, la possibilità di focalizzarsi sulle attività quotidiane, la prevalenza di una logica informativa su una struttura narrativa, la soddisfazione di un bisogno di conoscenza<sup>142</sup>.

Esistono in particolare due diversi tipi di autore di cinema etnografico: il professionista cinematografico senza competenze di antropologia e l'antropologo senza competenze professionali di pratica cinematografica (oltre a squadre interdisciplinari ove sono presenti entrambe le figure).

In tal modo gli strumenti si modificano di fronte alla pratica: la competenza etnografica dell'antropologo può trasformarsi essa stessa nel soggetto della rappresentazione e la macchina da presa o fotografica in un taccuino di appunti.

---

<sup>140</sup> Roberto Nepoti, *Storia del documentario*, Bologna, Pàtron, 1988, pag. 146.

<sup>141</sup> Bill Nichols, *Introduzione al documentario*, Milano, Il Castoro, 2006, pag. 10-14.

<sup>142</sup> Bill Nichols, *Introduzione al documentario*, op. cit., pag. 37.

Non è questo il luogo adatto a ripercorrere una storia del cinema etnografico internazionale, ma sarà utile ricordare almeno alcuni degli autori più noti, che col loro lavoro hanno fatto evolvere il genere e hanno creato attorno ad essi un'ampia discussione critica.

Felix Régnault, più conosciuto per esser stato l'assistente di Étienne-Jules Marey, oltre a produrre una serie di cronofotografie etniche durante l'Esposizione coloniale di Parigi del 1895, scrisse un testo in cui l'importanza del cinema per la ricerca etnografica era già chiara: *L'histoire du cinéma et son rôle en anthropologie* che preconizza l'esistenza di un Museo Universale del cinema etnico, deputato ad essere un archivio dei viventi<sup>143</sup>. La tendenza di questi primi lavori era di tipo classificatorio e di derivazione positivista, i soggetti ripresi sullo sfondo di scenari posticci, l'interesse verso lo studio di "razze" ritenute inferiori.

Se la disciplina antropologica si era posta al servizio dello sfruttamento coloniale di fine Ottocento, problematici sono ancora alcuni dei lavori di primo Novecento caratterizzati dall'idea evolutiva delle culture umane e di schematizzazione e controllo della diversità.

Edward Curtis con *In the land of war canoes* (1914) e Franz Boas con il materiale sui *Kwakiutl* si presentano fra i pionieri del genere. Interessante notare che hanno destinazione diversa: il primo concepito per il pubblico, il secondo solo a fine di documentazione e studio (tanto che, pur essendo stato girato nel 1930, viene montato solo negli anni Settanta).

La prima spedizione etnografica, già caratterizzata da una produzione notevolmente abbondante di materiali fotografici e cinematografici, viene considerata, tuttavia, la spedizione allo Stretto di Torres capitanata da Alfred Cort Haddon<sup>144</sup>.

Impossibile poi non citare le ricerche di Gregory Bateson e Margaret Mead per ciò che riguarda la cultura balinese, lavori in cui l'approccio è più scientifico che estetico, non pensati per un pubblico vasto, ma per un uso eminentemente universitario e di ricerca. Nonostante questo l'approccio di Bateson e quello della Mead sono molto diversi: il primo ha un'idea del montaggio e della composizione del quadro orientato alla comprensione della procedura fotografica, la

---

<sup>143</sup> Carmelo Marabello, *Sulle tracce del vero*, op. cit., pag. 44.

<sup>144</sup> Cecilia Pennacini, *Filmare le culture*, op. cit., pag.50-51.

seconda un'idea della (impossibile) purezza della documentazione e dunque tutta orientata verso la cultura rappresentata<sup>145</sup>. Il loro lavoro a Bali è probabilmente il primo che elabora una teoria articolata sull'uso delle immagini in antropologia<sup>146</sup>.

In quanto materiali ibridi è interessante notare che il cinema etnografico ha un tipo di finanziamento completamente diverso da quello del normale ciclo di produzione e distribuzione.

Nel caso di George Hunt, altro pioniere del genere, è un'istituzione come quella del *National Museum of Man* a commissionare i suoi lavori. Spesso, come nel caso di *Saving the Sagas* (1927) di Marius Barbeau e Ernest MacMillan, prodotto dal National Museum of Ottawa, l'intento è quello di salvare culture in via di sparizione<sup>147</sup>. Anche il gruppo dei "bostoniani" si riunirà, negli anni Sessanta, intorno al Peabody Museum dell'Università di Harvard<sup>148</sup>.

L'esposizione museale va quindi considerata a diritto una delle modalità di messa a disposizione dei materiali all'audience.

*Grass - a Nation's Battle for Life* sui pastori baktiari di Meriam Cooper e Ernest Schoedsack, famosi per aver diretto *King Kong* (1933), è impostato invece sulla ricerca dell'eccezionalità visiva e di un collegamento ideologico con la cultura dei pionieri<sup>149</sup>.

Paul Fejos è ricordato per i tanti incontri con le più disparate culture e per la sua formazione di professionista del cinema al servizio dell'antropologia.

Jean Rouch, famosissimo a livello internazionale, teorizzatore dell'*etnofiction* (dove centrale è l'idea di restituzione, i soggetti filmati partecipano alle proiezioni dei lavori e al montaggio del film) e della *cinetrance*, è uno dei più importanti autori presi a riferimento dai registi del documentario corto italiano che si ispira, a sua volta, agli autori del neorealismo ed è stato influenzato dal suo maestro Marcel Griaule, che pure gira dei film etnografici sui Dogon.

---

<sup>145</sup> Carmelo Marabello, *Sulle tracce del vero*, op. cit., pag. 219.

<sup>146</sup> Cecilia Pennacini, *Filmare le culture*, op. cit., pag. 53.

<sup>147</sup> Carmelo Marabello, *Sulle tracce del vero*, op. cit., pp. 34-39.

<sup>148</sup> Cecilia Pennacini, *Filmare le culture*, op. cit. pag. 130.

<sup>149</sup> Carmelo Marabello, *Sulle tracce del vero*, op. cit., pp. 124-125.

Maya Deren, seppure ricordata principalmente come regista d'avanguardia, nei suoi lavori di tipo etnografico si concentra anch'essa sulla *trance*, come Rouch utilizzando attrezzatura leggera e formato ridotto. Sarà a tal proposito utile ricordare che negli anni Cinquanta si ha un importante periodo di sviluppo del cinema documentario in generale e del cinema etnografico in particolare, grazie all'invenzione delle attrezzature leggere (come la famosa Arriflex) e dei registratori a nastro magnetico. L'evoluzione tecnica va di pari passo con l'evoluzione dei modi e degli stili di ripresa, influenzati anche dai periodi storico/politici, dalle dinamiche sociali, dal rapporto con le altre arti.

In particolare, oltre all'uso di obiettivi a focale variabile, l'assenza di cavalletto rivoluziona l'approccio dei registi agli ambienti filmati. E allora la camera di Jean Rouch "danza" insieme ai soggetti che filma, partecipa insieme a loro all'interno del rito che documenta e non osserva da lontano, immobile. Il montaggio in macchina diviene una pratica etica, oltre che estetica<sup>150</sup>.

---

<sup>150</sup>

Ivi, pp. 403-404.

#### 4.2 – Il cinema etnografico e di documentazione sociale italiani

Se in Italia, prima degli anni Quaranta, l'unica esperienza strutturata di cinema etnografico è quella di Lamberto Loria<sup>151</sup>, a partire dagli anni Cinquanta siamo in un periodo di grande fermento nella produzione di cinema etnografico.

Questo tipo di cinema si avvia, dunque, senza una tradizione, né precedenti esperienze (se non sporadiche) alle spalle<sup>152</sup>.

Diversi convegni e comitati del film etnografico si svolgono e vengono fondati in Europa. In Italia, a seguito del Convegno Internazionale di Scienze Antropologiche ed Etnografiche di Vienna del 1952 e della Giornata del film etnografico tenutasi durante la Mostra del Cinema di Venezia del 1953, come riportato sul primo numero de «La Lapa» fondata da Alberto Maria Cirese, nasce il Centro Etnologico Italiano, che a sua volta forma il Comitato Italiano per il Film Etnografico. Tale istituzione, nel 1954, si trasforma infine nel Comitato Italiano per il Film Etnografico e Sociologico<sup>153</sup>, denominazione che si legge sui titoli di testa di alcuni lavori, fra cui quelli di Luigi di Gianni, ma realtà che resiste solo qualche anno prima di sparire.

Gli animatori del Comitato, a partire dalla loro relazione con il Comité du Film Ethnographique, si impegnano a proiettare in Italia i lavori di Jean Rouch, figura molto conosciuta fra i cineasti e gli antropologi che animano queste ricerche.

Diversi convegni sul film etnografico seguono a questi primi, interessante ricordare che nel 1959 si tiene anche la prima edizione del Festival dei Popoli.

La riflessione sulle caratteristiche del cinema etnografico e sul rapporto fra ricerca estetica e ricerca scientifica prosegue anche in occasione del primo Convegno italiano di studi sul film etnografico, animato in particolare da Diego Carpitella - etnomusicologo facente parte della

---

<sup>151</sup> Paolo Chiozzi, *Manuale di antropologia visuale*, Milano, Unicopli, 1993, pag. 59.

<sup>152</sup> Diego Carpitella, *Ricerca ed etnografia nel documentario italiano* in «Cinemasessanta», n.121, maggio-giugno, 1978.

<sup>153</sup> Francesco Marano, *Il film etnografico in Italia*, op.cit., pp 16-19.

squadra interdisciplinare capeggiata da Ernesto De Martino - e Romano Calisi, fra i fondatori del Comitato Italiano per il Film Etnografico<sup>154</sup>.

Diego Carpitella si interessa di cinema etnografico, oltre che della raccolta di canti popolari, producendo in prima persona alcuni lavori di documentazione in video e censisce 22.000 documentari realizzati fra il 1945 e il 1981<sup>155</sup>.

Per poter risalire ad una stima, seppure parziale, di questa enorme mole di materiale, fondamentali risultano essere i cataloghi delle principali case di produzione di documentari: Corona Cinematografica, Astra, Edelweiss, Documento, Sedi, Gamma solo per citarne alcune delle più importanti.

Naturalmente la produzione di corti documentari italiani non può essere considerata tutta di tipo etnografico, sebbene i lavori a soggetto agropastorale siano il gruppo tematico più numeroso.

Le caratteristiche di questi documentari erano una lunghezza di 300 metri circa (un rullo di bobina) per una durata che si aggirava intorno ai dieci minuti.

Tali specificità tecniche, tuttavia, non erano dovute ad una scelta stilistica degli autori o ad una caratteristica del genere, ma al sistema della produzione, della distribuzione e dei finanziamenti statali e quindi, essenzialmente, ad un problema di costi; temi che verranno approfonditi nei capitoli ad essi dedicati.

L'approccio di questi lavori è spesso politico: gli autori si focalizzano sulle sacche di povertà e di sottosviluppo allo stesso modo in cui criticano i (non) valori della modernità.

La stessa scelta di utilizzare le forme del documentario - perlomeno in quegli autori che non ricadono in quello che era considerato un sottogenere per motivi di impossibilità economiche di produrre lungometraggi di fiction - si presenta spesso come una scelta politica.

L'intento è certamente quello di proporre una riflessione e non del mero intrattenimento.

---

<sup>154</sup> Ibidem.

<sup>155</sup> Diego Carpitella, *Pratica e teoria nel film etnografico italiano: prime osservazioni*, «La ricerca folklorica», n.3, aprile 1981, pp. 5-22.



Nonostante questo, la cura estetica e l'organizzazione narrativa del materiale prodotto, per quanto possibile, è essenziale al fine di conquistare l'interesse dello spettatore.

Diverse sono invece le esigenze narrative ed espressive dei materiali prodotti per l'esposizione audiovisiva nei Musei e a fini di archiviazione e quindi di ricerca che, comunque, per resistere all'urgenza immediata, al primo uso, devono essere in grado di rendersi interessanti all'occhio, oltre che all'intelletto.

In genere e tranne rarissime eccezioni, i cineasti non avevano competenze pregresse in antropologia e gli antropologi erano piuttosto diffidenti per ciò che riguardava i nuovi mezzi di registrazione audiovisiva e fotografica.

I temi sono quelli del rito e della vita quotidiana, a volte coesistenti nello stesso documentario.

Alcune performance rituali, nel loro indiscusso valore spettacolare, tuttavia, meglio si prestano ad essere descritte con gli strumenti dell'analisi cinematografica.

Molti esempi in tal senso si potrebbero fare per ciò che riguarda il gruppo di lavori che è stato definito "cinematografia demartiniana", di cui si approfondirà la specificità in seguito, fra cui il famoso *La taranta* (1962) di Gianfranco Mingozzi sul fenomeno del tarantismo pugliese studiato, appunto, da De Martino; *Magia lucana* (1958) di Luigi di Gianni - che si apre con uno scongiuro contro la pioggia - regista che partì per la Lucania affascinato dai lavori sulle lamentatrici e prefiche dell'antropologo napoletano o ancora lo splendido documentario corto *Stendali* (1960) di Cecilia Mangini, pure ispirato alle ricerche demartiniane sul lamento funebre.

Non a caso gli stessi etnomusicologi che accompagnano le spedizioni demartiniane, fra cui proprio Diego Carpitella, producono anche ricerche visuali: la gestualità, le espressioni, oltre che la parlata, i canti, le musiche, diventano elementi importanti che non possono essere trascurati e neppure descritti sulla carta nello stesso modo in cui si rappresentano fotograficamente e cinematograficamente.

Per molta parte del documentario corto italiano, tuttavia, sarebbe forse più appropriato parlare di scene di vita quotidiana e di lavoro, di documentazione sociale. Ciò è particolarmente vero

per i lavori localizzati nella bassa padana, più concentrati sullo sviluppo (o sul mancato sviluppo), che non sulle rimanenze della “società immobile” descritta da Carlo Levi.

In Italia, dunque, ciò che può essere considerato cinema etnografico o di documentazione sociale si presenta in forme di vario tipo. Se i lavori di Lino Del Fra paiono essere più legati alla tradizione gramsciana dove domina l’idea della separazione fra cultura egemonica e subalterna, quelli della Lega di Cultura di Piadena permettono non solo una riflessione sul mondo contadino dall’interno, ma anche un’analisi sulla produzione di cultura popolare a mezzo audiovisivo, i lavori di Luigi Di Gianni, in cui l’approccio estetico è più marcato, sembrano più vicini all’idea di *etnofiction*.

#### 4.3 - Il documentario d'arte, industriale e d'ambientazione urbana.

*Io voglio raccontare le storie di gente che, per coloro che fanno storia, è "senza storia" [...] questa gente produce cultura perché, vivendo, testimonia se stessa.*

Ermanno Olmi

Anche se il focus tematico è concentrato sul mondo agropastorale, vogliamo qui brevemente trattare altri sottogeneri del documentario corto italiano.

Il documentario d'arte si sviluppa principalmente nel periodo del Dopoguerra, quando l'impegno degli autori era molto forte, ma i finanziamenti erano ridotti al minimo e ci si doveva accontentare di pochissime risorse produttive<sup>156</sup> e, come per altre forme documentarie, a volte si presta quale palestra di autori che avranno percorsi ben diversi, com'è stato il caso di Alain Resnais.

Alle origini di questo sottogenere si possono considerare i lavori di Roberto Longhi, peraltro professore universitario di Pier Paolo Pasolini, che influenzerà moltissimo la sua produzione cinematografica successiva, e i critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti, tentativi di fare critica d'arte col cinema.

Si tratta di documentari che avevano principalmente fini di ricerca e di insegnamento. Ciò che colpisce è soprattutto la capacità rivelatrice del cinema nei confronti dei dettagli e anche in questo caso essenziale pare essere l'approccio comparativo fra opere d'arte diverse che li caratterizza.

---

<sup>156</sup> Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002, pag. 52.

Florestano Vancini testimonia che a volte si sceglieva questo sottogenere di documentario perché era molto meno costoso e complicato da realizzare<sup>157</sup>, soprattutto a seguito dell'istituzione degli incentivi per i documentari a colori<sup>158</sup>.

Si dedicano al documentario d'arte anche Glauco Pellegrini e Umberto Barbaro, ma uno dei principali autori riconosciuti del genere è senz'altro Luciano Emmer.

Insieme a Tatiana Grauding, sua moglie, Emilio Emmer, suo padre, ed Enrico Gras fonda la Dolomiti Film e s'inseriscono all'interno di un movimento internazionale fra cui spiccano i nomi del già citato Alain Resnais ed Henri Storck.

Emmer, a suo stesso dire, prova ad allontanarsi da un tipo di approccio didascalico e scientifico e all'opposto tenta di capire "il profondo contenuto umano" delle opere d'arte<sup>159</sup> e lo fa partire da *Racconto da un affresco* (1940) dedicato alla Cappella degli Scrovegni di Padova. Il montaggio cinematografico e la divisione per quadri dell'opera giottesca si incontrano e le immagini riescono a narrare, sole, l'intera vicenda. Il regista sottrae allo spettatore la totalità dell'opera e procede alla scelta di dettagli, come se l'affresco fosse il piano d'insieme della storia; per i primi lavori preferisce le didascalie al commento parlato; propone colonne sonore originali; sfida i problemi di messa a fuoco e di movimento di macchina.

I suoi sono sempre lavori orientati a svelare le dinamiche esistenti fra lo spettatore e il dipinto per mezzo dell'intermediazione del cinema, oltre che a creare le condizioni per uno sguardo attento, una diversa concezione temporale e spaziale della fruizione dell'opera d'arte.

Nonostante l'uso di materiali di partenza statici, Emmer riesce a creare dei lavori fortemente personali, soggettivi, emotivi ed ottiene premi e riconoscimenti importanti tanto da ottenere il

---

<sup>157</sup> Valeria Napolitano, *Florestano Vancini. Intervista a un maestro del cinema*, Venezia, Liguori, 2008, pag.11.

<sup>158</sup> Mario Verdone, *I cortometraggi*, «Cinema», n.58, marzo 1951, pag. 148.

<sup>159</sup> Paola Scremin (a cura di), *Parole dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer*, Cineteca di Bologna, 2010, pag. 4.

Leone d'oro a Venezia nel 1952<sup>160</sup> per *Leonardo*, dove sperimenta soluzioni tecniche come l'animazione a passo uno.

Il regista, infatti, non si limita alla produzione di corti documentari sull'arte, ma è attivo anche sul fronte televisivo e della pubblicità.

Emmer dimostra così che anche il documentario d'arte può essere un genere altamente espressivo, dove esplorare, sperimentare.

Oltre al racconto dell'opera di artisti famosi come Giotto, Leonardo, Piero della Francesca, Botticelli ecc., realizzerà negli anni anche una serie di documentari di soggetto turistico-ambientale, inserendosi in un filone di documentari commissionati a fini propagandistici, da cui si stacca il ciclo di lavori sulla "sua" Venezia.

Allo stesso modo la *Firenze di Pratolini* (1959) di Cecilia Mangini, sarà una città ben diversa da quella canonizzata dalle rappresentazioni ufficiali, come pure la Roma di *Gente di Trastevere* (1961) di Michele Gandin.

Libero Bizzarri realizzerà, oltre a titoli più strettamente etnografici, documentari sui pittori, fra cui *Boccioni e i futuristi* (1961), *Immagini dantesche di Guttuso* (1961), *Testimonianze di Guttuso* (1961), *Purificato* (1974).

Di Massimo Mida non si può non citare, per la rilevanza tematica che ha con questa ricerca, *La Lucania di Levi e Scotellaro* (1962), a fare da contraltare al quale c'è un altro titolo ancora di Libero Bizzarri: *Lucania dentro di noi* (1967) che alterna paesaggi e volti di contadini ai dipinti di Levi, per la fotografia di Mario Carbone.

Particolarissimo *Clementissima* di Aglaucio Casadio, sulle ceramiche rappresentanti gli ex-voto nella chiesa della Madonna dei Bagni fra Derruta e Casalina.

Altri titoli importanti sono poi *La volta della Sistina* di Pietro Francisci (1947) e *Siena città del Palio* del già citato Glauco Pellegrini (1949), ma vorrei qui concentrarmi in particolare su alcuni lavori di Raffaele Andreassi, che oltre ad essere regista di film di fiction, è soprattutto un

---

<sup>160</sup> Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008, pag.134.

documentarista, gira più di duecento fra cortometraggi e mediometraggi di cui una cinquantina sono documentari d'arte.

Nel 2001 il suo nome ritorna brevemente agli onori della cronaca perché gira un documentario in 16 mm - il formato della necessità economica nell'era dello spreco - intitolato *I lupi dentro*, dove ripercorre il suo incontro con Antonio Ligabue<sup>161</sup>.

Tale incontro aveva prodotto due documentari corti: il primo intitolato *Lo specchio, la tigre e la pianura* (1960) col quale vince l'Orso d'Argento al Festival di Berlino e il secondo, a distanza di cinque anni, *Antonio Ligabue, pittore* (1965).

In questi due splendidi documentari Antonio, il "matto di Gualtieri", è raccontato con estrema onestà narrativa "lasciavo che le cose andassero per il loro verso, senza rimontare i dialoghi o fare dei tagli. Quello che accadeva è tutto lì sullo schermo<sup>162</sup>", con pochi mezzi e una troupe ridotta al minimo.

Andreassi ci racconta con l'uomo - che pur essendo diventato un pittore di fama era prima di tutto uno di quegli strani personaggi di campagna con storie di malattia ed emarginazione alle spalle - anche la pianura, i piccoli paesi di provincia, il fiume.

Nel corto del 1960 Ligabue è colto mentre si specchia - lo specchio è una costante del lavoro del pittore - in un paesaggio di golena più simile ad un luogo post-apocalittico. Non è da meno l'ambiente interno, lo studio, dove si può decidere di posizionare la camera dietro una sedia, quasi a nascondere il punto di vista, la presenza dell'operatore nel momento della creazione dell'artista: regalo inestimabile che ci offre il documentario.

In alternanza coi dettagli sui dipinti, molte scene di campagna sono tutt'altro che bucoliche. Sul tavolo da lavoro è appoggiato tutto un cosmo d'oggetti impenetrabile. Il commento a tratti ammutolisce a fronte di musiche - e versi - stranianti.

Pare essere allora in comunicazione con *La ripetizione* di Giorgio Pontì dedicato ai quadri dipinti dai malati di mente.

---

<sup>161</sup> <http://www.bellariafilmfestival.org/it/archivio/edizione-2007/208/film/omaggio-a-raffaele-andreassi/>

<sup>162</sup> Intervista a Raffaele Andreassi, sito internet non più esistente.

Il documentario di Andreassi, esistenziale, minimalista rinuncia spesso alla voce over come in *Lettere dalla provincia* (1959) e persino alla presenza umana *Risveglio* (1956).

Nella sua cinquantina di documentari d'arte torna sulla figura del pittore-contadino della bassa padana anche in occasione di lavori su Bruno Rovesti, che pure respira degli ampi paesaggi e dei paesi di lungo fiume, e dove il pittore, anch'esso di Gualtieri, intervistato, racconta aneddoti quasi incomprensibili e racconta confusamente la sua pittura. E poi altri titoli sono dedicati a Udo Toniato, Elena Guastalla, Giuseppe Cesetti, Giovanni Omiccioli.

Così pure Michele Gandin, col suo *Ghizzardi pittore contadino* (1966).

Uomini, quelli della pittura naif, che rappresentano un'*epopea paesana* e, rappresentandola, la imparano, la nominano, la inventano.

Si può poi considerare *Fondo Valle* (1956), sempre di Andreassi, come un documentario industriale?

Il filone del documentario sulle miniere, e in particolare sulle zolfatare in Sicilia, una delle cui punte massime espressive è rappresentato dai lavori di De Seta è quasi un sottogenere.

Anche in questo caso l'attenzione si concentra soprattutto sulla trasformazione del paesaggio. Tutto attorno, "uomini come termiti" scavano tunnel, mentre bambini portano al pascolo le mucche; conquista dei minatori di Capodarso, insieme ad un piccolo spaccio, quella di aver impedito che prima dei quattordici anni si possa entrare in miniera. Ai pascoli è opposto il lavoro duro e insalubre della miniera, l'attenzione per le piccole e grandi conquiste sociali (la corriera). Come il documentario di propaganda, anche il cinema industriale ha nel periodo del lungo dopoguerra la funzione di abituare il pubblico ai benefici del nuovo sistema produttivo, nonostante questo alcune esperienze escono da questa dinamica e dall'obiettivo primo della promozione, mettono in discussione la "modernità a tutti i costi" e pongono al centro un'attenzione verso le persone che popolano gli spazi delle fabbriche e dei cantieri.

L'attenzione al cinema è tale da far sì che molte ditte si dotino di una "Sezione cinematografica" - fra cui la Montecatini, la Fiat, la Carlo Erba e naturalmente l'ENI per cui Joris Ivens realizza il

suo discusso *L'Italia non è un paese povero* (1960) - producendo una serie di archivi ancora in gran parte inesplorati e molti lavori, fra i quali la maggior parte di impianto decisamente didattico o scientifico.

A partire dalla collaborazione con Carlo Ludovico Ragghianti, Adriano Olivetti fa da ponte fra la produzione di documentari d'arte e quelli industriali. Fanno parte del gruppo di documentaristi legati a lui Virgilio Sabel, Giorgio Ferroni, Michele Gandin (*Una fabbrica e il suo ambiente* 1957) e Nelo Risi (*Sud come Nord* 1957)<sup>163</sup>, ma anche Valentino Orsini (*Acciaio sul mare* 1964), Mario Carbone (*Uomini nella fabbrica* 1964), Piero Nelli (*Città operaia* 1961), ecc.

Virgilio Sabel si distingue con una produzione di "documentari scientifici", non si può qui dar conto di tutto, ma vengono prodotti anche moltissimi documentari di scopo eminentemente didattico.

I documentari sono realizzati per scopi diversi, ma non raramente vengono anche proposti ai festival di cinema, fra cui alcuni dedicati: il Festival del Documentario Industriale e Artigiano di Monza e il Festival Internazionale del Film Industriale di Torino.

Se tra i precursori del documentario industriale viene spesso ricordato *Cantieri dell'Adriatico* (1933) di Umberto Barbaro, l'esperienza più conosciuta e più studiata rimane probabilmente quella di Ermanno Olmi alla Edisonvolta, dove in poco meno di dieci anni produce 18 cortometraggi<sup>164</sup>.

Olmi produce in questo contesto dei piccoli capolavori che gli fanno da palestra per la sua successiva produzione di fiction.

È così che in *Tre fili fino a Milano* (1958) e *Manon finestra 2* (1956), due fra i suoi lavori più interessanti, la fiducia nel progresso si affianca all'attenzione per i contadini di passaggio, per gli operai e per i luoghi che ospitano dighe e centrali idroelettriche, temi riproposti, di lì a qualche anno, ne *Il tempo si è fermato* (1958), dove l'incontro fra il giovane e l'operaio anziano è anche il

---

<sup>163</sup> Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, op. cit., pag. 139.

<sup>164</sup> David Bruni, *I cortometraggi industriali*, in Benedetta Tobagi (a cura di), *I volti e le mani*, Milano, Feltrinelli, 2008, pag. 87.



pretesto per raccontare l'incontro fra le due diverse Italie di quel periodo: quella ancora legata alla cultura tradizionale e quella già completamente - e a volte acriticamente - orientata verso il futuro. Sembra quasi che Olmi stia cercando una sintesi fra queste due spinte apparentemente opposte e che il suo mondo ideale sia un mondo dove il vecchio insegna al nuovo e dove il nuovo si fonde armonicamente col vecchio.

Gli impianti industriali, le dighe sono in relazione con i paesaggi naturali. La consapevolezza del rischio ecologico è ancora al di là dal venire, ciò che conta è non dimenticare ciò che è più profondamente umano anche nelle nuove forme della modernità.

Come in *Tre fili fino a Milano* già ne *La pattuglia del Passo San Giacomo* (1954), oltre all'attenzione per il lavoro e la fatica degli operai, Olmi sofferma lo sguardo anche sui contadini di passaggio che svolgono i loro lavori quotidiani.

E c'è spazio persino per l'intervista diretta e per il dialetto come nel caso di *Un metro lungo cinque* (1961), dove la grande impresa dialoga continuamente con il lavoro - i visi scavati sono gli stessi incontrati nei documentari ambientati in campagna, il dinamismo di forte impatto estetico del lavoro delle macchine scema con la pausa per la sigaretta, sul discorso di commiato - e forse persino con la follia dei piccoli uomini.

Ciò è naturalmente reso possibile dalla committenza, attenta all'immagine dell'azienda come pure ad un più vasto impegno sociale, testimoniato dall'istituzione delle colonie, il cui racconto ha pure dato espressione a diversi documentari.

Anche nei lungometraggi il tema è spesso quello del passaggio dal mondo contadino - indagato anche in seguito e col ben più famoso *L'albero degli zoccoli* (1978) - e nuovi stili di vita del mondo urbano: si pensi a *Il posto* (1961).

Lo stesso Olmi, come altri autori suoi contemporanei e insieme ad alcuni scrittori come Bianciardi, riflette sulla mutazione antropologica di sapore pasoliniano che avveniva in quegli anni, rischiando di idealizzare, ma mantenendo sempre questa attenzione continua verso

l'uomo, dovunque egli sia collocato. Pasolini non a caso contribuisce a diversi documentari di questo periodo e in particolare scrive il testo del già citato *Manon finestra 2*.

La relazione ideale più stretta è poi quella con la riflessione rosselliniana, che ne apprezza i risultati in occasione dell'uscita per il Festival del cinema industriale di Torino proprio di *Un metro lungo cinque*<sup>165</sup>.

Da una sezione cinematografica di una grande industria, dunque, nasce una scuola di produzione documentaria all'altezza delle migliori esperienze internazionali, sulla scia del neorealismo<sup>166</sup> e in continuo dialogo con "l'altro cinema".

Naturalmente, pur essendo questo lavoro focalizzato sul tema agropastorale, non ci si può esimere dal ricordare che la tendenza verso il realismo e l'attenzione di certo documentario per gli umili e gli aspetti apparentemente più marginali delle culture, produce anche una serie di interessantissimi documentari corti d'ambientazione urbana.

Il documentario intuisce che "la campagna, dissolta, può servire a far capire la città<sup>167</sup>", che la ricerca sul popolare si sta spostando nelle fabbriche e nelle grandi periferie urbane. In particolare, come vedremo, è Roma a farla da padrona e ciò, come si può facilmente intuire, anche per motivi di finanziamento, sempre scarso: rimanere a girare in città comportava, infatti, meno spese.

Tuttavia l'ambientazione urbana ha caratteristiche sue proprie che la differenziano fortemente da quella situata in provincia e bisogna tenerne conto se si prova a trasformare una concezione della "storia-cultura scritta nella storia-cultura come ambiente"<sup>168</sup>.

---

<sup>165</sup> Tullio Kezich, *Il regista della Mac Mahon*, Benedetta Tobagi (a cura di), *I volti e le mani*, op. cit., pag. 140.

<sup>166</sup> Sergio Toffetti (a cura di), *Conversazione con Ermanno Olmi* in *Il mestiere dell'uomo. Ermanno Olmi regista per la Edison*, Milano, Motta-Edison, 2005, pp.17-82.

<sup>167</sup> Cesare Bermani, *Gianni Bosio. L'intellettuale rovesciato. Interventi e ricerche sulla emergenza d'interesse verso le forme di espressione e di organizzazione "spontanee" nel mondo popolare e proletario (gennaio 1963-agosto 1971)*, Milano, Jaca Book, 1998, pag. 21.

<sup>168</sup> Ivi, pag. 23.

La visione del mondo che si produce, si analizza, si rappresenta, si consuma a Orgosolo, non può essere quella che si produce, si analizza, si rappresenta, si consuma a San Lorenzo, ma ha caratteristiche proprie.

Per cominciare, fra i più felici esempi si possono elencare i lavori di Pasinetti su una Venezia “minore”, che si stacca da un’enorme produzione di documentari sulle città d’arte, d’impronta turistica.

Non solo Michelangelo Antonioni, ma anche Francesco Maselli (*Fioraie, Ombrellai* – 1951), Valerio Zurlini (*Racconto del quartiere* 1950, *Soldati in città* 1953), Luigi Comencini (*Bambini in città* 1946), Gillo Pontecorvo (*Porta Portese* 1954), Dino Risi (*Barboni* 1946, *Strade di Napoli* 1947), descrivono in molti lavori la vita urbana delle classi popolari, i mestieri poveri, i senzatetto e lo fanno spesso con una cura incredibile della composizione del quadro e grande competenza stilistica. Ma bisogna tener presente che i documentari degli autori che poi si dedicheranno al lungometraggio di finzione hanno caratteristiche proprie rispetto alla produzione di chi nel documentario si specializza.

Se “capostipite” del documentario urbano può essere considerato lo splendido *N.U.* (1948) di Michelangelo Antonioni, anche Cecilia Mangini e Lino Del Fra, più tardi, dedicano la loro attenzione al sottoproletariato con *Ignoti alla città* (1958), *La canta delle marane* (1960), *San Lorenzo, uomini e case* (1963), *Fata morgana* (1961) e alle contraddizioni del boom *Felice Natale* (1965). Da notare che tali documentari si inseriscono nel clima culturale coevo più generale: nelle immagini di *Felice Natale* sembra di sentir risuonare il racconto di Alberto Moravia - che pure in quel periodo nel cinema ha ampiamente lavorato - *Il picche nicche*:

“[...] qui non si dice che uno non vorrebbe festeggiare il Santo Natale, il primo dell’anno, l’Epifania, qui si vuol dire che i commercianti di roba da mangiare si appostano in quelle tre giornate come tanti briganti all’angolo della strada, così che, alle feste, uno ci arriva

vestito e ne esce nudo. [...]. Montagne di formaggi e di prosciutti, stragi di polli e gallinacci, sacchi pieni di tortellini, piramidi di fiaschi e di bottiglie [...] <sup>169</sup>.

Gianfranco Mingozzi, lo stesso regista che tratteremo per ciò che riguarda il cinema documentario “demartiniano” aveva lavorato per un progetto mai realizzato con Danilo Dolci e Cesare Zavattini intitolato *La violenza* da cui si origina un lavoro di metraggio più lungo rispetto a quelli qui trattati: *Con il cuore fermo Sicilia* (1965) premiato con il Leone d’oro a Venezia e che tratta svariati problemi del Sud come l’emigrazione, la mafia, il lavoro della campagna e nelle Zolfare, con testo di Sciascia.

Per le strade di Palermo gira invece *Li mali mistieri* (1963), sul lavoro di strada e con commento di Ignazio Buttitta, che tuttavia lascia spazio anche all’audio in presa diretta, al dialetto e all’espressività popolare.

I bambini scambiano palloncini con bottiglie e roba vecchia e gli anziani vendono santini. Si riusano persino i capelli, per farne corde. Nei cortili si spacciano numeri della riffa, s’improvvisano altari e spettacoli, l’indovina ha il suo banchetto lungo la strada. Alcuni si inventano di sana pianta mestieri oggi inconcepibili, come l’*ungitore* o lo *spicciafaccende*. Il documentario si chiude poi sulla camminata di un vecchio e si ferma di fronte ad un manifesto che recita “Vogliono aumentare il prezzo del pane”.

Questo titolo fa dunque idealmente parte di un gruppo di documentari che comprende i già citati *Strade di Napoli* (1947) di Dino Risi e *Ombrellai* (1952) di Francesco Maselli.

*Una vita* (1962) di Toni De Gregorio racconta la storia di un manovale per il quale è sempre più difficile trovare un lavoro e riflette anche sulla condizione degli emigrati che lavorano in miniera. E così pure *Gli isolati* (1964), *I giochi sul Terril* (1964), *La silicosi* (1964).

*La ballata dell’emigrante*, ambientato in Salento, racconta dell’esigenza di far partire un figlio quando l’altro si sposa, perché le risorse non bastano per entrambe le famiglie.

---

<sup>169</sup> Alberto Moravia, *Racconti romani*, Bompiani, Milano, 1954, pp. 19-26.

*Per un tetto* di Fabrizio Franceschelli, riflette sulla mancanza delle case, sulle abitazioni di fortuna, sulle baraccopoli della periferia, tematicamente simile a *Bambini dell'acquedotto* (1960) di Giuseppe Ferrara e in un certo senso vicino allo splendido *Osiride* (1966) di Marcello Baldi che racconta la vita in una roulotte alla periferia di Roma, sopra le catacombe di Comodilla - unico ambiente rispettato dalla speculazione edilizia, perché "vuoto sotto" - di uno stuntmen, ex-circense figlio di un contadino diventato prestigiatore e che ha lavorato con alcuni grandissimi del cinema, fra cui Lattuada (ne *Il mulino del Po* - 1963), Fellini, Germi e Rosi e che riceve le telefonate in un bar e ha per vicini di casa una gattara e dei giocatori di bocce.

Simile per tema *Piccola arena Casartelli* (1960) di Aglaucio Casadio.

E degli ultimi parlano anche i documentari sulle case di riposo e sugli anziani come *Amore* (1965) di Andreassi e *La casa delle tredici vedove* (1960) di Gian Vittorio Baldi.

Di Baldi sono anche *Via dei cessati spiriti* (1959), *Ritratto di Pina (via della Basilica)* (1961) sulle prostitute, *Il bar di Gigi* (1961), un punto di ritrovo degli emigrati meridionali a Torino, *Luciano (via dei Cappellari)* (1960), prologo del più tardo lungometraggio *Luciano* (1962), su un ladro di periferia. Documentari di altissima resa drammatica, sgradevoli nei contenuti, marginali, osteggiati dalla critica, che compongono una crudele geografia cittadina dei disperati e vicini alle forme del cinema-diretto. Il debito dichiarato è con Roberto Rossellini<sup>170</sup>, coerenti anche rispetto al lavoro di produttore di Baldi.

In *Grigio* (1958) di Ermanno Olmi e *Cani dietro le sbarre* (1958) di Gillo Pontecorvo, pur essendo dedicati ai cani randagi o abbandonati, emerge la situazione misera della periferia romana.

*Ignoti alla città* (1958) di Cecilia Mangini con commento di Pier Paolo Pasolini, racconta l'umanità della "città oltre la città", la vita dei "ragazzi di vita" fatta di furtarelli ed espedienti vari, come frugare fra i rifiuti al fine di trovare oggetti da rivendere o buttarsi rumorosamente nelle *marane*.

---

<sup>170</sup> Guido Zauli, *Gian Vittorio Baldi. Ricerca e trasgressione*, Bologna, Clueb, 2012, pp. 80-82.

Periferie urbane identiche a quelle del più tardo *Diario di un maestro* (1972) di Vittorio De Seta, dove gli alunni non sanno svolgere i compiti di matematica, ma non si farebbero mai fregare sul prezzo dai rigattieri.

Un pensiero critico nei confronti dei falsi miti della “società del benessere” è compreso anche in titoli quali il già citato *Felice Natale* (1965) sulla trasformazione della festa religiosa in manifestazione unica di interesse economico, dietro il quale si nasconde l’orrore della catena di montaggio e dell’allevamento intensivo o *Essere donne* (1965) sullo sfruttamento del lavoro operaio delle donne o delle braccianti e delle stagionali, sul patriarcato e il passaggio dal mondo contadino al mondo dell’industria. Cecilia Mangini denuncia il doppio lavoro che tocca alle donne o l’impossibilità di averne uno per la mancanza o il costo dei servizi sociali e degli asili, descrive i problemi delle lavoranti a domicilio pagate a cottimo e senza pensione, l’emigrazione interna ed esterna e le prime conseguenze della fine del *boom*.

*Fata morgana* (1962) firmato da Lino Del Fra, similmente a *Il bar di Gigi*, racconta l’emigrazione dei meridionali che arrivavano alla stazione di Milano con le valigie legate con lo spago e finiscono nelle coree raccontate anche da Paul Ginsborg in *Storia d’Italia dal Dopoguerra a oggi*, forse il libro di storia a maggior taglio antropologico che sia stato dedicato al lungo Dopoguerra italiano, che testimonia come gli emigranti le case se le costruissero da soli, su terreni acquistati come agricoltori<sup>171</sup>.

Questi documentari sono gli unici contrappunti visivi a testi come quello di Ginsborg.

Jean Rouch, che a *Fata morgana* conferisce il Leone d’oro, racconta che: “all’improvviso mi sono trovato di fronte a immagini che nel cuore dell’Europa evocano una situazione africana<sup>172</sup>”.

Leone alla XIII Mostra internazionale del documentario di Venezia nel 1962, il documentario parla di chi al miracolo è costretto ad andargli incontro e che poi neppure al Nord riesce a

---

<sup>171</sup> Paul Ginsborg, *Storia d’Italia dal Dopoguerra a oggi*. op.cit., pp.304-309.

<sup>172</sup> A. Aprà, C. Viarese, S. Parisi (a cura di), *Viaggio in Italia. Gli anni ’60 al cinema*, Catalogo della mostra dedicata al cinema italiano, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 13-20 febbraio 1991, ora in Mirko Grasso, *Scoprire l’Italia. Inchieste e documentari degli anni Cinquanta*, op.cit., pag.116.

trovarlo e magari dorme dentro un vagone ferroviario, creando scandalo con la sua sola presenza.

Così *Ogni giorno* (1965) per la regia di Piero Nelli - autore più conosciuto quale aiuto regista di importanti film di finzione del periodo - racconta elegantemente l'R30, il "Treno azzurro", che percorre la tratta Napoli - Milano e raccontando del treno narra l'intera penisola, dove può anche accadere che un gregge rischi di bloccare la linea.

Anche Agostino Di Ciaula descrive il sottoproletariato urbano ne *Gli ultimi* (1962) e con *La fossa dei pastori* (1960) racconta il passaggio da una società ad economia agricola ad una di tipo industriale. Il documentario si apre con l'immagine di un gregge vicino ad uno stagno. Tutto attorno ci sono molte baracche, in cui si descrive come si è svolta la vita quotidiana di questa comunità abruzzese in inquadrature di estrema bellezza visiva, dedicate anche agli oggetti e prive di figura umana, come tante nature morte. Ad un certo punto, tuttavia, grazie ad una strategia di montaggio, la tranquillità comincia ad essere turbata e ci si rende conto che tutto attorno si ergono palazzoni di periferia, ci sono macchine scavatrici che muovono la terra, gli orti sono stati allagati. I pastori sembrano guardare perplessi i risultati del progresso, da cui rimangono fuori ma decidono di rimanere, cocciutamente, a vivere in quella fossa.





## CAP 5 – Il documentario corto italiano

### 5.1 - *Il documentario di propaganda*

L'acquisizione da parte dell'Istituto Luce del fondo Incom - enorme operazione commerciale, oltre che culturale - ha permesso agli storici e agli studiosi dei media di aver accesso ad un vastissimo patrimonio di materiale audiovisivo girato dall'immediato Dopoguerra sino agli anni Sessanta.

Si parla di ben 2555 numeri di cinegiornale per un totale di circa 350 ore di filmati in vent'anni circa di produzione<sup>173</sup>.

Nel 1937 viene istituito il Ministero della Cultura Popolare nella cui giurisdizione rientrava anche l'Istituto Luce stesso, che si incaricava soprattutto di controllare ogni tipo di pubblicazione a fini di censura e propaganda ed è in questo contesto che nasce l'INCOM.

La politica degli abbinamenti è dovuta all'ambizione del regime di fare del cinema un mezzo di educazione delle masse. A tal fine nel 1940 si sancisce l'obbligo di proiezione dei documentari di guerra prodotti dal LUCE<sup>174</sup>.

Il focus è già sull'importanza della rappresentazione della "realtà quotidiana".

Le produzioni RAI negli anni Cinquanta sono ancora abbastanza scarse, mentre invece La Settimana Incom, fino al tramonto ad opera della televisione, a differenza di quello che accadde in altri paesi europei e seppure con frequenza d'uscita diversa a seconda dei periodi, ha il monopolio dell'industria del cinegiornale e si esprime, oltre che nell'orientamento filogovernativo della produzione, tramite la figura emblematica del suo direttore Sandro Pallavicini.

---

<sup>173</sup> Augusto Sainati (a cura di), *La settimana INCOM. Cinegiornali e informazione negli anni '50*, Torino, Lindau, 2001, pag. 11.

<sup>174</sup> Gianpaolo Bernagozzi, *Il cinema corto*, op.cit., pag.16

Fino al momento in cui la televisione prende il sopravvento, dunque, questo prodotto ibrido fra informazione ed intrattenimento, distribuito nei cinema e finanziato dallo Stato, dalla Fiat e da Confindustria<sup>175</sup>, gode di grande popolarità.

Si tratta, negli effetti, di documentari confezionati, sia esteticamente, sia nella scelta dei temi, ad uso del governo - o dei poteri economici artefici dello sviluppo di quegli anni - e del loro messaggio orientato all'apologia della ricostruzione prima e del miracolo economico poi.

Ne deriva un'immagine dell'Italia stereotipata che funziona per qualsiasi tipo di pubblico, propone il mito del successo individuale e, seppure in maniera del tutto omologante, partecipa alla creazione di un'identità nazionale unica ancora al di là dal venire.

La strategia narrativa procede per ripetizioni e fa uso dello strumento della restrizione dello sguardo, dando un'immagine orientata e parziale della realtà, che cerca di rendersi familiare per il più vasto pubblico possibile, nonostante si proponga ad un Paese ancora caratterizzato da grandi differenze culturali ed economiche.

Pierre Sorlin ne scrive che rappresentano "le visioni volontaristiche del progresso tecnico ed economico degli anni Cinquanta"<sup>176</sup>.

Il cinegiornale Incom più che descrivere l'evento realmente accaduto, sembra costruirlo a partire da una traccia, spesso con le stesse modalità del cinema di finzione.

La continuità con la precedente produzione del Luce, si nota soprattutto nel commento: sempre liricizzante, stereotipato, retorico, euforizzante ogni volta che sia possibile<sup>177</sup>. Tuttavia, quello che si tiene sotto controllo tramite il commento, sembra a volte sfuggire nell'immagine, sempre confezionata ad hoc.

---

<sup>175</sup> Franco Monteleone, *Dalla pellicola alla telecamera: l'informazione per immagini tra stereotipo sociale e controllo politico*, in Augusto Sainati (a cura di), *La settimana INCOM.*, op. cit., pag. 125.

<sup>176</sup> Michèle Lagny, *Il cinema come fonte di storia*, in *Storia del cinema mondiale*, Vol. XI, Teorie, strumenti, memorie. Parte I, Torino, Einaudi, 2001, pag.269; cfr Pierre Sorlin in Augusto Sainati, *La settimana Incom. Cinegiornali e informazione negli anni Cinquanta*, Torino, Lindau, 2001.

<sup>177</sup> Augusto Sainati, *Il visibile e l'udibile. Il commento verbale nella Settimana Incom*, «La Valle dell'Eden», n. 4, 2000, pp 101-109.

Nelle inquadrature traspaiono così le contraddizioni: a conferma di quanto introdotto a livello di analisi storica, anche nelle Settimane Incom si nota una sorta di cortocircuito in cui tendenze conservatrici e spinta alla modernizzazione convivono e non sempre il punto di vista, comunque politicamente orientato, riesce ad imbrigliare alcune fughe di senso. Pare quasi che il governo, pur garantendosi il sostegno tramite l'immagine della ricostruzione, sia ancora piuttosto cauto nei confronti di un'adesione incondizionata alla modernità, molto lontana dalla cultura cattolica da cui trae origine la Democrazia Cristiana.

Pierre Sorlin definisce questo tacere le situazioni problematiche del Paese come "antineorealismo"<sup>178</sup>: in un periodo in cui De Sica, Germi, De Santis, Rossellini utilizzavano le città distrutte come set per i loro film, i cinegiornali sono invece costruiti come fossero una sorta di "immagine della ricostruzione, prima della ricostruzione stessa", una "proiezione della ricostruzione".

Curioso notare come in Italia questa apparente fiducia incondizionata in un progresso "naturale", aproblematico, si bruci in una manciata d'anni, mentre già nel decennio Sessanta si affacciano gli echi dello scempio paesaggistico e dei problemi ambientali narrati magistralmente da Michelangelo Antonioni.

Il mondo contadino, anche in questo caso, bene si presta a fare da elemento rivelatore. Ad analizzare alcuni numeri del cinegiornale, emerge subito come la vita delle campagne sia descritta come mondo sano e fortemente morale. Pur ammettendo che esistano casi di povertà dignitosa, si rifugge dal descrivere le condizioni di peggiore miseria e arretratezza, se non in occasione di interventi "miracolosi" che sanano i disagi. Allo stesso modo si tace sulle azioni conflittuali così drammaticamente caratteristiche, invece, di questo periodo storico, mentre tutto ciò che è provincia si trasforma nel pittoricismo delle inquadrature di paesaggio e nelle manifestazioni del folklore, enfatizzate a partire dal 1952 dall'uso del colore.

---

<sup>178</sup> Pierre Sorlin, «*La Settimana Incom*» *messaggera del futuro: verso la società dei consumi*, in Augusto Sainati (a cura di), *La settimana INCOM*, op. cit., pag. 76.

L'immagine che si vuol fra trasparire da questo tipo di documenti è di grande efficacia e soddisfazione per i risultati della Riforma agraria come si vede, per esempio, nella Settimana Incom n. 494 del 27 settembre 1950 in occasione dell'assegnazione delle terre ai contadini calabresi.

Il commento ci dice che sono stati gli stessi braccianti ad imbandierare la piazza all'arrivo del Ministro Segni a Santa Severina. Sarà non a caso una bambina, Gina Lazzaro, tutta vestita a festa, di un bianco inamidato, a consegnare il primo lotto di terra fra un tripudio di sorrisi e abbracci.

Identica struttura nella Settimana Incom n. 801 del 28 giugno 1952 alla presenza, stavolta, di Fanfani ad Ostra, dove non mancano le bambine vestite a festa in braccio a vecchi contadini e si dichiarano sconfitti il latifondo come pure la precarietà del bracciantato; non mancano neppure i simboli religiosi: in questo caso la croce piantata sui covoni a benedizione dei poderi.

Nella Settimana Incom n. 804 del 4 luglio 1952 ci spostiamo, invece, in Toscana dove pure vengono tessute le lodi della bonifica e della distribuzione delle terre ad opera dell'Ente maremma. Dopo aver introdotto il cinegiornale dicendo che fino a poco tempo prima quel territorio era "sinonimo di desolazione, miasmi, terre infeconde, vita inerte" il tutto si trasforma in un tripudio di trattori (il "veni, vidi, vici divenuto macchina"), che ricorda certi documentari sovietici; i sacchi di grano sono descritti quale un "torrente d'oro"; si assiste, addirittura, miracolo effimero, ad una moltiplicazione dei lavoratori della terra. Gli esempi, naturalmente, potrebbero essere molti.

De Gasperi in primis e in seguito Andreotti, sono sempre accolti da folle festose, così come pare che ci sia sempre soddisfazione per l'operato dei vari Enti e della Federazione Nazionale dei Coltivatori Diretti di Paolo Bonomi.

Si citano spessissimo le case grotta di Matera quale esempio della difficile situazione del Paese esistente prima della legge n. 43 del 1949 voluta da Fanfani che dà vita al Piano INA casa.

Si ricorda la legge speciale per lo sfollamento dei Sassi del 1954 quale intervento provvidenziale del governo.

Tuttavia anche l'immagine trionfale del piano per l'edilizia popolare esaltata in documentari quali *Qualcuno pensa a noi* (1952) di Giorgio Ferroni o *Città nella città* (1953) di Romolo Marcellini, viene contraddetto da lavori come *045-Ricostruzione edilizia* (1954) di Vittorio Sala, che documenta la situazione di tutti quelli che vivevano ancora in abitazioni di fortuna.

Anche nel più tardo "Cronache del Mezzogiorno", cinegiornale n. 1262 del 16 giugno 1955, la presenza del Ministro Cassiani si inserisce nel rito dei risultati della Riforma ad opera dell'Ente Sila.

E dalla Calabria alla Sardegna, fra consegne di vacche e crocifissi, con il solito asse narrativo che parte dalla povertà di ieri per approdare al benessere di oggi, passando fra sfilate di trattori rossi, fra il lavoro di schiere di assistenti sociali che formano i nuovi cittadini, fino all'apoteosi di impianti per la raffinazione del petrolio - ora finalmente italiano - che "anticipano le città del 2000" e lavoratori con tute marziane che si trasformeranno in "lavoratori dell'atomo", s'intravedono anche paesi di rovine e interni poverissimi, nonché facce disfatte di vecchi contadini che per tutta la vita non hanno conosciuto altro che il bracciantato.

Può anche capitare di vincere un premio e allora "quel giorno la mamma avrà largheggiato nel condimento".

Da notare che il commento pare rivolgersi sempre all'uomo cittadino settentrionale, tant'è vero che quando si sostiene che il benessere è ormai alla portata di tutti, lo diviene "anche per molta gente del Sud" e se si parla di meridione lo si identifica come una terra lontana.

Viene da chiedersi, dunque, come potessero gli spettatori meridionali identificarsi come italiani. Allo stesso modo il pubblico ideale del cinegiornale è sempre uomo, anche quando si parla delle donne.

Sandro Bernardi, analizzando un cinegiornale dedicato all'alluvione del Polesine<sup>179</sup>, ci fa notare che le tragedie vengono sempre ricondotte al conflitto uomo-natura, mentre la gestione da parte delle autorità non è mai messa in discussione<sup>180</sup>: occorre unire e non dividere.

Altri lavori venivano commissionati dal Centro documentazione della Presidenza del consiglio dei Ministri alle più importanti case di produzione di documentari corti del periodo, fra cui la Documento Film.

Tra di essi potremmo elencare i titoli di Gino Visentini, Vittorio Sala, Fausto Saraceni, Luigi Scattini<sup>181</sup>.

La retorica è sempre quella della rinascita. *Pane quotidiano* (1952) di Visentini, mette a confronto la povertà dei primi anni del Dopoguerra, dove "le tessere del razionamento non bastavano a placare l'appetito" e si doveva ricorrere al mercato nero, con immagini di montagne di grano stipate in impianti industriali: "il pane [come pure la pasta, la carne, il pesce] non manca più per nessuno". Il tono, oltre a quello principale di tipo propagandistico, è di tipo didattico, non stupisce dunque che il pubblico fischiasse alla proiezione del documentario abbinato al film che avevano scelto di andare a vedere.

Anche in documentari corti più narrativi, a colori e d'impianto finzionale come *Un podere in maremma* (1954) di Giorgio Ferroni conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato, il tono è sempre quello della "spiegazione", della testimonianza del felice raggiungimento degli obiettivi proposti dalla Riforma agraria, anche in questo caso per ciò che riguarda le terre consegnate dall'Ente Maremma. E dunque una famiglia che si ritrova in uno stato di quasi totale indigenza, che non ha mai visto neppure una lettera stampata, a parte la cartolina di leva, ottiene un trattore (in società), un pezzo di terra, animali (torna la mucca Rossina che si era dovuta vendere) e persino una casa nuova con acqua corrente. E del passato, di punto in bianco, non se

---

<sup>179</sup> La Settimana Incom n. 676, 23 novembre 1951.

<sup>180</sup> Sandro Bernardi, *Immagini di paesaggio*, in Augusto Sainati (a cura di), *La settimana INCOM*, op. cit., pag 46-47. *La settimana Incom* n. 676, 23 novembre 1951.

<sup>181</sup> Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, op. cit., pp. 117-118.

ne vuole più sapere, esclusa naturalmente la nonna, che pur avviando essa stessa il processo di “modernizzazione” della sua famiglia, rimane annientata dalla nostalgia.

Per lo stesso periodo esistono altri tipi di fonti, fra cui i documentari di propaganda prodotti dal PCI.

Questi documentari, pur essendo essi stessi ammantati di retorica, non nascondono le situazioni di miseria del Paese.

*14 luglio* (1948) di Glauco Pellegrini nel narrare la storia di alcuni contadini meridionali che vanno a Roma per parlare con Togliatti della situazione di depressione economica dei loro paesi, mostra alcuni borghi mezzi distrutti. Lo fanno, casualmente, nel giorno del famoso attentato, così il documentario ha il pretesto per mostrare l'affetto che ha il popolo italiano nei confronti del leader comunista e, con lo sciopero generale, anche la prova di forza che sono in grado di mettere in atto i lavoratori.

Il commento critica aspramente il mancato rispetto della carta costituzionale, in cui era già avanzata la richiesta per la Riforma agraria, bloccata dal potere del governo dei “banchieri americani”.

L'oratore invita addirittura all'insurrezione e critica l'Italia quale “Paese colonia”.

La colonna sonora, fra *La primavera* di Vivaldi e *Bandiera rossa*, non è meno ridondante. Emblematico *La missione del Timiriazev* (1952) di Gillo Pontecorvo, che riorganizza materiale in 16 mm grazie ad un attento lavoro di montaggio. Timiriazev è il nome della nave di aiuti sovietici sbarcata nel porto di Genova in occasione dell'alluvione del Polesine.

Vediamo attraccare la nave fra le banchine in festa e salire a bordo, per portare il ringraziamento dei lavoratori italiani, Di Vittorio, allora segretario della CGIL, personaggio molto amato non solo dagli operai, insieme a Maria Maddalena Rossi, presidente dell'Unione Donne italiane, nonché sindaci e rappresentanti delle cooperative.

Si nota un'attenzione particolare verso il protagonismo femminile di quegli anni, compaiono anche le rappresentanti delle organizzazioni femminili sovietiche.

Vengono mostrati gli aiuti organizzati dalle camere del lavoro e dall'UDI, mentre si vedono autentiche immagini di distruzione e disperazione. Il tutto orientato verso il valore della solidarietà e della cooperazione in particolare in occasione di momenti tragici.

Si fa tuttavia uso, anche in questo caso, di grande retorica nel commento e di immagini di bambini.

Il documentario pare sfruttare l'occasione per far da contraltare alla dipendenza dell'Italia dagli aiuti economici degli Stati Uniti espressa, oltre che dalle stesse Settimane Incom, anche dai documentari di propaganda distribuiti dall'USIS (United States Information Service, il cui fondo è conservato dall'Archivio Centrale dello Stato), moltissimi dedicati al Piano Marshall. Alcuni lavori girati negli Stati Uniti servivano a far familiarizzare gli italiani con la società statunitense.

Molti erano di carattere scientifico e con una vocazione, oltre che di propaganda, di didattica - particolarmente interessanti ai fini di questo discorso quelli di "didattica agricola" - ma il fine principale era quello di destinarli a creare il consenso necessario al sostegno della politica estera americana in Europa.

Gli americani preferivano i mezzi audiovisivi a fini propagandistici, dato che grande era ancora l'analfabetismo nel Paese in quel periodo, pur facendo uso anche della stampa (un esempio la rivista *Mondo Nuovo*).

Marco Bertozzi, che nel suo utilissimo testo analizza moltissimi di questi prodotti, definisce questo atteggiamento americano "ricatto della libertà"<sup>182</sup>.

L'USIS, fino al 1956, distribuiva questi documentari e cinegiornali non solo nelle sale cinematografiche, ma anche tramite unità mobili - come quelle che erano state istituite ai tempi del regime - ed essi venivano proiettati nei luoghi della socialità e del lavoro come scuole e fabbriche. Finanziava, inoltre, lavori prodotti direttamente in Italia come *Dobbiamo vivere ancora* (1948-1950) di Vittorio Gallo, che accosta l'operazione eseguita su un uomo che ha

---

<sup>182</sup> Ivi, pag. 109.



avuto un incidente sul lavoro, con gli aiuti economici che arrivano in Italia grazie al Piano Marshall<sup>183</sup>.

Interessante a proposito dei rapporti con gli Stati Uniti il Cinegiornale Incom intitolato *Thanks America* (1948) finanziato da una sottoscrizione capeggiata da De Gasperi e introdotto da Pallavicini in persona, che racconta dell'adesione dell'Italia nell'UNRRA e in particolare i treni dell'amicizia, un progetto di raccolta di aiuti. Tale documentario, prodotto in inglese, è pensato per essere distribuito nelle sale americane come omaggio da parte del popolo italiano e si apre con le immagini del sacrificio degli alleati al fine della liberazione della Penisola nella Seconda Guerra Mondiale per proseguire con una serie di cerimonie, un tripudio di bandierine americane e panoramiche di città italiane prima in macerie e ora già ricostruite.

Intanto che i treni di aiuti attraversano il Paese, si elogia lo sforzo di portare acqua e elettricità anche al Sud.

La Sicilia viene presentata come una regione di vulcani, fiori e arance, ma anche come una regione depressa che rinasce grazie agli aiuti (le scuole costruite con i fondi americani, un dottore americano che visita le persone ancora senza casa dopo la distruzione della guerra). Tutto è comunque improntato all'entusiasmo e alla fiducia nel futuro, un futuro non remoto, ma invece a portata di mano.

Si indulge su una scritta sgrammaticata, ma riconoscente "Thancs America" e si conclude addirittura con il ringraziamento di Pio XII.

Persino nella retorica dei cinegiornali dell'Italia liberata (*Aldo dice 26 per 1, Granai del popolo, Martirio di Firenze*), si nota, pur in una sostanziale discordanza tematica, una quasi totale continuità stilistica con la produzione fascista. L'apologia della ricostruzione ammanterà anche tanto cinema successivo a vari gradi e in varie forme<sup>184</sup>.

---

<sup>183</sup> Ivi, pag. 110.

<sup>184</sup> Gianpaolo Bernagozzi, op. cit., pag. 76-77

Come si è visto non solo le Settimane Incom si pongono quali rappresentazioni stereotipate e funzionali ad un certo tipo di esigenza politica, ma anche moltissimi documentari strizzano l'occhio alle Commissioni dedicate a conferire i finanziamenti.

Ed è così che i documentari di Fernando Cerchio e Alessandro Blasetti convivono con quelli di Saitta, Comencini, Maselli, per fare solo alcuni esempi, di taglio politico opposto.

La scelta di tematiche quali il lavoro, il paesaggio, le sacche di povertà, diventano allora funzionali al tentativo, perpetrato da alcuni autori, di liberarsi il più possibile dell'apologia e della retorica che contaminava in larghissima misura anche le forme del documentario.

Ma la produzione Luce sotto il fascismo e questo tipo di cinegiornali avevano senz'altro abituato il pubblico ad una impostazione oratoria di cui non sarà facile liberarsi nel periodo successivo.

## 5.2 - Fra le maglie della produzione di regime: alle origini del documentario corto italiano

Durante il regime le immagini del mondo contadino sono state particolarmente numerose. Il fascismo, infatti, nel mitizzare la vita delle campagne intendeva difendere il sistema di valori tradizionale minacciato dalla crescente urbanizzazione e dal diffondersi di modelli di vita consumistici<sup>185</sup>.

Nel 1937 il regime fascista comincia ad intervenire ufficialmente nel settore della produzione culturale creando il Ministero della Cultura Popolare<sup>186</sup>.

La continuità di certo cinema del dopoguerra con il cinema fascista si riscontra anche nel documentario corto; non si interrompe la retorica della bonifica e della produzione agricola.

Gianpaolo Bernagozzi, citando Pavolini, ricorda che già nel R.D. legge n.1314 si incentiva l'abbinamento del documentario al film di fiction, seppure questo succeda spesso a fine di propaganda.

Il documentario è uno strumento che si ritiene efficace per "l'educazione e l'elevazione delle masse popolari".

I concetti di "popolare" e di "cultura popolare" sono da adattare ai tempi, ma assolutamente centrali per capire questo tipo di prodotti, tanto che sarà il Ministero della Cultura Popolare a occuparsi del LUCE e dell'INCOM.

La continuità oltre ad essere evidente in alcuni titoli fra cui *Cappelli di paglia* (1950) di Carmine Gallone, è particolarmente forte a livello del commento e si evince soprattutto ad un'analisi delle concessioni dei nulla osta.

Il lungo periodo dei governi democristiani, infatti, è caratterizzato da una sostanziale continuità delle leggi che regolano il problema del controllo e della censura dei film<sup>187</sup>: interessante notare che per giustificare i rifiuti e la censura si parla di "buoncostume".

---

<sup>185</sup> Cfr. James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy: The Passing of the Rex*, Indiana University Press, 1987.

<sup>186</sup> David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, op.cit., pag. 13.

<sup>187</sup> P. Caretti, *Diritto pubblico dell'informazione*, Bologna, Il Mulino, 1994.

La legge n.379 del 16 maggio 1947, infatti, ricalca pedissequamente la precedente del 1923, come pure la successiva n.958 del 29 dicembre 1949<sup>188</sup>. Se ne occupa l'Ufficio Centrale per la Cinematografia, costituito presso la Presidenza del Consiglio.

Anche dal punto di vista della produzione, negli anni Cinquanta tornano sugli schermi film dichiarati fascisti e poi recuperati (uno per tutti: *Bengasi* - 1942 - di Augusto Genina)<sup>189</sup>.

Gli anni Quaranta, in Italia, sono gli anni del "realismo".

Il Luce produce una enorme quantità di documentari di guerra e di propaganda ai quali collaborano, fra gli altri, De Santis e Rossellini e che vedono le prime produzioni di Visconti e Antonioni.

Questo fermento culturale, questa esigenza di "documentare il vero", di riflettere sull'esperienza quotidiana, favorisce l'avvio di un filone di documentario che inizia districandosi fra le maglie del regime e prosegue, fra alti e bassi, fino agli anni Sessanta, attraversando le manifestazioni del cinema neorealista sino ad arrivare alla modernità. Ed è così che vengono prodotti documentari come *Comacchio* (1942) di Fernando Cerchio, *Venezia minore* (1942) di Francesco Pasinetti, *Gente di Chioggia* (1939) di Basilio Franchina, il precedente *Cantieri dell'Adriatico* (1933) di Umberto Barbaro, *Le cinque terre* (1942) di Giovanni Paolucci e soprattutto il più volte citato *Pianto delle zitelle* (1939) di Giacomo Pozzi Bellini, uno dei primissimi esempi di quello che può chiamarsi a diritto "cinema etnografico" (se si escludono alcuni lavori precedenti come *Matrimonio abissino* - 1909 - di Roberto Omegna e *Siliva Zulu* - 1927 - di Lidio Cipriani<sup>190</sup>).

Quello di Pozzi Bellini è un documento unico, pesantemente censurato a suo tempo perché non si adeguava alla retorica del regime che aveva costruito un preciso immaginario del mondo popolare.

Omonimo documentario, ma lo vedremo più avanti, verrà girato nel 1958 da Gian Vittorio Baldi.

---

<sup>188</sup> [http://www.italiataglia.it/indice\\_sonoro\\_fascismo/dopoguerra](http://www.italiataglia.it/indice_sonoro_fascismo/dopoguerra)

<sup>189</sup> Cfr. Renzo Renzi, *Da Starace ad Antonioni: diario critico di un ex balilla*, Venezia, Marsilio, 1964.

<sup>190</sup> Francesco Marano, *Il film etnografico in Italia*, op.cit., pag. 3.

Il film di Giacomo Pozzi Bellini, dunque, può essere considerato una sorta di “capostipite” per quel filone di documentario corto italiano a tema popolare che interesserà soprattutto gli anni Cinquanta e Sessanta e per questo è stato scelto come data simbolica d’avvio del corpus di testi preso in esame.

La bassa padana, in questo periodo, si connota quale una delle principali aree di produzione del “cinema del reale”: vi viene girato un altro lavoro che pure potremmo inserire a diritto nella ristretta cerchia dei “capostipiti” ovvero *Gente del Po* (1943) di Michelangelo Antonioni, documentario attento non solo al “realismo” dei paesaggi, ma anche “agli ultimi” che con essi fanno un tutt’uno - attenzione confermata in seguito dall’urbano *N.U.* (1948).

Tale opera farà, fra le altre cose, da elemento propulsore per tutta quella “scuola di Ferrara” che fa capo a Florestano Vancini.

In questo filone di documentario, emerge già uno dei temi centrali del cinema documentario di approccio antropologico e sociologico, ovvero l’attenzione per l’ambiente che si trasforma in vero e proprio nucleo di produzione semantica e che finisce per condizionarne sempre la ricerca, l’approccio estetico, i risultati.

Lino Micciché<sup>191</sup> e Renzo Renzi<sup>192</sup> recensiscono il documentario corto ferrarese lodandone non solo le novità a livello di descrizione ambientale, ma anche il rifiuto dell’idealizzazione, l’approccio politico compreso nell’indagine estetica e antropologica.

Anche *Superstizione* (1949) affronta i temi delle credenze popolari, già con quell’approccio tendenzialmente orientato alla ricerca e alla descrizione degli aspetti più perturbanti della cultura tradizionale che caratterizzerà anche tanto documentario successivo.

Nel 1964 il tema è ripreso da Agostino Di Ciaula ne *I sette maghi*, ambientato ad Alberobello e magistralmente girato, che pure raccontando dell’attività di sette maciari, racconta di malauguri, legature, scongiuri e credenze varie per tramite della voce stessa dei protagonisti che

---

<sup>191</sup> Lino Micciché, *Per una verifica del neorealismo italiano*, in *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, Marsilio, 1975, pag. 19.

<sup>192</sup> Renzo Renzi, *Da Starace ad Antonioni*, op.cit., pag. 186.

pongono una distanza fra la “cultura dei medici” e le loro capacità curative, rivendicando però il legame con la Divina Commedia, “verità del mondo”, e con la scoperta della penicillina. I sette maghi ci ricordano, del resto, che “anche le persone istruite credono alla magia e all’oroscopo”. Al Sud, invece, è *La terra trema* (1948) che, dopo *Ossessione* (1943), conferma Luchino Visconti quale padre putativo non solo del neorealismo, ma senz’altro anche del documentario corto. Dall’esperienza antononiana e viscontiana si origina quell’attenzione per le persone e per gli ambienti che sarà la marca principale del documentario.

Scriva infatti già nel 1943 Visconti:

*L’esperienza fatta mi ha soprattutto insegnato che il peso dell’essere umano, la sua presenza, è la sola “cosa” che veramente colmi il fotogramma, che l’ambiente è da lui creato, dalla sua vivente presenza, e che dalle passioni che lo agitano questo acquista verità e rilievo [...] Ogni diversa soluzione del problema mi sembrerà sempre un attentato alla realtà così come essa si svolge dinanzi ai nostri occhi: fatta dagli uomini e da essa modificata continuamente*<sup>193</sup>.

Il film del 1948 viene citato direttamente o indirettamente a più riprese nei documentari corti: una donna vestita di nero compare in riva alla laguna in *Vita di Chioggia* (1955) di Piero Nelli, lo stesso accade in *Un feudo d’acqua* (1967) di Fiorenzo Serra, ambientato nello stagno di Cabras, in Sardegna. In particolare nella scena in cui “un uomo del padrone” aspetta il ritorno dei pescatori per pesare il pesce non appena sbarcano in modo da far rispettare la legge assolutamente iniqua con la quale si gestiscono le concessioni alla pesca.

Assistente alla regia di Visconti è fra l’altro un altro autore a cui molto dobbiamo per ciò che riguarda la rappresentazione del mondo contadino meridionale: Francesco Rosi.

Non a caso pare che Visconti conoscesse oltre che gli scritti di Gramsci, anche l’opera di Ernesto De Martino<sup>194</sup>.

---

<sup>193</sup> Luchino Visconti, *Cinema antropomorfo* in «Cinema», settembre-ottobre 1943.

<sup>194</sup> Ugo Vuoso, *L’etnologo e il regista. In Lucania, da De Martino a Visconti*, in «Materiali», Centro etnografico campano, n.1, giugno 2007, pag. 123.

Nel dopoguerra l'industria cinematografica italiana era in seria difficoltà e il mercato era dominato dalla produzione americana, che inondò letteralmente gli schermi dopo la pausa forzata causata dal decreto legislativo del 1943 che ne vietava l'importazione. Le scarse produzioni locali erano state sotto il fascismo molto dipendenti dal supporto statale e vi era una netta distinzione fra prodotto industriale e opera intellettuale del regista.

La guerra aveva seriamente danneggiato gli stabilimenti e reso la pellicola praticamente introvabile.

A seguito dell'abrogazione delle leggi fasciste il 29 dicembre del 1949 fu promulgata la legge n.958 «Disposizioni per la cinematografia» chiamata «Legge Andreotti» che era allora Sottosegretario di Stato per la Stampa, il Turismo e lo Spettacolo e che rimase in vigore sino al 1954.

Questa legge per alcuni aspetti fu una sorta di ritorno alla regolamentazione precedente: il controllo dello stato si fece nuovamente molto pressante, concentrando le decisioni nelle mani dell'Ufficio centrale per la cinematografia. Tale controllo non si esercitava solo con la censura dei progetti per problemi di "moralità", ma anche tramite il sistema di elargizione dei finanziamenti<sup>195</sup>.

La legge offriva infatti un premio del 10% degli incassi lordi realizzati nei primi quattro anni di distribuzione del film, ma solo a condizione che avesse ricevuto il nulla osta<sup>196</sup>.

Da una parte, dunque, la Legge Andreotti produsse un timido tentativo di proteggere la produzione nazionale, dall'altro istituì il rifiuto del finanziamento a fronte di produzioni non approvate dalla commissione di controllo.

Fu così che molti dei capolavori del neorealismo furono male accolti perché, a parere dei censori, esaltavano la povertà del Paese.

Del cinema si fece dunque anche strumento e terreno politico, soprattutto a partire dalle elezioni del 1948 e con la stabilizzazione democristiana.

---

<sup>195</sup> David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, op.cit., pp. 185-187.

<sup>196</sup> Ivi, pp. 321-322.

La sovvenzione pubblica, il sistema delle quote, le commissioni di censura fanno comunque parte di un più vasto modello europeo, in gran parte conforme a quello italiano.

Tuttavia, il periodo compreso sotto il termine ombrello di *Neorealismo*, come ben sappiamo, è caratterizzato da uno slancio morale e civile degli artisti e degli intellettuali verso forme di espressione più aderenti alla realtà, edulcorata o stravolta dalle rappresentazioni del Regime.

Tale rinnovamento viene spesso associato al movimento di Liberazione, ma raramente si ricordano le occupazioni dei latifondi e le battaglie per la terra dei contadini meridionali.

Gli anni Cinquanta furono anni di grande sviluppo per il cinema italiano, aumentarono esponenzialmente il numero di sale, l'industria si consolidò e alcuni film italiani riuscirono a penetrare con successo nei mercati esteri.

In quel periodo e nel decennio successivo il cinema documentario e il cinema corto tendono a coincidere, anche se con la definizione "corto" si possono intendere molte cose: dai primi film Lumière - seppure essi non fossero corti per scelta, ma per necessità tecnica - a film d'avanguardia o d'animazione. Il formato breve consente di realizzare lavori a spese contenute, per questo si è considerato talvolta uno spazio di sperimentazione libero da schemi produttivi, seppure spesso non abbia trovato collocazione nei circuiti distributivi.

Il cinema *one reel* non è dunque una specificità italiana, ma vede al suo appello registi di fama internazionale quali Joris Ivens, Georges Franju, Alain Resnais, Agnes Varda ecc<sup>197</sup>.

La sua caratteristica per ciò che riguarda il documentario, oltre al minutaggio, è un'attenzione verso il reale che non escluda la possibilità di una definizione di una poetica personale, autoriale.

La Prima Mostra del Documentario si tiene a Como, dove già si discute del cortometraggio e si registra un ritardo italiano sul panorama internazionale.

---

<sup>197</sup> Emanuela Bevilacqua (a cura di), *I corti. I migliori film brevi da tutto il mondo*, Torino, Einaudi, 2001, pag. 6.



Glauco Pellegrini lamenta il fatto che i documentari negli anni Trenta venissero proiettati solo alla Mostra del Cinema di Venezia e non venissero distribuiti. Nonostante questo si producono anche opere di qualità.

Grazie al merito di questi lavori viene firmato il Decreto-legge del 16 novembre 1941 che sancisce la proiezione dei documentari, regolandone l'abbinamento ai film a soggetto<sup>198</sup>.

Nell'occasione degli incontri, come quello di Este, si aveva modo di scoprire tutta una serie di materiali che testimoniavano l'esistenza di spaventosi contrasti e lacerazioni nell'Italia neocapitalistica.

Come già accennato, all'interno del dibattito culturale che dà origine e si nutre a sua volta della ricerca antropologica del lungo Dopoguerra, elemento non di secondo piano è la discussione intorno al cinema neorealista.

Dal cinema neorealista il documentario corto italiano prende in eredità in particolar modo i temi, il focus sugli umili, mentre a livello stilistico, facilitati dalle attrezzature leggere e fin dove l'attrezzatura comunque ridotta al minimo lo consentiva, pare già di scorgere alcuni *leitmotiv* tipici del cinema moderno (frequenti soggettive, un uso del montaggio "sgrammaticato", la ricerca espressiva nell'uso del colore, dei primi piani e dei paesaggi vuoti ecc.).

Anche per questo loro far da tramite tra due periodi così rilevanti della nostra cinematografia - neorealismo e modernità - sarebbe auspicabile una collocazione di questi lavori - almeno dei titoli e degli autori più interessanti - all'interno delle storie del cinema italiano.

Per sfuggire al cartolinesco ci si concentrava in particolare in alcune zone dove sopravvivevano antichi riti pagani e gesti ed espressioni si facevano carico dell'incertezza di vivere, della fatica, della miseria.

---

<sup>198</sup> Glauco Pellegrini, «Bianco e Nero», n.9, anno VI, settembre 1942.

Si può notare una certa insistenza sul tema dell'emarginazione, della periferia da *Barboni* (1946) di Dino Risi a *Il mercato delle facce* (1952) di Antonio Zurlini, passando per titoli quali *Donne di servizio* (1955) di Giulio Questi o *Porta portese* (1954) di Gillo Pontecorvo.

Non solo le campagne, quindi, ma come si è già visto lo sguardo si concentra anche sulle periferie, sulle baraccopoli, sui treni degli emigranti.

Così facendo si andava incontro alla censura e contro gli elementi dell'immaginario collettivo che avrebbe costruito e si sarebbe fatto costruire dal "Paese nuovo".

Negli anni Cinquanta al documentario la critica richiede un compito preciso, in particolare in occasione di eventi o di anniversari storici. È questo il caso del numero del 25 aprile 1955 di «Cinema Nuovo» dedicato ai film sulla Resistenza.

Giorgio Signorini, in occasione di una recensione a *Giorni di gloria* sostiene: "un compito modesto, ma immediato e urgente si proponeva agli artisti: quello di fermare sulla pagina (o sulla pellicola) il maggior numero di "storie" viste nella loro "struttura umana"<sup>199</sup>.

Tom Granich sempre su «Cinema Nuovo» si occupa di una rubrica dedicata ai cortometraggi abbinati ai film<sup>200</sup> e non disdegna critiche severe. Ovviamente non si può dar conto di tutti i titoli e neppure di tutti gli autori, ma i suoi articoli ci aiutano a intuire la varietà dei temi dei cortometraggi e il loro approccio spesso molto enfatico e retorico. In mezzo ai tanti cortometraggi prodotti solo per accaparrarsi il Premio di Qualità, Granich fa un'attenta selezione e, fra gli altri, salva proprio *Porta Portese* di Gillo Pontecorvo.

Nei giudizi dei critici ruolo di primo piano ha l'attenzione per "l'elemento uomo", altra conferma del fatto che la critica giudica maggiormente rilevanti e più al riparo da facili eccessi retorici quei documentari che presentano un piglio d'indagine antropologica o comunque di documentazione

---

199

nuovo», n. 57, Anno IV, 25 aprile 1955, pag. 311

<sup>200</sup>

Cfr. Tom Granich, «Cinema Nuovo», n. 30, Anno III, 1 marzo 1954, pag. 124; Tom Granich, «Cinema Nuovo», n. 35, Anno III, 15 maggio 1954, pag. 285.

sociale. Non si disdegna la forza emotiva, ma la si cerca nelle piccole storie, nelle facce e negli oggetti del mercato romano.

Granich riflette anche sul valore degli abbinamenti, spesso assolutamente insensati, e plaude a quello fra *La terra di Giovanni Verga* di Ugo Saitta e *Cavalleria rusticana*. In tal caso sostiene addirittura la superiorità del cortometraggio al film.

Il documentario corto si colloca dunque per poco più di due decenni fra un'esigenza di realismo dovuta ad un afflato etico che vorrebbe scostarsi dalla retorica fascista e la rappresentazione del paese che sarebbe di fatto succeduta al processo di modernizzazione, non essendo tuttavia immune dagli elementi né dell'uno, né dell'altro.

L'assenza delle grandi produzioni, pur nelle notevoli difficoltà, è stata in grado di creare le condizioni per una palestra di grande sperimentazione, che dei conflitti sociali e delle contraddizioni di quel particolare periodo storico largamente si è nutrita e ne era diretta espressione. L'acceso dibattito teorico coevo sul realismo, aveva dunque un luogo possibile dove sperimentarsi, sul terreno della pratica, lontano dai solipsismi della discussione teorica ma, d'altro lato, finiva in alcuni casi anch'esso per ammantarsi inevitabilmente delle forme della retorica, della finzione, del romanzato dove la censura e l'ostilità del governo faceva la sua parte.

### 5.3 - La produzione

Parlare delle case produttrici che lavorano intorno al cinema corto documentario è complicato tanto quanto pretendere di dare del documentario un panorama completo.

Anche in questo caso, infatti, ci muoviamo fra decine e decine di piccoli e piccolissimi nomi. Naturalmente, non si può che partire dall'Istituto Luce che, oltre a dar vita ad un'infinita galassia di cinegiornali, produce anche alcuni dei titoli che abbiamo considerato quali precursori o capostipiti: *Comacchio*, *Venezia minore*, *Gente di Chioggia*. Lo stesso si può dire per la Cines che produce, fra gli altri, *Cantieri dell'Adriatico*, *Assisi* e *Paestum*.

Edelweiss, Documento, Astra, Sedi, Gamma, Corona vengono considerate le più importanti case del settore e di conseguenza decidevano gli abbinamenti e ottenevano circa l'80% dei contributi statali<sup>201</sup>.

Attorno all'Este Film e alla Columbus, come approfondito nel capitolo dedicato alla bassa padana, si raduna il gruppo di documentaristi a cui fa capo Florestano Vancini.

Interessante, per la sua specificità, il caso della REIAC (Realizzazioni Indipendenti Autori Cinematografici) di Ansano Giannarelli, Piero Nelli e Marina Piperno che realizzano *Diario di bordo* (1967) sulla vita dei pescatori lampedusani sulle coste dell'Africa, sulle quali si fermano per realizzare tutta un'altra serie di lavori di respiro più lungo<sup>202</sup>.

La Egle Cinematografica appartiene ad un altro regista di corti documentari: Libero Bizzarri, tramite la quale produce, fra i moltissimi titoli *Una malattia che si chiama Sud* (1968) di Luigi di Gianni (tanto per ribadire che, seppure non "strutturato", il rapporto fra i documentaristi esisteva).

Attorno alla Cittadella Film si muove invece Antonio Marchi, nel contesto del Circolo del cinema di Parma. I circoli del cinema e i cineclub producono riviste locali tipo "Emilia", "Officina",

---

<sup>201</sup> Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, op. cit., pag. 117.

<sup>202</sup> Ivi, pag. 190.

“Palatina” e danno vita a convegni, fra cui ricordiamo il Convegno di Livorno del 1950 (dedicato ad una battaglia contro la censura).

Dalla IDI cinematografica di Gian Vittorio Baldi nasce una collaborazione con il National Film Board canadese che produce *Note su una minoranza* di Gianfranco Mingozzi, sulla comunità di italiani in Québec. La IDI produrrà anche lavori come *Appunti per un’Orestide africana* (1969) di Pasolini e *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1967) di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet<sup>203</sup>.

La siciliana Panaria film riunisce un gruppo di registi - Francesco Alliata, Quintino di Napoli, Pietro Moncada, Renzo Avanzo e Fosco Maraini - che sperimentano in particolare le riprese subacquee e in condizioni estreme: *Cacciatori sottomarini* (1946), *Tra Scilla e Cariddi* (1948), *Tonnara* (1947), *Isole di cenere* (1948). Lavori esteticamente interessanti, fanno parte di un più ampio genere di documentario esotico e naturalistico dalle alterne fortune.

Dall’analisi delle case di produzione è però possibile distinguere due principali filoni di appartenenza: il gruppo dei documentari che fa capo ad Ezio Gagliardo, produttore della Corona Cinematografica, Lumen Veritatis, Tecnofilm, Edifilm, Edelweis Cinematografica, Gamma Cinematografica, Iris Film, Adelaide Brignone, e il gruppo dei documentari appartenenti ad altre case di produzione, come la Nexus, di Giorgio Patara, Phoenix, Film Gamma, FILMECO, D.A.R.C., Demar, Italtelecine.

Come vedremo altri documentaristi, fra cui Fiorenzo Serra e Vittorio De Seta, autoproducono alcuni dei loro documentari.

Luigi Di Gianni è fra i registi che si rivolgono ad una delle più importanti case di produzione, insieme alla Corona, ovvero a Fulvio Lucisano della Documento Film.

La scarsità di pellicola e la durata limitata dei rulli imponevano esigenze produttive che garantivano un’impronta stilistica tipica. A volte gli esercenti arrivavano persino a tagliare i documentari che sforavano tale misura, per non dover essere costretti ad aggiungere un secondo rullo e si giungeva persino al paradosso che, nonostante il guadagno delle case di

---

<sup>203</sup> Ivi, pag. 169.

produzione, il regista, pur di veder realizzato il suo lavoro, si accontentava di poco o addirittura accettava una perdita.

Gli autori necessitavano di un montaggio pensato in gran parte a priori e dunque realizzato in macchina, nonostante il supporto della post-produzione, comunque presente e persino firmata da montatori di nome.

Il girato, spesso, corrispondeva ad appena tre volte la lunghezza del documentario finito<sup>204</sup>.

Il tempo destinato alle riprese era talmente poco, che i sopralluoghi si riducevano al giorno in cui si cominciava a girare e quindi c'era sempre un certo livello di improvvisazione che, da una parte allontana il tempo cinematografico da quello dell'avvenimento riprodotto, dall'altra dona a questi materiali una dose di "freschezza di sguardo".

Dalle case di produzione più grandi i temi erano scelti a monte, perché dovevano garantire l'ottenimento del Premio di qualità.

Testimonia Cecilia Mangini che "eccetto il cavalletto Cartoni, i mezzi tecnici possono entrare tutti nel bagagliaio di una tre porte". Il tutto si svolgeva in due giorni di riprese, il rapporto pellicola era di 1 a 3, ovviamente non si ricorreva ad attori, teatri di posa, costumi o scenografie, la troupe era ridotta all'osso<sup>205</sup>.

Esisteva poi un'altra intera galassia di case di produzione locali<sup>206</sup> che si sviluppavano e producevano lavori lontani dai grandi centri della produzione cinematografica. Per tale ragione anche i temi da esse affrontati appaiono concentrati sulla "periferia" intesa in senso lato.

In questo modo la periferia stessa si arricchiva di fermento culturale e politico.

A conferma di quanto questa attività periferica, marginale fosse produttiva basti ricordare ancora che Florestano Vancini nasce attorno alle attività del Cineclub di Ferrara e con lui molti dei registi di corti si formano non tanto - o non solo - nelle scuole specializzate o sui set delle

---

<sup>204</sup> Gianluca Sciannameo, *Nelle Indie di quaggiù*, op.cit., 2006, pag. 76.

<sup>205</sup> Intervista a Cecilia Mangini in *Ivi*, pag. 151.

<sup>206</sup> Gianpaolo Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, Firenze-Milano, La casa Usher, 1979.

grandi produzioni, quanto piuttosto a contatto con le rassegne e gli incontri organizzati lontani dai contesti ufficiali.

Come già ricordato Roma diventa una delle più frequenti location, perché girare lontano costava di più. Il desiderio di raccontare il Sud di certi autori, per cui, si scontra con le ristrettezze del Premio di qualità.

La legge di qualità, che tanto ha influenzato la produzione dei documentari presi in esame, ha origini già nel 1927, quando esisteva una forma di finanziamento che premiava i film di maggiore incasso.

In particolare nel 1945, con il decreto legge n. 678, vengono istituiti dei contributi statali per il cortometraggio, previsti nella misura del 3% sugli incassi lordi dei lungometraggi ai quali erano abbinati.

Tale decreto, nel dicembre 1949, viene riformulato a seguito della famosa “Legge Andreotti” (decreto n. 958) che aggiunge un ulteriore 2% ai documentari di particolare valore tecnico e artistico<sup>207</sup>.

All’esercente spettava a sua volta un 1% del rimborso erariale.

Vi erano, tuttavia, accordi e speculazioni. La commissione, incaricata di giudicare la qualità dei prodotti, secondo le accuse dell’Associazione Nazionale Autori Cinematografici, accordava il finanziamento a tutti i titoli delle principali case di Produzione che di fatto andavano così a monopolizzare il mercato, avendo accordi specifici anche con gli esercenti<sup>208</sup>.

La legge cambia ancora nel 1956 (decreto n. 897), quando vengono abolite le percentuali sugli incassi e rimangono solo premi di qualità annuali con una differenza sostanziale fra documentari a colori e documentari in bianco e nero che penalizzava fortemente i secondi.

L’esenzione fiscale per gli esercenti era nel frattempo salita al 2%.

Un esempio fra i tanti possibili: Luigi di Gianni gira il suo *Nascita e morte nel meridione* a colori, per ottenere il Premio di qualità, ma poi lo fa circolare nella versione, più consona ai suoi

---

<sup>207</sup> *Libro bianco sul cortometraggio italiano*, Anac, 1966 (ciclostile), pp. 4-10.

<sup>208</sup> *Ibidem*

interessi espressivi, in bianco e nero; *Ceramiche ombre* (1949) di Glauco Pellegrini è il primo documentario in Ferraniacolor, tanto che il tema sembra scelto apposta per stupire il pubblico<sup>209</sup>.

Una tale misura andava a migliorare apparentemente la situazione dei produttori indipendenti, anche se i problemi per ciò che riguardava la commissione giudicatrice e gli effetti della speculazione permanevano. Inoltre i documentari cominciarono ad essere tutti a colori e ancora più stereotipizzati nei temi.

Per incassare il premio i distributori dovevano dimostrare che il cortometraggio era stato proiettato in almeno cento sale. Secondo l'Anica, però, anche questo dato veniva falsato con grande sperpero di denaro pubblico<sup>210</sup>.

I documentaristi erano talmente scontenti di questa situazione che nel 1954 il Circolo Romano del Cinema organizza un dibattito sul tema "il documentario in Italia" presieduto da Glauco Pellegrini e al quale interviene anche Michele Gandin. Il suo intervento è focalizzato sulle leggi sul documentario a partire dal dopoguerra. I documentaristi hanno l'intenzione di proporre una nuova legge<sup>211</sup>, preparano un testo di denuncia contro il sistema dei finanziamenti ai cortometraggi - il *Libro bianco sul cortometraggio italiano* - discutono sulle riviste di settore della situazione.

Mentre il cortometraggio documentario stava già entrando in profonda crisi di produzione, nel 1959 la legge cambiò ancora (decreto n. 1097). Vennero mantenute le differenze fra colori e bianco e nero, oltre ai problemi di accesso alla distribuzione per i produttori indipendenti. Il premio continuava ad essere fissato al 2% degli incassi del lungometraggio al quale il corto veniva abbinato per tre anni dalla prima proiezione<sup>212</sup>.

---

<sup>209</sup> Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, op. cit., 151.

<sup>210</sup> *Libro bianco sul cortometraggio italiano*, Anac, op. cit., pp. 4-10.

<sup>211</sup> «Cinema nuovo», 1 marzo 1954, Anno III, n. 30, pag 99.

<sup>212</sup> *Libro bianco sul cortometraggio italiano*, Anac, op. cit., pp. 11-12.



Renzo Renzi divide un mediometraggio nei tre: *I fratelli Cervi*, *La repubblica di Montefiorino* e *La linea Gotica* per esigenze di metraggio connesse ai “premi di qualità”.

Nel 1963, anno di uscita di *Pour la Suite du monde*, film documentario di riconosciuta importanza internazionale, Filippo De Sanctis riflette su «Film Selezione» sulla funzione del documentario nella nostra società, ma soprattutto sull’aiuto dello Stato nella produzione del cortometraggio documentario. Anch’egli si unisce al coro di quelli che pensano che le leggi che regolamentano il Premio di Qualità siano inefficaci e portino allo sperpero di ingenti fondi pubblici. Ciò, a suo dire, non ha concesso in Italia lo svilupparsi di una vera industria del cortometraggio, portando gli autori a realizzare opere caratterizzate da “stanchezza dei temi” e “frettolosità nella realizzazione” e riducendo, per gli stessi motivi, il metraggio allo stretto indispensabile, pur essendo presenti potenzialità.

De Sanctis si lamenta del fatto che il documentario in Italia per accedere ai finanziamenti debba rispondere solo a caratteristiche tecniche precise, non essendo costretto, di conseguenza, ad interessarsi delle esigenze del pubblico (che lui intende quali “necessità specifiche dei cittadini” e diritto ad informarsi ed istruirsi, in uno slancio di ispirazione costituzionale e di piena fiducia nella “Comunità Nazionale”).

Purtroppo il De Sanctis, pur essendo assolutamente convinto dell’importanza civile e sociale di tal tipo di cinematografia, s’impappina quando tenta di definire i criteri necessari al fine di produrre un documentario meritevole di attenzione pubblica: *per «belli» intendiamo quei documentari che siano funzionalmente funzionali, che siano - cioè, tanto per usare la stessa qualificazione - «bellamente» funzionali.*

Finisce, insomma, per sostenere una campagna contro l’arte quale strumento elitario, per scindere l’utile dal bello, condannando il documentario ad una pura funzione d’impegno civile<sup>213</sup>.

---

<sup>213</sup> Filippo De Sanctis, *La realtà nel documentario* in «Film Selezione», n.18, Anno IV, 18 luglio 1963, pp. 33-42.

Nel 1965, quando il documentario corto comincia già ad entrare in crisi di produzione, esce la legge n.1213 che fissa un massimo di 120 premi di qualità e l'obbligo di proiezione in almeno cinquecento sale. Il LUCE è incaricato di distribuire i documentari, cosa che non sempre avviene e i problemi rimangono.

Sulla produzione e distribuzione dei film domina insomma la speculazione. Per questo motivo i molti documentari degni di nota vengono sepolti sotto questa super-produzione il cui unico obiettivo è l'accaparramento del finanziamento. E, se solo nel 1955 vengono prodotti ben 1132 film cortometraggi, di cui molti finiscono direttamente nei depositi<sup>214</sup>, diviene di conseguenza impossibile avere una vera stima di questi lavori e compierne una precisa selezione.

Il 16mm, introdotto sul mercato nel 1921, accomuna i film amatoriali e il documentario<sup>215</sup>, come è risaputo rese l'attrezzatura più leggera, il trasporto più facile, la realizzazione dei film meno costosa, anche se negli anni Cinquanta e fino al cosiddetto "cinema diretto" non era ancora risolto il problema della sincronizzazione del sonoro.

Tale problema viene risolto solo negli anni Sessanta, quando queste forme di cinema documentario cominciano a lasciare il passo al reportage televisivo.

Il formato ridotto ha specificità tecniche quali l'uso della macchina a mano, che la rende particolarmente mobile. Nel cinema di Jean Rouch questo garantisce un'idea molto forte di partecipazione del regista nelle situazioni che descrive. Naturalmente per la proiezione in sala era necessario "gonfiare" i materiali prodotti in questi formati nel 35mm, cosa che capita, per esempio, a *Au pays des mages noirs* (1947).

Il testo del commento si presenta quale forma di validazione di quel che viene mostrato sullo schermo, si appella allo spettatore allo stesso tempo fornendo spiegazioni e garantendosi autenticazione scientifica o retorica.

Il linguaggio verbale comprime il primitivo ad uno stato più "razionale", organizza il materiale visivo ai fini della nostra comprensione in mancanza di una descrizione accessibile col solo

---

<sup>214</sup> Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, op. cit., pp. 124-125.

<sup>215</sup> Cecilia Pennacini, *Filmare le culture*, op. cit., pag. 95.

strumento del montaggio, allontana lo spettatore dall'immedesimazione impossibile con la cultura "altra", rivela l'enunciatore, l'approccio scientifico divulgativo del documento.

L'impossibilità di avere una registrazione integrata di audio e video costringeva, inoltre, alla post-sincronizzazione o all'uso di suoni posticci.

Si gira spesso senza fonico e il commento a volte è composto addirittura senza che l'autore abbia avuto modo di vedere le immagini<sup>216</sup>.

I commenti erano poi di tono diverso: da quelli scientifici di certo cinema etnografico a quelli poetici, che si rifacevano a importanti nomi della letteratura e della poesia. Spesso gli autori si avvalgono dell'apporto di importanti letterati: basti pensare a Pascoli o al Bassani di Vancini, Pasolini della Mangini, Quasimodo, Sciascia, Buttitta di Mingozzi. Entrambe le soluzioni sembrano un modo per dare validazione culturale all'opera filmata.

Il canto popolare è parte integrante di questo sottogenere di documentario: ne sono ricchi i lavori di Florestano Vancini. Tuttavia, si è parlato di "qualunquismo verbale" e "letteratura d'appendice" data la retorica che ne ammantava i testi.

Di certo quando i registi usano commenti retorici, non si è solo di fronte ad un adeguamento alla convenzione, ma anche alla necessità di rendere comprensibili scenari linguistici ignoti alla maggior parte dei potenziali spettatori; parole, quelle dialettali, incomprensibili ai più nella *koinè* italiana, nonostante il fatto che il dialetto fosse stato estorto al Regime già dal Blasetti di *1860* (1934).

Tuttavia, per dirla con le parole di Pier Paolo Pasolini che pure quei commenti li scrive, si rinuncia in questo modo alla potenza espressiva della lingua parlata tipica della pragmatica cultura popolare e si adotta, invece, la "lingua della borghesia italiana", la lingua "tecnocratica della borghesia industriale del Nord" o la lingua colta letteraria<sup>217</sup>, nei fatti fuori dalla storia in cui De Martino cercava di reinserire "le plebi del Sud".

---

<sup>216</sup> Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, op. cit., pag.126.

<sup>217</sup> Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2000, pp. 5-50.

Il commento, spesso enfatico e retorico, rubava voce ai soggetti e agli ambienti sonori e anche per questo sono stati apprezzati maggiormente dalla critica i lavori in cui compaiono interviste dirette (Di Gianni, Ferrara) o quelli in cui si preferisce il suono in presa diretta, come il cinema di Vittorio De Seta.

L'intervista diretta si carica di un immediato valore anticonvenzionale e antipropagandistico, crea quasi scandalo, si lega all'immagine che carica ulteriormente di valore espressivo.

Questi documentari, infatti, rinunciando all'esplicazione verbale dei contenuti, organizzano i materiali in una struttura linguistica coerente, che non abbisogna di altri apparati.

Naturalmente anche la colonna sonora composta di brani originali, in un documentario d'impostazione etnografica, può creare lo stesso effetto di falsificazione, tuttavia, per fare un esempio dei più riusciti, la musica di Domenico Guaccero ne *La passione del grano* di Del Fra crea un eccezionale effetto drammatico combinata col montaggio veloce e i numerosi primi piani.

#### 5.4 La distribuzione

Come ben sappiamo gli studi sulla ricezione del film da parte del pubblico sono piuttosto recenti, mentre in passato il centro dell'attenzione era focalizzato rispettivamente sull'opera e sul suo autore.

Ovviamente al fine di cercare di capire le dinamiche del cinema nei suoi rapporti con la formazione di un pensiero collettivo, di una identità nazionale "inventata" il ruolo del pubblico si fa essenziale.

Per ciò che riguarda la distribuzione nelle sale, come già accennato, la politica era quella di abbinare i documentari ai film di finzione. Naturalmente a seconda del successo del film di finzione dipendeva anche l'incasso del documentario, per cui le case di produzione più influenti decidevano strategicamente l'abbinamento con la compiacenza degli esercenti che godevano di rimborsi erariali.

Capitava anche che i documentari, pur registrati nei Borderò di sala per ottenere il rimborso, non venissero proiettati affatto<sup>218</sup> o venissero mutilati di alcune loro parti.

Di conseguenza, molti spettatori del periodo intervistati sostengono che non c'era un vero interesse del pubblico nei confronti di questi prodotti, che in effetti non avevano la possibilità di scegliere, ma venivano imposti.

Francesco Pasinetti nell'articolo del 1948 *Il documentario in Italia*<sup>219</sup>, ci conferma che il pubblico non aveva modo di sapere che documentario sarebbe stato proiettato: non ce n'era traccia nei manifesti e neppure sui giornali.

Ce lo ricorda lo stesso Jean Rouch "La cinematografia infatti, nel suo insieme, ci appare come una specie di biblioteca di romanzi e di scienze, una finzione da cui ogni sincerità è quasi del tutto esclusa: il documento è respinto nel cortometraggio che fa da 'complemento' agli

---

<sup>218</sup> Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, op. cit., pag. 125.

<sup>219</sup> Francesco Pasinetti, *Il documentario in Italia*, «Bianco e Nero», n.3, 1948.

spettacoli, e il documentario etnografico appare ai più soltanto come una pellicola noiosa che non è prudente diffondere”<sup>220</sup>.

Nonostante la cattiva distribuzione dei documentari nel periodo in cui venivano prodotti, è interessante riflettere sulle altre forme di consumo, spesso traslate nel tempo e nei luoghi di fruizione.

Pur rimanendo spesso esclusi dalla distribuzione ordinaria, infatti, non solo i documentari erano presentati ai festival o ai convegni di esperti del settore, ma si assiste oggi ad un recupero grazie agli studiosi e agli archivi.

L’effetto che ci fanno queste immagini, a seguito della discussione sulla scomparsa del mondo contadino, è la sensazione di trovarsi di fronte a qualcosa, che seppur ancora non troppo lontano dal nostro tempo, fa già parte di quello che consideriamo “le nostre origini”. Né completamente “altro”, “esotico”, né completamente familiare, proprio.

Questa impressione è di certo moltiplicata quando le immagini sono prodotte, o vengono recuperate, ai fini di una esposizione museale.

Pur essendo stati spesso materiali negati alla sala, ciò conferma che i luoghi della loro ricezione erano e sono in realtà molteplici.

Il Museo etnografico si pone quale luogo di distribuzione di materiali d’approccio antropologico e di educazione al “primitivo” da parte del fruitore-spettatore o come luogo di rilettura presente di materiali riscoperti, ma prodotti decine di anni fa.

Per ciò che riguarda la “distribuzione ordinaria” già nel 1932 all’estero i documentari venivano abbinati ai film a soggetto e ottenevano persino consensi da parte del pubblico, in Italia negli anni Quaranta questa pratica non sarebbe decollata se non fosse stato per il Decreto Legge del 16 novembre 1941 che ne sanciva l’obbligo di proiezione in abbinamento<sup>221</sup>.

---

<sup>220</sup> Jean Rouch, *Rinascita del film etnografico*, «La Lapa», Anno I, n.2, dicembre 1953.

<sup>221</sup> Glauco Pellegrini, *Il documentario: ieri, oggi e domani*, «Bianco e Nero», Anno VI, n.9, settembre 1942, pag. 31.

I Festival, in particolare, si presentano come momenti di riemersione del materiale andato disperso.

Dal lavoro dei Festival deduciamo che l'Italia sembrava in ritardo, rispetto alla produzione internazionale, sulla qualità dei documentari. Erano, invece, particolarmente considerati i documentari tedeschi.

Glauco Pellegrini ricorda alcuni lavori del 1932 e in particolare *Cantieri dell'Adriatico* (1933) di Umberto Barbaro e *Assisi* (1932) di Alessandro Blasetti quali particolarmente significativi per datare una positiva tendenza ad una ripresa del genere. Cita poi oltre a documentari di Roberto Rossellini (*Fantasia sottomarina* - 1940) e Francesco Pasinetti (*La gondola* - 1942, *Venezia Minore* - 1942), in particolare il già ricordato *Il pianto delle zitelle* di Giacomo Pozzi-Bellini quale "lavoro veramente notevole", prova del fatto che "il documentario italiano avesse raggiunto uno stile, un valore artistico"<sup>222</sup>.

Alla Decima Mostra del Cinema di Venezia viene presentato, inoltre, *Comacchio* (1942) di Fernando Cerchio, prodotto dal LUCE e sul lavoro dei pescatori delle lagune, descritto da Pellegrini come uno dei migliori documentari di quegli anni<sup>223</sup>. Documentario che egli dice essergli caro perché descrive un certo ambiente particolarmente severo, scopre e segnala certe condizioni di vita senza lasciarsi andare troppo alla retorica: caratteristica principale del corpus di lavori che abbiamo cercato di individuare ed accorpare.

Nello stesso anno, oltre ai documentari già citati di Pasinetti, Pellegrini segnala anche *Cinque terre* (1942) di Giovanni Paolucci sulla difesa della poca terra strappata al mare da parte delle genti liguri.

Pellegrini testimonia di una grande crescita del documentario italiano nel corso degli anni Quaranta.

Molti sono i lavori interessanti apprezzati dal pubblico in occasione di festival e rassegne, seppure egli evidenzia la mancanza di una scuola e descriva invece la produzione documentaria

---

<sup>222</sup> Ivi, pp. 30-31.

<sup>223</sup> Ivi, pag. 35.

come una galassia in cui ogni autore sviluppa un proprio stile personale, tendenza confermata anche nella produzione successiva. Ciò a causa della vocazione principalmente “educativa”, ma al contempo focalizzata sulla “vita degli anonimi”<sup>224</sup>.

A riprova dell’importanza del lavoro capillare dei Cineclub e dell’infaticabile vitalità di queste aree periferiche di produzione del cinema minore, il lavoro degli anni Quaranta, conosce un momento di incontro e sintesi fondamentale nel Convegno di Livorno del 1950 e nella nascita della Este Film.

Questa esperienza si origina a partire dal circolo del cinema Ricciotto Canudo, fondato intorno al 1947-1948 da un professore di lettere di nome Claudio Varese. Vancini testimonia che in quel modo aveva potuto conoscere il cinema sovietico - film diversi da quelli che venivano distribuiti in sala - e che avevano avuto l’opportunità di leggere i saggi pubblicati su «Bianco e Nero»<sup>225</sup>.

Nel contesto della XIV Mostra Internazionale del film documentario viene presentato, fra gli altri, *Il Risorgimento oggi* (1962) di Michele Gandin, descritto quale un lavoro che si stacca dalla retorica con la quale viene narrato solitamente il periodo risorgimentale e invece ne propone una critica serrata che lo mette in contrasto con l’approccio retorico degli “egoismi e conformismi di massa”.

Interessante notare che il documentario è prodotto dal Comune di Bologna e, fuori dai meccanismi produttivi del finanziamento statale, ottiene un nastro d’argento.

Tra gli autori da me presi in considerazione, in quell’edizione è in concorso anche il documentario d’arte *Uomini e cose di Bruno Caruso* (1963) di Massimo Mida, anch’esso descritto come lontano dai cliché tipici di questo particolare sottogenere.

Ma, la cosa più interessante da notare, è che viene presentato anche un film minore di Jean Rouch *Ceux qui parlent français: Rose et Landry* (1963), autore che sarà un punto di riferimento costante per i documentaristi presi in esame. Insieme a Rouch, Joris Ivens è il grande protagonista di questo periodo, come lo era stato Robert Flaherty.

---

<sup>224</sup> Ivi, pag.32-33.

<sup>225</sup> Valeria Napolitano, *Florestano Vancini*. op. cit., pp. 1-2.



Il lavoro dei festival e dei cineclub, articolato fra premi e rassegne, è dunque indispensabile a garantire al documentario corto la circolazione almeno negli ambienti specializzati o scientifici, considerati i limiti della grande distribuzione.

Se in Francia nel 1952 André Leroi-Gourhan con Jean Rouch fondano il Comité du Film Ethnographique che sarà uno dei centri propulsori del cinema etnografico internazionale<sup>226</sup>, anche in Italia a partire dal convegno sul “Il documentario in Italia” organizzato dal Circolo romano del Cinema e dalle “Giornate del cortometraggio italiano” di Bologna dobbiamo la riscoperta di molti autori.

Nel 1960 al Centro Internazionale Artistico Cinematografico emergono le personali di Nelo Risi, Massimo Mida, Piero Nelli, Mario Gallo, Giuseppe Ferrara, Virgilio Tosi, Pellegrini, Vittorio De Seta.

Una volta finita la stagione del documentario corto italiano di vocazione antropologica, si continua a ragionare sulla cinematografia etnografica italiana. In particolare in occasione di importanti eventi come le Giornate del film etnografico che si svolgono fra gli anni Settanta e gli anni Ottanta a Roma o il convegno Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica in Italia del 1977 a Nuoro organizzato dall’Istituto Regionale Etnografico.

Se la lunghezza dei documentari era imposta da necessità produttive e di finanziamento, con le conseguenze già considerate per ciò che riguarda la distribuzione, dato l’interesse sociale e il taglio politico che avevano la maggior parte dei lavori presi in esame, numerosi erano di conseguenza i problemi di censura.

I governi di turno accusavano i registi di voler dare un’immagine deleteria di un Paese che stava faticosamente cercando di lasciarsi la miseria alle spalle.

Abbiamo già visto come essi affiancassero a questo tipo di pellicole altre immagini del Paese, fra cui l’esempio più eclatante sono forse i toni miracolistici delle Settimane Incom.

---

<sup>226</sup> Cecilia Pennacini, *Filmare le culture*, op. cit., pag. 115.

A tal proposito famoso è il commento scritto per *Libertas* da Giulio Andreotti su *Umberto D* di De Sica (1952) in cui l'allora Ministro, pur dichiarandosi lusingato per l'attenzione che riscuotevano i lavori del regista nel mondo, esprimeva la sua preoccupazione per l'immagine che il film avrebbe dato dell'Italia: [...] *se nel mondo si sarà indotti - erroneamente - a ritenere che quella di Umberto D. è l'Italia della metà del secolo ventesimo De Sica avrà reso un pessimo servizio alla sua patria [...]*<sup>227</sup>.

Il governo non aveva quindi piacere che si mostrasse il lato povero dell'Italia, le aree del sottosviluppo, la miseria delle periferie urbane.

Naturalmente la censura si muoveva in modi diversi, ovvero non solo operando tagli, ma anche decidendo i criteri per le sovvenzioni. Per questo esisteva una forma di censura preventiva. Dal 1947 al 1963 per quanto riguarda lo Stato era il sottosegretariato per la Stampa, il turismo e lo Spettacolo ad occuparsi della censura per tramite dell'Ufficio Centrale per la Cinematografia e in particolare della Commissione per la revisione cinematografica<sup>228</sup>.

Le forme di censura erano inoltre molteplici: essa poteva venire dagli organi dello Stato o anche dalla Chiesa, che disponeva di un proprio apparato censorio e, per quanto riguarda il cinema, veniva gestita dal Centro Cattolico Cinematografico<sup>229</sup>. Anch'esso aveva una fortissima influenza e i produttori cercavano di evitare in tutti i modi di finanziare un film che potesse essere sconsigliato o addirittura classificato come "escluso a tutti" dal CCC.

Sin dai tempi del fascismo la legge di censura, nata come Regio Decreto firmato da Benito Mussolini nel 1923 e poi ripristinata nel Dopoguerra, era applicata dai prefetti.

Si nota infatti una certa linea di continuità sia nel versante delle leggi e dei regolamenti, sia dal lato dell'applicazione degli stessi.

---

<sup>227</sup> Articolo consultabile sul sito dell'Istituto Luigi Sturzo, nella sezione degli archivi personali, fra gli scritti di Giulio Andreotti. <http://digital.sturzo.it/archiviopersonale/andreotti/3289967> (novembre 2014).

<sup>228</sup> David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936 - 1954*, op.cit., pag. 324.

<sup>229</sup> Ivi, pp 309 - 311.

In ogni caso chi di documentario si occupava, viveva l'esclusione dal circuito della grande distribuzione come una sorta di atto di distinzione, contro quello che veniva considerato "il cattivo gusto del pubblico"<sup>230</sup>.

Il tema della lotta partigiana e delle stragi neofasciste incontra pesanti resistenze come nel caso della censura operata sul documentario *La menzogna di Marzabotto* (1961) di Carlo di Carlo, respinto ai Premi e vietato ai minori, a cui collaborano, fra gli altri, Giuseppe Ferrara e Renata Viganò (autrice de *L'Agnese va a morire*).

*Giorni di gloria* (1945) di Luchino Visconti fa senz'altro da capostipite ai documentari sul tema della Resistenza e dell'antifascismo. Persino Fernando Cerchio con *Aldo dice 26 per 1* (1945), dopo aver girato *Carbonia* (1940) per l'Istituto Luce e *La buona fortuna* per la cinematografia di Salò, tratta temi partigiani. Altri titoli sono: *Il delitto Matteotti* (1958) e *I fratelli Rosselli* (1960) di Nelo Risi, escluso anch'esso dal Premio di qualità, *Mauthausen Mahnt!* (1959) di Piero Nelli, *16 ottobre 1943* (1960) di Ansano Giannarelli, *Ceneri della memoria* (1960) di Alberto Caldana, *Brigata partigiana* (1962) di Giuseppe Ferrara<sup>231</sup>.

La Resistenza è molto presente nei documentari dell'Italia centro-settentrionale e si lega inestricabilmente alla campagna e alla costituzione delle cooperative.

Ne *I sette contadini* (1957) di Elio Petri si esalta l'importanza delle lotte bracciantili che si uniscono inestricabilmente con l'impegno politico dei contadini nella Seconda Guerra Mondiale e con la trasformazione del paesaggio agrario. Alcide Cervi spiega nei dettagli i motivi del livellamento dei campi, mentre sfilano immagini del lavoro in campagna delle donne e dei nipoti, unici sopravvissuti.

Nella rappresentazione della Resistenza nelle campagne raccontata dal cinema corto documentario, emerge "una nuova coscienza del mondo contadino" in una linea indivisa che

---

<sup>230</sup> Gianpaolo Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945 -1980*, Firenze – Milano, 1979.

<sup>231</sup> Lino Micciché, *Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio*, Torino, Lindau, 1995, pag. 29.

porta dalle speranze deluse dei moti risorgimentali alle battaglie per l'ottenimento della Riforma Agraria<sup>232</sup>.

Il Po è onnipresente in questi lavori, il rapporto col grande Fiume è centrale nella zona padana anche quando il tema non è strettamente quello della campagna.

Uno degli esponenti principali di quello che è stato definito documentario di ispirazione demartiniana, Luigi Di Gianni, si impegna anche nella realizzazione di un documentario che racconta l'occupazione nazista a Roma *Via Tasso* (1960), facendo idealmente da ponte fra il documentario di ispirazione storica e quello d'indagine antropologica. Lo stesso si può dire di Giuseppe Taffarel, altro regista ex partigiano sensibile al tema della Resistenza - *Monte Grappa 1944* (1966), *Il bosco delle castagne* (1971), *La Resistenza nella Marca Trevigiana* (1975) - e contemporaneamente impegnato in lavori di documentazione della vita contadina.

*Essere donne* di Cecilia Mangini viene premiato al Festival internazionale di Lipsia dove in giuria erano presenti Joris Ivens, John Grierson e Jerzy Toeplitz, ma per i giudici delle commissioni non è degno del Premio di qualità<sup>233</sup>. E ci ricorda la Mangini che non ottenere il Premio era un grosso problema dopo aver assicurato un investimento iniziale. Lo stesso si poteva dire dell'essere abbinati ad un film che circolava poco nelle sale: una sciagura. Inoltre, il pubblico era stufo di vedere i lavori dei documentaristi che piacevano al governo, spesso ridotti a cartoline sulla Capitale.

Naturalmente non solo i documentari venivano censurati, ma le organizzazioni cattoliche e i prefetti si mobilitano ampiamente contro film quali, per esempio, *La dolce vita*, *L'avventura*, *La grande guerra*, *Rocco e i suoi fratelli*<sup>234</sup>.

Durante i consigli dei ministri si decidevano le modalità di concessione dei finanziamenti, che agivano prima ancora delle commissioni di censura<sup>235</sup>. Così né *Accattone*, né *Il Vangelo secondo*

---

<sup>232</sup> e.s., «Cinema Nuovo» n. 165, anno XII, settembre-ottobre 1963, pp. 351-352.

<sup>233</sup> Intervista a Cecilia Mangini in Gianluca Sciannameo, *Nelle Indie di quaggiù*, op.cit., pag. 148.

<sup>234</sup> Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano*, op.cit., pag. 154.

<sup>235</sup> Ivi, pag. 7.

*Matteo* di Pasolini ricevettero il premio di qualità. Alcuni autori in particolare furono pesantemente colpiti<sup>236</sup>.

Ce lo racconta anche il cinema di fiction con *Il moralista* (1959) diretto da Giorgio Bianchi e interpretato da Alberto Sordi e Vittorio De Sica.

Gianpaolo Bernagozzi ritiene il filone diversivo degli anni Cinquanta come storicamente regressivo, perché il suo scopo diviene quello di edulcorare la realtà attraverso il divertimento come evasione<sup>237</sup>.

A dar credito a questa teoria, sull'onda del cinema d'evasione, in seguito alle pressioni dei ministri e alla violenza della burocrazia, si creano dunque i presupposti per una rilettura priva di problematicità dei grandi temi della storia e della politica<sup>238</sup>.

---

<sup>236</sup> <sup>¶</sup> Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, Roma, 1892, pag. 551.

<sup>237</sup> Gianpaolo Bernagozzi, op.cit., pag. 104

<sup>238</sup> Ivi, pag. 64

### 5.5 - *Gli autori: fra impegno civile e approccio estetico*

Ogni tanto del documentario ci ricordiamo. E con esso ci ricordiamo dei nostri migliori documentaristi. Allora succede che cineteche o festival gli dedichino delle retrospettive. Oppure loro stessi, mai paghi di essere dietro una macchina da presa, favoriti dal basso costo delle produzioni digitali, decidono di rimettersi a girare perché, anche se anziani, non hanno perso quel gusto nel guardarsi intorno e quella incredibile capacità di sguardo concessa a pochi.

È così che Cecilia Mangini mantiene vivo il suo impegno e viene spesso invitata a rassegne e convegni ed è protagonista di almeno due documentari usciti negli scorsi anni, come pure Luigi Di Gianni, che continua a progettare lungometraggi di finzione.

Ma oltre alla più conosciuta e studiata “cinematografia demartiniana”, che comprende anche Lino Del Fra, Michele Gandin, Giuseppe Ferrara, Gianfranco Mingozzi, esiste negli anni Cinquanta e Sessanta una galassia di autori che affrontano temi e ambientano i loro lavori in luoghi non necessariamente collegati con le ricerche dell’antropologo e neppure necessariamente volti al Sud.

Naturalmente lo studio dei registi che con l’esperienza di De Martino hanno avuto a che fare, almeno per quel che riguarda quella parentesi delle loro filmografie, può essere sostenuto tramite gli abbondanti apparati testuali prodotti dall’antropologo, che spesso aiutano a chiarire i temi della documentazione visiva, mentre lo stesso spesso non può dirsi per la maggior parte degli altri registi.

Il documentario corto italiano, come si è visto, pur non conoscendo una vera e propria scuola, ma essendo invece frammentato in una galassia infinita di titoli, può comunque essere analizzabile in base alle aree geografiche, oltre che tramite i singoli registi, dato che i lavori si caratterizzano per una forte impronta autoriale. Anche nei documentari di maggiore valore

etnografico, infatti, l'impegno per una buona resa estetica rende la maggior parte di questi corti lavori più cinematografici che etnografici<sup>239</sup>.

Tant'è vero che anche quando il risultato risulta dubbio e si ammanta di un certo grado di retorica e di certa tradizione populista, spesso molte inquadrature, estrapolate dal contesto, rimangono comunque di valore documentale eccezionale.

I documentari si possono innanzitutto dividere fra quelli che hanno portato gli autori a intraprendere un viaggio che, pur non avendo come destinazione i tipici luoghi esotici della ricerca antropologica, li ha comunque messi a confronto con culture locali altre e i lavori che comportano una sorta di autoriflessione sulla propria regione di origine, seppure spesso da una prospettiva comunque "privilegiata" di intellettuali e professionisti del cinema.

Caso completamente diverso, che verrà analizzato a parte, è quello di Giuseppe Morandi, forse l'unico autore conosciuto e studiato quale "regista contadino".

Caratteristica comune, che risente della lezione demartiniana anche quando demartiniani i registi non sono, è poi un "approccio di tipo storicista" dove a contare non sono "leggi naturali o fenomeni causali", movimenti collettivi, ma invece le storie singole, l'individuale, che in quei movimenti collettivi si inseriscono. Ciò in continuità con il mutamento avvenuto in quegli anni anche in altre discipline, fra cui la storia e l'antropologia, qualcosa che si muove nell'ordine della "storia delle idee", nella quale anche un semplice mugnaio può essere il punto d'accesso per la comprensione di una teoria cosmologica di origine popolare<sup>240</sup>.

Molti di loro sono vicini, oltre per la collaborazione con importanti montatori, direttori della fotografia, autori di colonne sonore, in occasione della realizzazione di due film a episodi, altro genere del cinema corto: *I misteri di Roma* (1963) e *Le italiane e l'amore* (1961) ideati da Cesare Zavattini.

---

<sup>239</sup> Diego Carpitella, *Ricerca ed etnografia nel documentario italiano* in «Cinemasessanta», n.121, maggio-giugno 1978.

<sup>240</sup> Qui mi riferisco evidentemente a: Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino, 1999.

Molti, tanti di quelli che abbiamo deciso di trattare, coraggiosamente, scelgono di non nascondere le sacche di depressione e invisibilità del nostro paese, ma invece di denunciarle rendendole visibili, spesso pagandone le conseguenze - anche economiche - personalmente.

Pur avendo deciso di lavorare con un altro criterio, che non è quello autoriale, ci sembra doveroso procedere ad una lista, sicuramente incompleta e disordinata, dei nomi.

Fra i registi che si dedicano specificatamente al documentario corto uno dei più conosciuti e apprezzati, anche internazionalmente, è Vittorio De Seta. Il regista siciliano viene compreso all'interno della più vasta cinematografia etnografica data la scelta di focalizzarsi sul tema del mondo agropastorale, sui pescatori e i minatori meridionali ma, d'altro lato, viene anche considerato un regista libero da vincoli scientifici o di pretesa obiettività, come pure da esigenze produttive. Nei suoi lavori - mai patetici, né lirici - che pure risultano importanti anche per la documentazione su un mondo considerato scomparso, si nota infatti principalmente una grande attenzione espressiva, sia a livello d'immagine che di sonoro. Dalla sfida, anche tecnica, delle riprese in miniera per *Surfarara* (1955) ai contadini di *Parabola d'oro* (1955), sino ad arrivare ai pescatori di *Lu tempu di li pisci spata* (1954) e ai pastori sardi di *Pastori di Orgosolo* (1958), il suo è uno sguardo sempre rispettoso e attento, dove quel mondo sembra potersi esprimere al riparo da forzature esterne, seppure la priorità sia data al cinema: alla bellezza delle inquadrature, alla ricerca del momento poetico sostenuto da un sapiente uso del montaggio.

Alla Sicilia dedica interamente il suo lavoro anche Ugo Saitta.

La filmografia di Libero Bizzarri è stata collocata in vari capitoli in quanto spazia fra lavori di tipo molto diverso, da quelli etnografici ai documentari d'arte, fra zone geografiche differenti, caratteristica che condivide con molti altri autori di corto. È inoltre legato a Mario Carbone, che ha curato la fotografia di alcuni suoi lavori.

Fiorenzo Serra è ricordato soprattutto per il lungometraggio *L'ultimo pugno di terra* (1965) che, tuttavia, l'autore stesso ha frammentato in una serie di documentari più brevi.



Inoltre Serra lavora al recupero dei materiali girati da un etnomusicologo danese che aveva svolto le sue ricerche in Sardegna: Andreas Fridolin Weis Bentzon. Insieme a Dante Olianias, compongono un film intitolato *Is launeddas. La musica dei sardi*, tratto dalle pellicole in 16 mm con cui Bentzon aveva registrato le performance dei musicisti<sup>241</sup>.

Ancora poco indagata la filmografia di questo documentarista sardo che potrebbe tranquillamente essere considerato uno dei nostri più grandi, insieme a Giuseppe Taffarel. Altro etnomusicologo che lavora con l'audiovisivo, sempre della squadra dei demartiniani è Diego Carpitella.

Purtroppo di molti non si è potuto dar conto o dar conto solo con brevi citazioni e fra questi (ma molti saranno i nomi che mancano all'appello) ci sono Achille Berbenni escluso come altri in quanto lavora più tardi e si dedica in particolare al tema dei mestieri artigianali e documenta anche il lavoro in campagna, con tecniche da cinema diretto, sponsorizzato da istituzioni, fra cui principalmente la Regione Lombardia<sup>242</sup>.

Lo stesso si può dire di Zeno Gabbi, che si avvale della consulenza di Alberto Mario Cirese, e gira fra gli altri *Il diavolo a Tufara* (1957) e *La carrese* (1961) ambientato in Molise<sup>243</sup>.

La Cineteca di Bologna ha poi dedicato retrospettive, grazie al lavoro de *Il festival del cinema ritrovato* ad alcuni dei migliori autori fra i quali Raffaele Andreassi (che lavora su una molteplicità di fronti: dal lavoro minorile, all'arte, ai macelli); Gian Vittorio Baldi, considerato in questo lavoro soprattutto per *il pianto delle zitelle* (1958), ma che realizza anche altri documentari, di triste sapore esistenziale, sulla vita degli ultimi, spesa nelle periferie cittadine; Aglaucio Casadio che, sebbene sia qui poco affrontato perché pochi sono i titoli che dedica al mondo contadino, è regista di prima qualità e poco indagato; Elio Piccon che produce una serie di documentari dedicati alla Puglia derivati dal lungo *L'antimiracolo* (1965) e poi i meno

---

<sup>241</sup> Francesco Marano, *Il film etnografico in Italia*, op. cit., pag. 75.

<sup>242</sup> Ivi, pp. 75-76.

<sup>243</sup> Ivi, pag. 68.

trascurati da noi, ma comunque mai abbastanza approfonditi, Luigi Di Gianni, Cecilia Mangini, Florestano Vancini<sup>244</sup>.

Preziosissimi i cofanetti già pubblicati dedicati ai documentari di Vittorio De Seta, Luciano Emmer, Luigi Di Gianni, Ermanno Olmi, Fiorenzo Serra che si devono, oltre che al lavoro della Cineteca di Bologna, anche alla Cineteca Nazionale e alla Cineteca Sarda.

Altrettanto prezioso, senza dimenticare il contributo di importanti storici e teorici del documentario e del cinema etnografico (Gianpaolo Bernagozzi, Marco Bertozzi, Francesco Marano fra gli altri), il lavoro svolto da alcune case editrici come la Kurumuny e la Squilibri.

E poi Vito Pandolfi, Gabriele Palmieri, Nino Zucchelli, Aldo Agnelli, Antonio Marchi, Andrea Frezza, Elio Ruffo, Enzo Bassano, Axel Rupp, Renato Cadueri, Gian Paolo Callegari, Maurizio Lucci, Toni De Gregorio, Fulvio Gagliardo, Ezio D'Ambrosio, Agostino Di Ciaula, Emilio Marsili, Vittorio Carpignano, Piero Nelli, Mario Albano, Massimo Mida, Vincenzo Gamna, Mario Verdone, Ansano Giannarelli, Mario Carbone, Giulio Questi, Ennio Lorenzini, Vittorio Gallo, Ugo Fasano, Francesco Alliata, Quintino di Napoli, Pietro Moncada, Gianni Amico, Franco Taviani, Vittorio Sala, Lionetto Fabbri, Giorgio Ferroni, Massimo Sani, Romolo Marcellini, Alexander Doreen o ancora Carlo Di Carlo, Renzo Renzi, Lino Micciché, di cui è conosciuto più che altro il lavoro come critici cinematografici.

Per alcuni di loro ancora oggi non si trova un solo riferimento bibliografico, se non qualche sparuta citazione, ancora da verificare, nonostante il fatto che ognuno di loro ha girato decine di corti.

Pare dunque un'impresa colossale ma necessaria la ricerca, la selezione e la riscoperta del nostro documentarismo, che in questi anni e dopo una serie di retrospettive, convegni, pubblicazioni sembra possa dirsi avviata.

---

<sup>244</sup> Dal catalogo della XXVI edizione del Cinema Ritrovato, Cineteca di Bologna.



## CAP 6 - La rappresentazione del mondo agropastorale

### 6.1 - Pluralismo regionalistico: le aree geografiche quale criterio di selezione semantica

Se il mezzo audiovisivo supporta l'antropologia nello studio degli aspetti visivi delle culture, non sono trascurabili gli elementi che offre il contesto ambientale ai fini della loro espressione e comprensione.

Gli aspetti visibili delle culture, come già anticipato, caratterizzano la specificità del cinema etnografico e dell'antropologia visiva. Ci si riferisce ad essi col termine "culture visive"<sup>245</sup> e ciò comprende anche la sfera della gestualità umana, della danza, del rito.

Già August Sander, con la sua colossale opera di seicento ritratti fotografici, aveva studiato questi aspetti dal punto di vista comparativo<sup>246</sup>, realizzando che i contadini avevano posture e movimenti del corpo inconfondibili.

L'ambientazione e in particolare il paesaggio rivestono, nello studio della cultura e della storia del mondo contadino, un'importanza fondamentale, come pure la forma e l'uso degli oggetti, l'organizzazione e l'architettura dei poderi.

L'ambiente si trasforma in paesaggio a partire dal lavoro e dallo sguardo su di esso dell'uomo e ogni cultura lo investe conseguentemente di significati propri lasciandovi impresso tutto il senso del tempo e delle abitudini culturali.

Il paesaggio per esistere nel significato pieno del termine prevede sempre l'intervento o perlomeno lo sguardo umano.

A proposito di un'analisi dei rapporti fra paesaggio e cinema, si cominci allora col pensare a come la fotografia aerea abbia cambiato il nostro modo di concepire il mondo e a come sia stata capace di rivelarci il rapporto stretto che esiste fra uomo e paesaggio, ovvero l'ambiente che l'uomo ha scoperto o trasformato col proprio lavoro.

---

<sup>245</sup> Cecilia Pennacini, *Filmare le culture*, op.cit., pag. 16-17.

<sup>246</sup> John Berger, *Sul guardare*, Milano, Mondadori, 2003, pp 31-41.

La fotografia aerea, rivelando l'organizzazione del territorio, ci garantisce l'analisi e la traduzione di una grande quantità di informazioni economiche, sociali, culturali sulle caratteristiche di una determinata comunità. L'organizzazione spaziale di un villaggio può rivelare un sistema di pensiero, di controllo sociale e persino garantire l'orientamento.

Famoso è il racconto di Ernesto De Martino a proposito di un suo viaggio in Calabria dove, perso nella campagna, si trova a chiedere indicazioni stradali ad un vecchio pastore. Convinto il pastore a salire sull'automobile per accompagnarli verso la direzione desiderata, l'anziano uomo comincia ad essere in profondissima angoscia non appena si rende conto di aver perso di vista il campanile del paese di Marcellinara, come se avesse sconfinato dal limite del suo spazio domestico, conosciuto<sup>247</sup>.

Ad altezze rilevanti, l'uomo sembra sparire, mentre restano evidenti le sue tracce, la sua scrittura sul mondo.

Vengono in mente le immagini di alcuni splendidi documentari oggi quasi del tutto dimenticati, fra cui *Fazzoletti di terra* (1963), ambientato nella valle del Brenta e *Il contadino che viene dal mare* (1966), ambientato invece a Bagnara Calabria, entrambi di Giuseppe Taffarel.

Essi descrivono il modo in cui i contadini, nella loro ricerca disperata di terra, cercavano di strappare alla montagna dei fazzoletti di terreno coltivabile tramite un lavoro faticosissimo e monumentale di generazioni e generazioni di cui oggi, per trascuratezza, rimangono solo le ultime tracce; tracce in cui è possibile leggere una storia secolare di miseria e costanza, che è anche la nostra storia recente.

Per assumere questa consapevolezza, tuttavia, non è bastato vedere intorno a noi l'opera colossale dei terrazzamenti, ma è stato necessario il distanziamento critico che interpone l'immagine e il racconto dei testimoni alla nostra percezione diretta e distratta del paesaggio e permette di conseguenza un'autocoscienza su quel mondo e quel patrimonio che è anche nostra storia, nostro patrimonio.

---

<sup>247</sup> Ernesto De Martino, *La fine del mondo*. op.cit., pp. 479-480.

Ad un secondo livello quel cinema perviene, proprio a partire dal paesaggio, persino ad un impossibile tentativo di salvaguardare, insieme all'immagine, la memoria e la storia di quei luoghi, ma soprattutto delle persone che, a prescindere dalle latitudini, abitandovi li hanno ugualmente trasformati in misura delle loro esigenze.

Il cinema si fa allora emergenza educativa allo sguardo, oltre che utopico, infinito archivio in potenza, e ciò a partire dalla sua attenzione nei confronti del mondo che ci circonda e delle persone che abitandolo lo trasformano.

Nello stesso significato del termine paesaggio vi è, infatti, un'idea di consapevolezza estetica che, secondo il noto studioso di paesaggio agrario italiano Emilio Sereni, è addirittura indispensabile per la comprensione del paesaggio all'età moderna.

I nuovi rapporti sociali e le nuove forze produttive che originano questo passaggio - identificato dallo storico italiano in particolare grazie al ciclo di affreschi di Ambrogio Lorenzetti *Allegoria ed effetti del buono e del cattivo governo* (1338-1339), e rinvenuto persino negli erbari e nei calendari trecenteschi - compaiono inscritte sulle forme del paesaggio<sup>248</sup>.

Naturalmente Sereni non avrebbe potuto effettuare questo studio senza le fonti iconografiche di cui si è ampiamente servito. Lo studioso coglie nella varietà paesaggistica italiana lo stesso concetto di identità nazionale italiana.

Eugenio Turri, nel suo *Antropologia del paesaggio*, arriva addirittura ad immaginare una potenziale macchina da presa a metraggio infinito o videocamera senza limiti di archiviazione di memoria, che registri sin dall'inizio della storia dell'umanità i cambiamenti avvenuti proprio nella conformazione del paesaggio, dandoci in potenza un ipotetico gigantesco *time-lapse* video generato tramite un campo totale della nostra stessa storia<sup>249</sup>.

Se la produzione documentaria dell'Istituto Luce aveva avuto il merito di liberare il cinema italiano dai teatri di posa, la crisi del mondo contadino sarà anche una crisi del paesaggio

---

<sup>248</sup> Cfr. Emilio Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Laterza, Roma-Bari, 2008 e Otto Pächt, *La scoperta della natura*, Torino, Einaudi, 2011.

<sup>249</sup> Eugenio Turri, *Antropologia del paesaggio*, Marsilio, Venezia, 2008, pp. 130-131.

stravolto dalla società industriale, problema, quello delle trasformazioni operate dal progresso, che Pasolini coglie in Italia e che trasferisce anche nei Paesi del terzo mondo<sup>250</sup> o che emerge dall'antononiana estetica del degrado.

Nonostante il fatto che il cinema documentario corto a vocazione etnografica esiste anche in aree del Nord e del Centro del Paese, il meridionalismo ispirato ai testi di Carlo Levi e alle ricerche di Ernesto De Martino ne diventa il cuore, se non l'origine. L'antropologo comincia ad esplorare la Lucania tra il 1949 e il 1950 e sino al 1959 quando le ricerche si allargarono alla Puglia. Effettua, inoltre, ricerche nell'ultimo periodo di vita in Sardegna, in particolare concentrate sul rito dell'Argia.

La sua etnografia di terreno inizia a Tricarico, paese natale di Rocco Scotellaro, nel quartiere poverissimo della Rabata che si fa oggetto di indagine visiva e pittorica (ricordiamo in particolare il già citato dipinto di Belardinelli e gli scatti di Arturo Zavattini).

Per questo, a partire da Tricarico e dalla Matera esplorata anche da tanto cinema di fiction - e di cui voglio qui ricordare in particolare *Il vangelo secondo Matteo* (1964), *Cristo si è fermato a Eboli* (1979) e per assenza *Rocco e i suoi fratelli* (1960), per il quale Visconti aveva fatto un viaggio in Basilicata<sup>251</sup> e in cui il nome del protagonista è un omaggio proprio a Scotellaro - la Lucania e con essa il suo paesaggio naturale e umano tipico, si caricano di valori semantici.

Molto ha colpito nell'immaginario questa terra, affrontata in modo più specifico nella sezione dedicata alla cinematografia demartianiana, ma si vuole qui dar conto anche delle altre aree geografiche che sono alla base delle ricerche documentarie del cinema di quel periodo e che ne caratterizzano i risultati.

Come si possono analizzare i modi in cui il paesaggio si fa portatore di significato, la stessa disposizione, forma e uso degli oggetti si fanno rivelatori delle caratteristiche di una cultura materiale: madie, file di tegami appesi al muro, immagini di S.Rocco o S.Luca, amuleti, bracieri, sedie impagliate, sono immagini ricorrenti in questi documentari.

---

<sup>250</sup> Non solo nei vari *Appunti* o ne *Le mura di Sana'a* (1971), ma anche nel ciclo mitologico.

<sup>251</sup> Luchino Visconti, *Oltre il fato dei Malavoglia*, in «Vie Nuove», 22 ottobre 1960, pp. 26-27.

Naturalmente è impossibile pensare ad un mondo contadino unico, neppure quando ci si concentra solo sul Sud, mentre invece sono tante e diverse le espressioni di quello che è stato definito “pluralismo regionalistico”.

Dato che il lavoro di questi registi è legato così strettamente all’ambiente esterno e interno che scelgono di descrivere, un altro criterio essenziale intrecciato al mondo contadino che rappresentano è quello della stagionalità.

L’anno agrario ritma la vita del contadino in una serie infinita di ripetizioni e scandisce il tempo in modo assolutamente rigido, in quanto legato a ricorrenze, alla vita arborea, al ciclo delle colture a cui anche i registi devono necessariamente sottostare se interessati a documentarlo.

Nello stesso significato del termine “rito” è sintetizzata questa idea di eterno *ritorno*.

Per questi e altri motivi si è sentita l’esigenza di articolare il nucleo centrale del testo, dedicato alla descrizione dei documentari che è stato possibile censire, in due capitoli che li affrontano sotto due punti di vista diversi: le specificità della produzione e della distribuzione che ne influenzano necessariamente i risultati e il criterio di selezione tematico e quindi ambientale/regionale.

Il documentario degli anni Cinquanta e Sessanta era infatti particolarmente interessato a far emergere proprio le diverse culture regionalistiche, in tutti i loro aspetti e nelle loro caratteristiche specifiche, in un’Italia che andava, forse per la prima volta con tale sistematicità e seppure con risultati di fortuna alterna, alla scoperta e riscoperta di se stessa.

Studiarlo a partire da questo punto vista potrebbe essere un’operazione utile a riscoprire il policentrismo che caratterizza anche il cinema italiano di fiction e a provare a testare la varietà regionale quale criterio insolito, ma ugualmente efficace, ad addentrarsi nell’immaginario prodotto dalla nostra cinematografia nazionale dotati di nuovi strumenti critici.



## 6.2 - Ciò che resta del mito della bonifica: la palude e il delta del Po.

*Eravamo nel '43. Visconti girava Ossessione sulle rive del Po, e sempre sul Po, a pochi chilometri di distanza, io giravo il mio primo documentario. Il Po di Volano appartiene al paesaggio della mia infanzia. Il Po a quello della mia giovinezza. Gli uomini che passavano sull'argine trascinando barconi con una fune a passo lento, cadenzato, e più tardi gli stessi barconi trascinati in convoglio da un rimorchiatore, con le donne intente a cucinare, gli uomini al timone, le galline, i panni stesi, vere case ambulanti, commoventi. Erano immagini di un mondo del quale prendevo coscienza a poco a poco. Accadeva questo: quel paesaggio che fino ad allora era stato un paesaggio di cose, fermo e solitario: l'acqua fangosa e piena di gorgi, i filari di pioppi che si perdevano nella nebbia, l'isola Bianca in mezzo al fiume a Pontelagoscuro che rompeva la corrente in due, quel paesaggio si muoveva, si popolava di persone e si rinvigoriva. Le stesse cose reclamavano un'attenzione diversa, una suggestione diversa. Guardandole in modo nuovo me ne impadronivo. Cominciando a capire il mondo attraverso l'immagine, capivo l'immagine. La sua forza, il suo mistero. Appena mi fu possibile tornai in quei luoghi con una macchina da presa. Così è nato Gente del Po. Tutto quello che ho fatto dopo, buono o cattivo che sia, parte da lì<sup>252</sup>.*

Come per il Sud anche l'area della Pianura Padana è caratterizzata da un'ampia letteratura che comprende, nei suoi esiti più famosi, *Il mulino del Po* di Riccardo Bacchelli (1957), adattato per lo schermo da Alberto Lattuada nel 1949, dove compaiono le lotte socialiste e l'avvento delle leghe che caratterizzano fortemente l'immagine del territorio, la saga del *Mondo piccolo* di Giovannino Guareschi, pure trasformato in cinema con la serie dei *Don Camillo* (1952-1965), la poesia di Attilio Bertolucci, padre di Giuseppe e Bernardo, i romanzi di Giorgio Bassani che collaborerà a diversi soggetti e sceneggiature cinematografiche, la Luzzara di Cesare Zavattini.

---

<sup>252</sup> Michelangelo Antonioni, *Sei film: Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso*, Torino, Einaudi, 1964.

Per ciò che riguarda il documentario, un certo fermento di produzione cinematografica nasce soprattutto a seguito dei primi lavori di Michelangelo Antonioni, a tal proposito, come è già stato più volte ribadito, si può considerare *Gente del Po* (1943-1947) un vero e proprio capostipite per tutta una vasta e nascosta produzione corta locale.

Il paesaggio è dichiaratamente centrale in questo lavoro a partire dall'articolo dello stesso Antonioni *Per un film sul fiume Po*<sup>253</sup>.

Il lavoro del regista ferrarese fa da stimolo al gruppo di registi che si riuniscono intorno alla fondazione della Este Film, di cui il caposcuola è Florestano Vancini. Degli altri, meno conosciuti, si sa poco: alcune informazioni su Ezio Pecora si possono trovare nel volume dattiloscritto prodotto in occasione del "Convegno di studi sul cinema d'autore" di Bergamo dell'aprile 1961. Egli gira con Massimo Sani - che successivamente, come molti altri, diventerà un giornalista e un regista RAI - *Incontro sul fiume* (1955). Sani è anche il fondatore, insieme a Renzo Ragazzi, altro documentarista ferrarese del periodo, del Cineclub Fedic .

Anche la produzione documentaria di Giorgio Trentin, altro animatore di cineclub nella zona di Padova e che gira, fra gli altri, *Gli orti di Chioggia* (1952) è ancora poco indagata.

Molti di questi autori, fra cui Renzo Ragazzi, saranno in seguito prestatati alla televisione.

Nel documentario *Le Valli di Comacchio* (1934) Antonio Sturla - autore LUCE e INCOM, e poi produttore, con la *Phoebus*, di *Al Filò* (1953) dello stesso Vancini sul rapporto fra gli artisti ferraresi e la vita dei loro luoghi - descrive il lavoro artigianale necessario alla preparazione delle attrezzature per la pesca e la conservazione delle anguille, che appare già finalizzato al passaggio alla modernità delle nuove cucine elettriche.

Adolfo Baruffi, sempre con Vancini, realizza diversi titoli di documentazione della vita e della storia del Delta, fra cui *Pomposa* (1950) sullo stato di degrado della bellissima abbazia.

Ciò rende il territorio del Po una "zona semantica", zona di ricerca visiva, culturale e politica.

Così ne scrive il già più volte citato Bernagozzi: *L'eredità del Po, del suo paesaggio, dei suoi*

---

<sup>253</sup> Michelangelo Antonioni, *Per un film sul fiume Po*, «Cinema», n.68, aprile 1939.

*uomini diventa la costante di questo cinema ferrarese; una sorta di meridione nell'economia dell'Italia centrale*<sup>254</sup>.

Nonostante il fatto che la Pianura Padana sia vista quale modello di sviluppo, questi registi si concentrano sulle aree di maggior sottosviluppo e si arriva persino a parlare “dell’Africa che avevamo a 40 km da Ferrara”.

A differenza dei documentari d’ambientazione meridionale, concentrati soprattutto sul rito, da questi lavori emerge subito un’attenzione verso il lavoro in una dimensione politico-sociale più che etnografica.

Fra i tanti documentari girati nella zona, di cui molti dedicati anche al patrimonio artistico-culturale, non si può dimenticare di ricordare il già citato *Comacchio* (1942) di Fernando Cerchio, che, seppure sconti alcuni accenti lirici, con *Gente del Po* di Antonioni e i documentari di Pasinetti, si può collocare fra i precursori. Siamo ancora in tempi di regime, ma già in vena di realismo.

Piero Nelli, aiuto regista di Giuseppe De Santis, gira *Vita di Chioggia* (1955) per la SEDI in Ferraniacolor, che si apre con l’inquadratura su una barca di pescatori sul Brenta, che pescano a rete e si spostano per mezzo di una lunghissima pertica.

A conferma dell’importanza del paesaggio sono molti i “campi vuoti” sulla laguna e sulle capanne di giunchi. Anche i contadini vanno sui campi in barca a lavorare a forza di braccia una terra sabbiosa e salmastra. Seguendo le barche si arriva anche a Chioggia, un ingresso in città insolito, dalla parte dei canali. La macchina da presa esegue una panoramica dal punto di vista dei pescatori sul mercato di barche che espongono la mercanzia e la fotografia è curatissima. A quel punto si alternano immagini di vita dei pescatori con quelle che ritraggono i contadini.

La ricerca dell’effetto visivo e insieme dell’espressione di un’atmosfera di composta tragedia e di dolore immanente alle cose e alle persone, si nota anche nella scena in cui una donna, vestita di nero, si avvicina a due file di pescatori che stanno ritirando le reti e veniamo a scoprire che ha

---

<sup>254</sup> Gianpaolo Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, Firenze-Milano, La casa Usher, 1979.

perso il figlio in mare. Impossibile non ricordare la tragedia e le nere donne che osservano il mare in *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti, il cui debito è dichiarato, fra gli altri, da Florestano Vancini, che si avvicina al cinema dopo aver assistito alla parte ferrarese delle riprese di *Ossessione* (1943).

Immagine talmente forte quella della raffigurazione delle donne in nero che aspettano il ritorno degli uomini dal mare, da essere presente anche nel precedente *Gente di Chioggia* (1943), per la regia di Basilio Franchina, produzione Luce, quasi identico nei temi, ma molto diverso dal punto di vista della resa formale e del realismo della rappresentazione, molto più caricato nella costruzione drammatica: assolutamente enfatico il ritorno dei pescatori dal mare.

La disoccupazione e le malattie, la pesca di frodo, la denutrizione sono al centro di uno dei titoli più conosciuti di Vancini: *Delta Padano* (1951). Realizzato per la Camera Confederale del Lavoro e quindi di metraggio più lungo dei consueti "formula '10" (754m.), indaga i gravissimi problemi sociali della zona di Goro, Gorino e Scardovari. A proposito di realismo, è interpretato dalle "genti di queste terre".

Il fatto che fosse un lavoro commissionato permise al regista di lavorare con una sceneggiatura, mentre per altri lavori era stato costretto a procedere sulla base di semplici appunti.

Il documentario si apre con una fila di donne che hanno rubato legna per le fascine, sullo sfondo di un tipico paesaggio fluviale che le sovrasta. Le case, corrose dall'umidità, "parlano", diverse sono le scritte, composte in un italiano sgrammaticato, che rivendicano la terra e la bonifica.

Anche gli interni delle capanne mostrano una situazione di cupa miseria: un letto serve per quattro persone, una stanza per otto. Le donne prendono l'acqua e lavano i panni al fiume, mentre il commento spiega le piaghe che affliggono il delta: tubercolosi, tifo, analfabetismo, mortalità infantile, disoccupazione. Beffa del destino, a pochi chilometri le zone bonificate vengono invece dichiarate "le zone più fertili d'Italia". Qui, dove le cooperative funzionano, "pane e acqua" vengono presentati quali frutti del lavoro solidale.

Questo tono di denuncia non permette al film di circolare per le sale, pur avendo passato il visto di censura.

Vancini, regista di grande impegno politico, realizza più di trenta documentari corti<sup>255</sup> dedicati ai temi e ai luoghi più disparati, concentrandosi sui problemi della zona della bassa padana in particolare con *Uomini della pianura* (1950) e *Alluvione* (1950) sull'alluvione del Reno del 1949. *Uomini della palude* (1953) si basa sulla pesca di frodo nelle valli di Comacchio, dove non solo i pescatori, ma anche le guardie vivono in uno stato di povertà

Stesso tema affronterà Aglaucio Casadio in *Paludi* (1960) dove "guardie e ladri" finita la giornata che hanno speso a rincorrersi, si incontrano in osteria come se niente fosse.

*Tre canne un soldo* (1954), sempre di Vancini, racconta il misero "mestiere" della fabbricazione delle scope, tema, quello della lavorazione delle canne, ripreso anche nel documentario dell'anno seguente *Palude operosa* (1955).

Altri lavori sono *Dove il Po scende* (1955), *Traghetti alla foce* (1955), *Variazioni a Comacchio* (1955), *Una capanna sulla sabbia* (1955) e molti altri, magari girati in altre zone come *Solleone* (1954) sui campi della Pianura Padana o su altri temi<sup>256</sup> fra cui *Teatro minimo* (1957), su un gruppo di teatro popolare.

Forte è la commistione fra fiction e documentario, a volte anche per motivi tecnici (le riprese in miniera girate per *Asfalto* - 1957) o scarsità di attrezzatura (poteva essere necessario chiedere ai pescatori di *Vento dell'Adriatico* - 1957 di ripetere le azioni)<sup>257</sup>.

*Busa di dritta* (anni '60) di Lino Micciché ci racconta anch'esso la dura vita - nove mesi all'anno - nelle capanne di canne costruite alla foce del Po, sempre in mezzo all'acqua e al fango.

Il contrasto si pone con una radiolina che cita i risultati raggiunti dal progresso operato dal miracolo economico, mentre in laguna persino i letti sono palafitte, perché l'acqua entra nelle

---

<sup>255</sup> Valeria Napolitano, *Florestano Vancini*. op. cit pag.9.

<sup>256</sup> Per la filmografia completa si rimanda sempre al lavoro di Valeria Napolitano: *Florestano Vancini*, op. cit., pp 151-179.

<sup>257</sup> Ivi, pp. 11-12.

capanne. Tema simile è trattato ne *La barca*, sui pescatori polesani di Scardovari e in particolare su un pescatore che, a seguito di un temporale, perde la sua barca. Il documentario è tutto parlato in dialetto, senza commento e con pochissima musica d'accompagnamento. Emerge fortissimo il contrasto fra classi sociali diverse. E la disperazione del disoccupato, nel rapporto coi bambini, ricorda certamente *Ladri di biciclette* (1948). Nonostante questo alla fine tutto si risolve grazie alla solidarietà degli altri pescatori della cooperativa.

Anche Giuseppe De Mitri con *La piena* (1964) ci racconta la tragedia delle alluvioni nella zona del Po. Il fiume arriva sino alle porte delle case. La fotografia, anche in questo caso, è molto curata e la voce viene lasciata ai testimoni diretti: “qui l'unico boom che si sente è qualche fucilata dei cacciatori”.

Giuseppe De Mitri cura anche la fotografia di un documentario che fa seguito ai lavori letterari di Danilo Montaldi, *La Matana de' Po* (1959), di cui Montaldi stesso cura la regia, sceneggiato da Giuseppe Bertolucci e con montaggio di Renato May sul legame che lega la gente del Po a quei luoghi inospitali.

*Om ad Po* (1958) di Giulio Questi è un miracolo di densità narrativa e ci racconta moltissimi episodi della vita lungo il fiume: dalle coppie appartate, alle conseguenze di un'alluvione. Si concentra in particolare sull'esilio dei tanti “uomini del Po”, vecchi irascibili, che vivono una vita quasi selvaggia, al limite delle possibilità di sopravvivenza.

Indagine simile, ma di impronta decisamente più sociologica che etnografica, è quella di Renzo Renzi e della Columbus film per ciò che riguarda *Quando il Po è dolce* (1951) - girato nella zona fra Chioggia e Comacchio – che, infatti, viene “bocciato dalla commissione di selezione per la Mostra di Venezia, perché «denigra l'Italia»<sup>258</sup>”, perché “raccontando la miseria, doveva considerarsi comunista<sup>259</sup>” e perché “volto a sommergere nell'orrido e nell'immoralità i valori normali e permanenti della nostra natura di italiani e di cristiani<sup>260</sup>”. Tutto ciò nonostante il fatto

---

<sup>258</sup> Gianpaolo Bernagozzi, *Il cinema corto*, op.cit, pag. 53.

<sup>259</sup> Pag. 54 Gianpaolo Bernagozzi, *Il cinema corto*, op.cit, pag. 54.

<sup>260</sup> Ibidem

che Renzi avesse accolto le proposte dell'Ente di Riforma e si fosse trattenuto dal mostrare le scene ritenute più impressionanti.

Nato da un'inchiesta di Cavallaro, Biagi e Renzi stesso, il documentario propone Comacchio quale "capitale della miseria" e racconta la vicenda della bonifica, iniziata più di settanta anni prima e poi interrotta.

La qualità del *quadraggio* è notevole e il lavoro si presenta anche come un documentario di paesaggio e di descrizione degli interni dei cosiddetti "casoni" pieni di oggetti contadini, di santini e madonne. Come per *Delta Padano* denutrizione, malattie, bassa scolarizzazione la fanno da padrone.

Nonostante questo, l'immagine della bassa padana è anche un'immagine di sviluppo, di ottenimento di diritti per mezzo di lotte organizzate, così come si evince anche dall'articolo di Ernesto De Martino - *Il folklore progressivo emiliano*<sup>261</sup> - in cui l'antropologo dà conto delle sue ricerche sul comportamento giovanile.

Val ben la pena di ricordare, a questo proposito, la figura femminile, che nella bassa padana emerge grazie al lavoro delle mondine. Esse sono protagoniste delle lotte bracciantili e si scontrano con la celere di Scelba arrivando a conquistare, già fra il 1906 e il 1909, il diritto alla giornata lavorativa di otto ore<sup>262</sup>.

*Noi mondine* (1941) di Vittorio Carpignano testimonia della campagna di monda e trapianto del riso per la Confederazione fascista degli agricoltori. Seguono scene dove le mondine lasciano il paese, salutano dal treno coi cappelli di paglia. Il viaggio è lungo e continua su carri trainati da cavalli. Naturalmente il commento stempera le immagini del duro lavoro nei campi e lo stesso viene presentato come "una specie di villeggiatura", si cerca di far passare, retoricamente, la tempra di queste donne. Un temporale è un pretesto per un innalzamento del tono drammatico e poi si mostra il riposo delle donne, già pronte per il ballo.

---

<sup>261</sup> Ernesto De Martino, *Il folklore progressivo emiliano*, «Emilia», III, 21 settembre 1951.

<sup>262</sup> Giuseppe Manfrin, *Le otto ore in risaia* in «Avanti della Domenica», n. 15, Anno 6, 13 aprile 2003.

Prima di andare a dormire “la giornata laboriosa finisce con la preghiera”, mentre il documentario si conclude con la leggenda della soave ragazza indiana che per non cedere all’amore di un Dio malvagio preferì uccidersi e originò la prima piantina di riso.

Se *La Risaia* (1956) di Raffaello Matarazzo, ma soprattutto l’immagine di Silvana Mangano in *Riso amaro* (1949), veicola l’immaginario popolare di queste lavoratrici della campagna, le fotografie di Alfredo Camisa e le rappresentazioni pittoriche di Migneco, Zancanaro, Borgonzoni, fra gli altri, ne danno una rappresentazione ben diversa. Nonostante questo in *Campi d’acqua* (1960) di Piero Nelli, sono le stesse mondine a darsi per soprannome il nome di un’attrice a testimoniare il rapporto di scambio che esiste fra la realtà e la sua rappresentazione cinematografica.

Rispetto al documentario di Carpignano il tono è però diverso: 60.000 donne lavorano la campagna compresa fra Vercelli, Novara, Pavia e Casale. Cominciano la giornata alle cinque, al bordo dei pantaloncini corti s’intravede la differenza fra la pelle bianca e quella cotta dal sole, le camerate sono arredate solo di oggetti essenziali, fra cui il cappellone di paglia, ormai un simbolo. Lontane dalle famiglie per quaranta giorni vivono come in caserma, a volte costrette a portarsi dietro i figli, con i caporali che le controllano armati di bastoni. La domenica non si rinuncia comunque al ballo.

Dopo una serie di panoramiche sui luoghi, il documentario si racconta con una serie di testimonianze dirette - anche in dialetto - che spiegano la dura vita e il lavoro in risaia.

Se la musica è diretta da Franco Potenza, troviamo anche riprodotta “un’incisione diretta di canti popolari”.

La qualità estetica dell’inquadratura è molto curata, con molta attenzione per il dettaglio (molto racconta di per sé il bicchiere di latta attaccato ai pantaloni).

In quel periodo inizia già la meccanizzazione e, come già accennato, le donne arrivano sin dal meridione, dato che si comincia a faticare a trovare in zona chi è disposto a fare un lavoro tanto duro, che di lì a pochi anni sparirà a seguito dell’introduzione degli anticrittogamici.



Del documentario sulla Resistenza, di cui fa da “capostipite” *Giorni di gloria* (1945) di Luchino Visconti, si ha già avuto modo di parlare, ma nella bassa padana la figura femminile si lega anche al discorso resistenziale.

Se l’immagine cinematografica della partigiana per antonomasia è quella di *L’Agnese va a morire* (1976) di Giuliano Montaldo, nel caso de *I sette fratelli* (1957) di Elio Petri - che si avvale della sceneggiatura di Zavattini, Chiarini e Nicolai - la donna diventa protagonista a seguito della morte degli uomini per mano della repressione fascista. Ed anche in questo caso il Po e la campagna sono pure protagonisti, sin dalle inquadrature iniziali, in un’Emilia fatta di balere, contemporanea al girato.

Seppure il nucleo del documentario si rivolga alla figura del patriarca, che racconta la tragedia della sua famiglia camminando fra i campi, il documentario pare ricordarci che questa è innanzitutto un’epopea contadina e ciò che ne rimane sono le vedove e gli orfani che continuano, soli, il lavoro della campagna portato avanti prima del massacro da un’intera schiera di uomini giovani.

Simbolo di quell’esperienza rimane, comunque, il trattore. E di questi contadini non si ricorda solo il sacrificio, ma anche l’intuizione del progresso, la volontà di slegarsi dal laccio che li univa ai padroni, così come al regime, il coraggio dell’essere all’avanguardia grazie alla fatica e alla risorsa dello studio.

### 6.3 - La Sardegna e le isole

*Il film parla di mare e di pescatori, non c'è un solo attore di Piccadilly (...) se il risultato non è all'altezza del salmo 107, è tutta colpa mia. Gli uomini che lavorano sono il sale della terra; il mare è un attore più grande di Jannings o di Nikitin; e se potete raccontarmi una storia più drammatica della partenza dei battelli per la stagione delle aringhe, l'uscita al largo, le reti calate di sera, la lunga attesa alla deriva della notte, le reti issate con enorme sforzo di muscoli durante una tempesta, il ritorno a casa controcorrente, e, al finale, le frenesie di un mercato dove tutta quella fatica e quegli sforzi sono venduti a dieci scellini il migliaio, e congelati o salati e incassati per un mondo ignaro – se potete raccontarmi una storia con un maggior crescendo di energie, immagini, atmosfere, e di tutto ciò che costituisce la sostanza e la somma del cinema io vi prometto che ne farò un film appena possibile...*

John Grierson

La Sardegna ha il primato della produzione di documentari.

La regione è interessata anche da reportage fotografici e ciò è sicuramente merito delle inchieste sulla Barbagia di Franco Cagnetta che nel 1954 aveva fondato, insieme a Ernesto De Martino e Diego Carpitella, il Centro Etnologico Italiano e, sulla rivista «Nuovi Argomenti», aveva pubblicato un'*Inchiesta a Orgosolo*<sup>263</sup> a cui collaborarono Franco Pinna e Pablo Volta.

Il fenomeno del brigantaggio ne emerge quale rivolta contro lo sfruttamento dello Stato e dei nuovi complessi industriali, l'ambiente sardo quale espressione naturale primitiva e impressionante, condizionante, il mondo dei pastori più vicino agli antichi che al contemporaneo.

---

<sup>263</sup> Franco Cagnetta, *Inchiesta su Orgosolo* in «Nuovi Argomenti», n.10, settembre-ottobre 1954.

Come per la Lucania e la Puglia sono essenziali le ricerche della squadra di Ernesto De Martino, in Sicilia non si può prescindere dal lavoro di Danilo Dolci con l'inchiesta *Spreco* (1960), che si avvale della documentazione fotografica di André Martin.

A fare da ponte fra queste due esperienze meridionali c'è senz'altro il cinema di Vittorio De Seta<sup>264</sup>.

Impossibile non pensare, infatti, a *Pastori di Orgosolo* (1958), *Un giorno in Barbagia* (1958) - a maggior ragione interessante perché dedicato alle attività femminili, in un luogo dove si è sempre fatto dell'uomo, in particolare del pastore e del bandito, il centro dell'attenzione - e *Banditi a Orgosolo* (1961) per ciò che riguarda la Sardegna e *Pasqua in Sicilia* (1954 e 1955), *Lu tempu de li pisci spata* (1954), *Isole di fuoco* (1954), *Contadini del mare* (1955), *Parabola d'oro* (1955) e *Pescherecci* (1958) girati invece in Sicilia.

Come in Lucania la provincia di Matera era stata per i "demartiniani" (e per Pasolini), un centro di valore semantico, Orgosolo, in Sardegna, si pone quindi come luogo simbolo di una ricerca più che decennale sull'arcaico.

*Il paese di Orgosolo presenta per l'etnologo un terreno di osservazione che, per primitività di strutture sociali e per manifestazioni di mentalità e cultura proprie solo alle civiltà primitive, è difficile trovare ancora oggi, forse, in qualsiasi altro paese d'Italia e d'Europa. Per una convergenza di motivi ambientali e storici il paese si presenta come uno di quei piccoli mondi quasi perfettamente isolati e con una storia abbastanza semplice che sembrano destinati alla specifica ricerca dell'etnologo*<sup>265</sup>.

Da questa inchiesta censurata e condannata, per stessa dichiarazione di Vittorio De Seta<sup>266</sup>, si origina l'interesse del documentarista verso la Sardegna.

---

<sup>264</sup> Mirko Grasso, *Scoprire l'Italia. Inchieste e documentari degli anni Cinquanta*, Lecce, Kurumuny, 2007.

<sup>265</sup> Franco Cagnetta, *Inchiesta su Orgosolo* in «Nuovi Argomenti», op. cit., ora anche in Mirko Grasso, *Scoprire l'Italia*, op. cit., pp. 50-51.

<sup>266</sup> Goffredo Fofi, Gianni Volpi, *Vittorio De Seta. Il mondo perduto*, Lindau, Torino, 1999, pag. 26.

*Pastori a Orgosolo* si apre con un uomo in Campo Lungo, un pastore che sta affrontando la montagna barbaricina: il Supramonte “un tempo rifugio di latitanti e di banditi”. L’uomo munge le capre alla maniera sarda e, dopo aver fatto allattare gli agnelli che conosce ad uno ad uno, prepara il formaggio, accendendo un fuoco sotto un paiolo di rame. Non si sente una parola per l’intero documentario, solo le urla degli uomini, lo scampanio delle pecore, il crepitio del fuoco in un Sud gelido e invernale. A dimostrazione che il commento è spesso superfluo e le immagini parlano semplicemente per tramite della loro qualità visiva.

Lino Micciché parla in questo modo dei documentari di De Seta:

*splendore visuale (sovente ridotto a splendore fotografico), che talora finisce per comunicare un atteggiamento puramente contemplativo, quasi esentato dalla necessità di un giudizio, nei confronti di realtà sociali e umane registrate più nella rituale bellezza del loro antico ed eterno riprodursi che nella penosa ingiustizia del loro atroce imm modificarsi. Questo atteggiamento - che è d'altronde segretamente connotato a buona parte del documentarismo sociale post-bellico ed è talora individuabile, pur nelle pieghe dell'impegno ideologico, in taluni capolavori del neorealismo*<sup>267</sup>.

De Seta è prima di tutto uomo di cinema: sceglie di documentare la vita di pastori e pescatori a partire dall’uso del Cinemascope, registra il sonoro con una Majak e procede in seguito ad un precisissimo lavoro di post-sincronizzazione<sup>268</sup>.

*Banditi ad Orgosolo*, lungometraggio di finzione che si origina a partire dall’esperienza dei documentari corti, vincerà il premio come migliore opera prima alla XXII Mostra del Cinema di Venezia del 1961.

Fiorenzo Serra è probabilmente il documentarista sardo più importante e prolifico.

La sua opera, come quella di Vittorio De Seta, andrebbe a diritto collocata all’interno della produzione cinematografica d’ambientazione sarda più vasta che si muove, per fare alcuni degli esempi di fiction più “prestigiosi”, fra *Cenere* (1916), *Padre padrone* (1977) e naturalmente

---

<sup>267</sup> Gianpaolo Bernagozzi, op.cit., pag. 91.

<sup>268</sup> Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, op. cit., pag. 168.

*Banditi a Orgosolo* (1961), per approdare al vivace periodo contemporaneo sostenuto dall'attività della Cineteca sarda, in particolare con il Babel Film Festival, e l'Istituto Superiore Regionale Etnografico Sardo. L'ISRE ha partecipato alla produzione del film di David Mac Dougall *Tempus de Baristas* (1993) sui conflitti fra il lavoro tradizionale della pastorizia e quello moderno del barista.

Serra comincia la sua carriera di regista negli anni Quaranta<sup>269</sup> e, considerata la sua formazione scientifica, realizza inizialmente lavori sulla trasformazione agraria per conto dell'ETFAS (Ente per la Trasformazione Fondiaria e Agraria della Sardegna). Successivamente fonda una propria casa di produzione, la Delta Film, con il fratello. Alcune sequenze dei suoi primi lavori sono state acquisite dall'Istituto Luce.

I suoi documentari venivano di solito pensati per soddisfare i criteri necessari per essere acquisiti dalle istituzioni regionali e soddisfacevano i criteri di lunghezza della distribuzione in abbinamento.

I temi erano principalmente quelli dell'artigianato, delle feste, dei lavori tipici e della vita quotidiana dei sardi: *Nei paesi dell'argilla* (1955), *Artigiani della creta* (1956), *Vita nella tonnara* (1962).

*Feste in Barbagia* (1955) è invece dedicato alle pratiche di religiosità popolare fra cui la sagra della Madonna della Neve di Desulo.

Come per molti altri professionisti del documentario è impossibile dar conto di tutti i titoli, che sono più di sessanta.

Su incarico dell'Istituto Luce realizza anche lavori dedicati agli interventi dello Stato. Dunque questi documentari fra cui *Acqua nella pianura* (1950) e *La terra dei nuraghi* (1950), pur

---

<sup>269</sup> Manlio Brigaglia, *La Sardegna di Fiorenzo Serra* in Fiorenzo Serra, *La mia terra è un'isola*, Nuoro, Ilisso, 2010, pag. 7.

evidenziando già la sua grande cura estetica e capacità professionale, sono film di propaganda, come si evince in particolare dal commento<sup>270</sup>.

La Sardegna versava in quel periodo in una situazione di pesante arretratezza, come emergeva anche dagli atti delle Commissioni parlamentari d'inchiesta.

Se le esigenze produttive impongono la brevità, Serra realizza più titoli sullo stesso tema, approfondendolo e limitando i costi allo stesso tempo.

Caratteristica del suo lavoro è poi il riuso del girato, come succede già per *Desulo* (1957), dove convivono la descrizione delle attività quotidiane della società tradizionale e uno slancio verso la modernità, approccio che si può riconoscere in altri documentari coevi, fra cui il siciliano *Portatrici di pietre* (1952) di Florestano Vancini dove ad un lavoro di tipo a dir poco medievale, fa da contrasto la presenza sullo sfondo di un nuovo ponte ferroviario.

Si può addirittura parlare di un approccio seriale nel cinema di Serra, tanto che le inquadrature estrapolate dal loro contesto originario vengono risemantizzate<sup>271</sup>.

Caratteristica, questa, che emerge fin dai primi lavori di tono propagandistico, dove possono essere rinvenuti alcuni aspetti di tipo etnografico (l'artigianato locale, la tessitura dell'orbace, la varietà dei costumi tradizionali, la raccolta delle castagne), pur nell'impostazione di tipo istituzionale e prosegue anche in titoli più tardi *Risveglio nella valle* (1962), *Orizzonti della Rinascita* (1963) che si pongono nel filone del documentario istituzionale di stampo industriale e vicini per prossimità tematica al ciclo sulle dighe di Olmi.

Pur avendo poca e cattiva distribuzione, al pubblico Serra sembra pensare: nella fotografia curatissima, nell'ottimismo di fondo, nel commento musicale, nel commento d'autore, nell'assenza di una vera indagine di tipo sociale che si presenta più come una concezione mitica del mondo isolano.

---

<sup>270</sup> Antioco Floris, *Nelle ombre del tempo. L'ultimo pugno di terra e il cinema di Fiorenzo Serra* in *L'ultimo pugno di terra. Il film di Fiorenzo Serra sulla Rinascita*, Quaderni della Cineteca Sarda Società Umanitaria, Numero 6, anno 2014, pag. 19.

<sup>271</sup> Antioco Floris, *Un'enciclopedia cinematografica della Sardegna* in Fiorenzo Serra, *La mia terra è un'isola*, op. cit., pag. 29.

Dati questi presupposti la Giunta Regionale decide di affidare a Fiorenzo Serra un progetto di lungometraggio, al fine di diffondere fra i cittadini il progetto del Piano di Rinascita - voluto per lo sviluppo economico dell'isola - che negli anni Sessanta era in fase d'avvio.

Il messaggio lanciato dal cinema viene considerato dai committenti tanto importante, quanto la concretezza dell'ottenimento del finanziamento per l'avvio dei lavori.

Il film così realizzato *L'ultimo pugno di terra* (1964) subì però una serie infinita di ritardi e di problemi, avendo deluso le aspettative della committenza, e venne rimaneggiato più volte dal regista, fino ad essere smembrato in tanti documentari corti fra cui *I Mamuthones* (1966), *La transumanza* (1966), *Carbonia anno Trenta* (1967), *Un feudo d'acqua* (1967), *La legge della vendetta* (1967), *Il pane dei pastori* (1968), *Dai paesi contadini* (1968)<sup>272</sup>.

Nonostante questo il documentario era già stato progettato per essere articolato in una serie di "capitoli"; mentre solitamente la forma breve è una pesante limitazione alle possibilità espressive degli autori, Serra sembra essersi talmente adattato alle misure corte da essergli diventate nei fatti più congeniali.

A partire da questo lavoro il regista sente dunque l'esigenza di raccontare in modo diverso la sua terra, mettendone in luce le contraddizioni.

Quando muta la sua considerazione nei confronti del Piano Regionale, muta anche l'impianto dei suoi documentari.

Pur non avendo avuto distribuzione, con *L'ultimo pugno di terra* il regista vinse la Coppa Agis al Festival dei Popoli e il documentario recuperato venne in seguito proiettato in occasione della V Rassegna Internazionale di Documentari Etnografici ed Antropologici di Nuoro del 1990<sup>273</sup>.

---

<sup>272</sup> Gianni Olla, *Il vero e il falso. L'ultimo pugno di terra in L'ultimo pugno di terra. Il film di Fiorenzo Serra sulla Rinascita*, op. cit., pag. 93.

<sup>273</sup> Giuseppe Pilleri, *L'avventurosa storia de L'ultimo pugno di terra in L'ultimo pugno di terra. Il film di Fiorenzo Serra sulla Rinascita*, op. cit., pp. 7-16.

Serra si lascia andare alla constatazione della gravissima situazione economica che affligge l'isola proprio in occasione della sua commissione più importante e questo tono fatalista ne impreziosisce e rende più autentico il lavoro, ma lo aliena dagli interessi dei committenti.

La sua fiducia nel progresso si impantana nella crisi mineraria del sogno mussoliniano di Carbonia e nelle disparità sociali di stampo feudale della pesca nello stagno di Cabras.

Le condizioni di miseria che affliggono i pastori ritornano ad essere qualcosa di perenne e invincibile, come invincibile pare essere la difficoltà del paesaggio e delle caratteristiche morfologiche dell'isola. Cabras è il sogno distrutto della realizzazione di una piccola Pianura Padana.

La Sardegna vive grazie ad una serie di valori che sostengono la povera, ma equilibrata economia dell'isola e che sono messi a rischio dall'arrivo di una modernità iniqua.

Il girato in alcuni punti è talmente espressivamente bello da interessare Zavattini, che ne descrive alcune inquadrature nel suo *Diario cinematografico*<sup>274</sup>. Egli avrebbe inizialmente dovuto comparire nei titoli di testa insieme ad alcuni intellettuali sardi e scrittori celebri fra cui Giuseppe Dessì ed Emilio Lussu.

I momenti più lirici ed affascinanti sono quelli legati alla pastorizia, alle tradizioni quotidiane come quella della preparazione del pane *carasau* e a certe espressioni rituali di sapore pagano come quella dei *mamuthones* - veri rappresentanti delle antiche culture pagane così essenziali alla comprensione dell'identità dell'isola - e della corsa rituale dell'*Ardia* nel contesto della festa di Sedilo dedicata a San Costantino imperatore.

Interessante storicamente e sociologicamente l'approfondimento sulla diversità fra le leggi dello Stato e le leggi non scritte della civiltà barbaricina.

I contrasti sociali si esprimono anche in occasione dei rituali, primo fra tutti quello del carnevale di Mamoiada.

---

<sup>274</sup> Cesare Zavattini, *La pecora - 1963* in *Opere cinema. Diario cinematografico*, Milano, Bompiani, 2002, pag. 254 ora anche in Antioco Floris, *Nelle ombre del tempo. L'ultimo pugno di terra e il cinema di Fiorenzo Serra* in *L'ultimo pugno di terra. Il film di Fiorenzo Serra sulla Rinascita*, op. cit., pp. 39-40.



Il commento si trasforma, almeno in alcune parti, in intervista. Anche nel cinema di Serra, o meglio in questo ultimo cinema ormai prossimo alla fine del decennio Sessanta, si sente probabilmente l'influenza della nuova forma dell'inchiesta televisiva e si ha così la possibilità di sentire espressa la lingua sarda. A conferma del legame con la televisione, Marcello Serra, nel 1961, realizza un documentario per la RAI - *Sardegna quasi un continente* - che usa materiali dall'archivio di Serra<sup>275</sup>.

Il lavoro di Serra si trasforma in una riflessione sul contrasto fra modernità e tradizione, ma soprattutto in un'apologia lirica della società tradizionale ormai destinata alla scomparsa e in un senso di ineluttabilità di un destino beffardo che lascia come unica apertura possibile la fuga: l'emigrazione.

*Inchiesta a Carbonia* (1961) di Lino Micciché è pure impietoso sulle condizioni di vita dei minatori sardi, sul conflitto fra la vita della povera gente e gli interessi dei grandi monopoli, sulle responsabilità del Regime, sulla figura del contadino che si trasforma in un operaio sempre a rischio di disoccupazione o in un emigrato.

Il documentario di Giuseppe Ferrara, che pure è in gran parte dedicato alla Sardegna, è un cinema caratterizzato da grande coraggio e spirito di denuncia. Anch'egli della cultura meridionale decide di rappresentare in particolare il contrasto fra l'Istituzione statale e la civiltà tradizionale, legata ad un altro sistema di giustizia.

*Banditi in Barbagia* (1967) si apre magistralmente con un montaggio alternato fra il paesaggio roccioso dell'entroterra sardo e il volto rugoso di un contadino. Con lo stesso criterio crea un'opposizione giocando sul contrasto d'uso di oggetti dalla forma simile: i fucili e le *launeddas*. I titoli scorrono in sovrimpressione su foto e riprese di banditi, mentre la musica straniante di Franco Potenza porta lo spettatore all'interno di una dimensione altra.

Il soggetto è tratto da un'inchiesta di Arturo Gismondi e viene citato l'inno in lingua sarda di Francesco Ignazio Mannu.

---

<sup>275</sup> Antioco Floris, *Un'enciclopedia cinematografica della Sardegna* in Fiorenzo Serra, *La mia terra è un'isola*, op. cit., pag. 30.

Orgosolo, anche per Ferrara, si carica di valore semantico, egli gli dedica una lunga panoramica in cui vediamo il paese circondato dai monti, mentre uomini e anziani lasciano passare il tempo inoccupati, seduti sugli usci delle case.

Segue una descrizione di agguati, mentre il commento riflette sul fatto che il meridione italiano è l'ultima terra europea ancora infestata dal fenomeno del banditismo. Ma del banditismo Ferrara non si limita a mostrare i momenti di violenza, mentre cerca di indagarne storicamente le origini, a partire dall'abolizione dei feudi e dall'istituzione delle chiudende voluta dai piemontesi, che distruggono la comunanza del pascolo istituita decine di secoli prima.

Dalla rivolta dei pastori consegue l'intervento dell'esercito, che tenta di placare le proteste annegandole nel sangue e segnando così la fine della civiltà barbaricina. Dall'istituzione di una nuova classe di proprietari terrieri si origina una nuova forma di feroci conflitti sociali, pagata principalmente dai pastori condannati ad un "nomadismo senza speranza".

Le immagini descrivono allora la transumanza. Anche in questo documentario, come in quello di Serra, bellissime immagini vengono costruite a partire dall'antichissimo rito della preparazione del pane *carasau*, che doveva essere conservato per tutto il lungo periodo in cui gli uomini sarebbero rimasti lontani dal paese.

Seguono immagini anche molto crude, fra cui quelle degli animali squartati appesi ai tronchi nelle grotte, i canti di morte e vendetta *iattitu* delle donne, le taglie sulla testa dei banditi, le uccisioni.

Ne emerge l'idea che la giustizia dello Stato era vissuta dalla gente dell'entroterra sardo come la peggiore forma di violenza e ingiustizia - "la giustizia semini il sale in casa tua" - e che i pastori erano schiacciati fra la voglia di libertà del bandito che "chiede omertà" e l'esercito che chiede invece "delazione".

C'è spazio anche per una riflessione sull'arrivo della modernità anche in questi luoghi remotissimi: le prime antenne sui tetti delle case abitate da donne vestite ancora in nero, le prime lavatrici, le nuove tecniche di mungitura, le automobili di lusso. Ma, come per molti altri

documentari coevi, l'unica soluzione, l'unico finale possibile, è quello dell'emigrazione e dell'abbandono della propria terra e del conseguente spopolamento.

Con struttura circolare il documentario si chiude infatti come è iniziato: con un montaggio alternato fra le rocce e i volti di un anziano e di una donna vestita in nero.

*A Orgosolo la terra ha tremato* (1971), come il precedente lavoro prodotto dalla Corona in bianco e nero, si apre dando la priorità alla descrizione del paese, alle strade e alle donne vestite di nero.

All'inquadratura di un uomo che cammina in un paesaggio roccioso, dove si spalanca un baratro, segue la descrizione di tutta una serie di attività quotidiane: la preparazione del formaggio e della legna, i maiali al pascolo. Si sentono i canti dei *tenores*, mentre l'enfasi viene posta sui *nuraghi*. L'attenzione si focalizza sulla scritta "qui Roma non arrivò mai" per ribadire la lontananza della cultura tradizionale dallo Stato italiano. L'atmosfera straniante, oltre che dalla musica, è aiutata dal montaggio e dall'uso della profondità di campo.

I cimiteri sono pieni di tombe, fra cui quella di Francesco Sanna, le donne cercano di sfuggire alla macchina da presa, i tanti messaggi veicolati dai manifesti di lotta attaccati ai muri danno voce alle richieste politiche e vengono presentati in opposizione alla lettura del problema proposta dalla televisione e agli slogan pubblicitari. Per la prima volta in un documentario sulla Sardegna, forse perché abbiamo sconfinato negli anni Settanta, si affronta il problema della Costa Smeralda (toccato per la verità anche da Fiorenzo Serra).

Si mostra come nonostante tutto gli abitanti del paese si riuniscano, discutano, formulino proposte e soluzioni, siano insomma consapevoli della situazione, in modo che il documentario possa concludersi con uno slancio finale di volontà d'emancipazione.

Molti altri sono i titoli che andrebbero citati, così tanti da rendere la volontà di completezza un'impresa quasi impossibile.

Non si possono naturalmente dimenticare le esplorazioni fotografiche della Sardegna, trattate in altri capitoli, e di cui fanno parte i lavori di Franco Pinna e Andreas Fridolin Bentzon.

Nel *Gramsci* (1958) di Piero Nelli - figura variamente indagata in particolare nei documentari e nei film degli anni '70, fra cui il più famoso *I giorni del carcere* (1977) di Lino Del Fra e altri lavori di Massimo Mida -, seppure il focus sia sull'uomo politico, il regista dedica alcune scene alla descrizione della Sardegna popolare dalla quale il filosofo proveniva.

Di Massimo Mida esiste anche un lavoro sulla Sicilia *La grande sete* (1968) con testo di Leonardo Sciascia.

Di metraggio anomalo è *Sardegna. Il futuro si chiama rinascita* (1965) per la regia di Mario Carbone e Ignazio Delogu, dove si accostano scene di vita contadina tradizionale alle nuove rivendicazioni.

Libero Bizzarri, oltre che autore di documentario corto con titoli quali *La disamistade* (1962) e *Gente di Cabras* (1963), produce anche documentari propagandistici come *Un'isola s'industrializza*, finanziato insieme a *La Sardegna cambia volto* di Enrico Costa dal Credito Industriale Sardo e si dedica anche all'inchiesta televisiva realizzando *La Sardegna. Un itinerario nel tempo di Giuseppe Dessì*<sup>276</sup>.

Particolarmente interessante il lavoro di Agostino Di Ciaula *Maschere* (1964), della stessa qualità visiva dei lavori di Serra e De Seta.

Come caratteristico del genere una panoramica in apertura ci rivela il paesaggio montuoso della Barbagia. All'avanzare di un pastore con bastone, mantello di pelo e coppola in testa, il commento mette in collegamento la realtà di oggi con quella nuragica, come se la vita in quell'ambiente non potesse essere altra che quella. Il tono è nostalgico. Anche in questo documentario emerge il contrasto con la modernità: un vecchio con due buoi passa davanti ad una pompa di benzina.

Ma le scene più espressive sono quelle dedicate alla sfilata dei *mamuthones*, che indossano le maschere scolpite dai pastori, i campanacci legati alla schiena e la *mastuca*: un indumento di pelli di pecora.

---

<sup>276</sup> Gianni Olla, *Il vero e il falso. L'ultimo pugno di terra in L'ultimo pugno di terra. Il film di Fiorenzo Serra sulla Rinascita*, op. cit., pag. 102..

Il commento ci ricorda che l'origine di queste maschere e di questa sfilata è così remota da essersi persa nel tempo. Mentre assistiamo alla vestizione, la ricerca dell'effetto estetico è talmente curata da utilizzare anche gli oggetti ad "impallare" il campo, giocando con la profondità di campo al fine di produrre un aumentato senso di realismo.

Durante la sfilata alcune maschere paiono guardare in macchina, mentre avanzano col passo ritmato tipico di quella antica marcia per il paese. Se ne ricava una potenza espressiva quasi perturbante, che rende l'idea insieme della rassegnazione e della ribellione, lamento e protesta. I ragazzi, non avendo ancora le maschere di legno, si tingono il volto con un pezzo di legno bruciato.

"Sembra un corteo funebre proveniente direttamente dall'ade". I *socadores*, intanto, controllano il ritmo della marcia e prendono al lazo le persone che osservano il passaggio del corteo. L'ultima sequenza risulta poi molto teatralizzata: la luce è contrastata, l'ambiente non riconoscibile e un uomo con la maschera compare dall'ombra in Primo Piano.

Anche Michele Gandin dedica alla Sardegna il suo *Taccuino di viaggio n.1* (1966) che, come il lungo documentario di Serra, è organizzato in episodi.

In particolare in *S. Lussurgiu* si nota una riflessione sullo stesso farsi del documentario. Viene intervistata una donna la cui figlia è emigrata e che vuole uscire dall'analfabetismo. Il regista mostra la troupe al lavoro e il commento s'interroga sull'opportunità di invadere la casa e l'intimità della donna. Si mostra un registratore, la volontà è quella di far raccontare direttamente dalla donna la sua storia.

I documentari dedicati alla Sardegna, oltre ad essere spesso di ottima qualità visiva, pari al nostro cinema migliore, col quale entrano in dialogo, hanno per certi aspetti confermato l'idea mitica di una terra senza tempo mentre, contemporaneamente, cercavano i motivi del sottosviluppo, denunciandolo.

Di Gianni in Sardegna gira *La punidura* (1959) su questa antica tradizione di solidarietà, viva ancora oggi, fra i pastori nella zona attorno a Nuoro<sup>277</sup>.

Florestano Vancini dedica alcuni dei suoi lavori al Sud e in particolare alla Sicilia con tre documentari usciti nel 1952, lavori che ispireranno il più tardo *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non ci hanno raccontato* (1972), ovvero: *Luoghi e figure di Verga; Più che regione* sul tentativo di risolvere i problemi della regione con una serie di riforme e, soprattutto, *Portatrici di pietre* (1952) su questo duro mestiere delle donne che trasportavano pietre in testa dal greto del fiume ai camion che le raccoglievano per usarle come materiale edilizio. Come già accennato, in questo lavoro emergono tutte le contraddizioni di un Paese avviato verso la modernizzazione: un treno sferraglia su un ponte sopra le teste delle donne, ma convivono coi paesaggi trasformati dalla modernità situazioni di miseria e condizioni lavorative disumane.

In Sicilia sono ambientati anche *Nuddu pensa a nuatri* (1962) di Lino Micciché e ai pescatori è dedicato il più lungo *Diario di bordo* (1967) di Ansano Giannarelli.

Francesco Maselli dedica all'isola due fra i suoi pochi titoli di approccio folklorico: *Festa dei morti in Sicilia* (1952), *Uno spettacolo di pupi* (1952).

Anche Mario Verdone, i cui documentari sono quasi tutti andati persi<sup>278</sup>, lavora nell'isola con *Immagini popolari siciliane* (1953).

Ugo Saitta, corrispondente Incom (per la quale documenta l'uccisione di Salvatore Giuliano), allievo di Blasetti anch'esso uscito dal Centro Sperimentale, dedica tutto il suo lavoro alla Sicilia, intera opera ripercorsa nel documentario *Con la Sicilia negli occhi. Il cinema documentario di Ugo Saitta* (2011) di Alessandro De Filippo.

Da *Zolfara* (1947), passando per *I pupi siciliani* (1955), sino ad approdare a *Volto di Sicilia* (1962-63), cinerivista e quindi strutturato ad episodi - una specie di infatuazione a riguardo

---

<sup>277</sup> Antonello Zanda, *Una intervista una storia* in Enzo Lavagnini (a cura di), *Rapporto confidenziale: Luigi Di Gianni: cinema e vita*, Roma, Nuova Cultura Edizioni, 2012, pag.12.

<sup>278</sup> Eusebio Ciccotti, *Mario Verdone. Tra cinema, letteratura e teatro*, Padova, Libreria universitaria, 2012, pag. 66.

dell'industrializzazione dovuta anche alla presenza di Enrico Mattei sul territorio - il suo è un cinema sempre attento all'uomo, al caso, ai dettagli, sia che si tratti di temi antropologici, sia che tratti temi artistici o, appunto, industriali.

Saitta lavorava in collaborazione con la moglie Rita Consoli, una delle poche cineoperatrici donne italiane.

Una parentesi rilevante quella che dedica all'Etna, fra cui *Sciara* (1953) e *Itinerario Etna* (1960), alle feste popolari *La festa dei poveri* (1978) e alla tradizione artigianale, fra cui il bellissimo *La barca siciliana* (1958). Verga è poi un riferimento quasi ovvio per la Sicilia *La terra di Giovanni Verga* (1953).

In Sicilia è ambientato anche *Oro povero* (1961) di Toni De Gregorio sul mestiere del *carcinaro*: gli ultimi carrettieri di fiume prima dell'arrivo dei camion.

Anche Gianfranco Mingozzi, a partire da un'idea di Zavattini, su sollecitazione del lavoro di Danilo Dolci e con testo di Sciascia, descrive la situazione siciliana in *Con il cuore fermo Sicilia* (1965) che vince il Gran Premio alla XXVI Mostra del Cinema di Venezia.

Non si tratta, tuttavia, di un documentario corto, ma invece di un lungometraggio articolato su più temi: l'emigrazione, la campagna, le solfate, la mafia e il movimento antimafia, i quartieri popolari di Palermo, l'omertà.

Ugo Fasano gira molti cortometraggi dedicati al Sud e in particolare nel 1953 *Sardegna: la terra* e in Sicilia ambienta *Passione a Isnello* (1951), *Vendemmia* (1952) e *I grappoli del sole* (1953) sulla lavorazione dei vini, piccole epopee del conflitto fra modernità e tradizione dove emerge il rapporto fra la nuova meccanizzazione, l'uso di agenti chimici e le culture ancora curate a mano, dove carretti siciliani e muli convivono con camion e trattori.

E così flauti, zampogne, danze e scenette resistono ancora intorno alla pigiatura.

In una piccola azienda addirittura i torchi vengono ancora spinti a forza di braccia "per ragioni qualitative", mentre in altre ci si lascia convincere dal "progresso che allevia la fatica dell'uomo". La qualità estetica delle inquadrature anche in questo caso è molto alta, col solito

fastidioso commento retorico d'accompagnamento. Si sfrutta con ironia persino il fondo di una botte che sta per essere caricata su una nave per l'esportazione del vino, a modo di cartello "fine".

Nei risultati migliori s'intuisce l'errore di una modernità che, quando e dove è arrivata, è stata distruttiva nei confronti delle antiche culture locali, creando squilibri non sanati ancora oggi.



#### 6.4 - *Il Sud non demartiniano, il meridione del Nord.*

*E dovunque muri e muretti, non dieci, non venti, ma più, molti di più, allineati sui fianchi di ogni rilievo, orizzontalmente, a distanza anche di pochi metri, per contenere il terreno, per raccoglierne e reggerne un po' tra tanto calcare. Mi chiederai come ha fatto tanta gente ad allineare e scavare tanta pietra. Io penso che la cosa avrebbe spaventato un popolo di giganti. Questa è la murgia più aspra e sassosa; [...] non ci voleva meno che la laboriosità d'un popolo di formiche.*

*Tommaso Fiore*

#### *Il meridione del nord*

Se il problema della miseria e del sottosviluppo è particolarmente evidente per ciò che riguarda i documentari dei registi che decidono di lavorare nelle zone indagate da Ernesto De Martino, come abbiamo visto altre sacche di povertà vengono rese visibili grazie al lavoro di documentaristi che con quell'esperienza o con quelle aree geografiche non hanno direttamente a che fare.

In Liguria e per la precisione in provincia di Imperia, sono i terrazzamenti i veri protagonisti di *Uomini e ulivi* (1968) di Gianni Amico che parla dello spopolamento dei paesi dell'appennino, dovuto all'emigrazione causata da una malattia che aveva attaccato gli ulivi, unico lavoro possibile in zona.

I giovani fuggono così dalla campagna e sul territorio rimane solo l'economia legata al turismo marittimo e all'industria olearia, che porta ad una trasformazione totale del lavoro e del paesaggio e fa sì che i piccoli frantoi vengano abbandonati.

Nei paesi ridotti in macerie provano a vivere, per un breve periodo, solo gli *hippies*.

Il documentario si chiude fra i volti rugosi degli anziani e le cortecce degli alberi.

Di Giuseppe Taffarel si è ancora soltanto accennato. Si tratta di un autore riscoperto di recente, eppure molto interessante, soprattutto per ciò che riguarda la parte della sua produzione dedicata al mondo agropastorale, conosciuto maggiormente per i suoi interventi nel cinema più *mainstream*.

Sempre attento ai temi della Resistenza è attore, fra l'altro, in *Acthung! Banditi!* (1951) di Carlo Lizzani. Inizia ad occuparsi di documentario affascinato soprattutto dai lavori di Pasinetti e lavora a fianco di Glauco Pellegrini per *Ceramiche umbre* (1949), primo documentario italiano a colori<sup>279</sup>. Con Michele Gandin e Vittorio De Seta è uno dei pochi che si dedica per vocazione al documentario corto, non intende utilizzarlo come palestra per lavori di fiction o di lungometraggio, ma è invece affascinato dalla necessità della sintesi. Lavora infatti attentamente alla fase preparatoria per ogni titolo e la struttura narrativa è precisamente organizzata<sup>280</sup>.

Mentre De Seta fa emergere la struttura del documentario in fase di montaggio e gira scene sempre corali, Taffarel struttura il lavoro in preproduzione ed entra nella vita intima delle persone.

Di terrazzamenti parla il suo splendido *Fazzoletti di terra* (1963), che si apre con l'immagine di due vecchi contadini che fanno esplodere una parete di pietra, facendo bene attenzione a non spaventare l'unica gallina che fa ancora le uova e poi procedendo a trasportare e spaccare i sassi con una mazza.

Vivono in Valle del Brenta, a conferma che le aree di depressione economica non si trovano solo al Sud.

Il problema della mancanza della terra li ha spinti, da generazioni, a lavorare la parete della montagna. Veniamo presto a scoprire che la donna, che mostra almeno ottant'anni, è in realtà una cinquantenne segnata dal lavoro. Non si sono mai mossi da lì e la donna, intervistata dalla

---

<sup>279</sup> Mirco Melanco, *Giuseppe Taffarel: il documentario neorealista alla ricerca dei mondi e dei territori rurali perduti*, «Fieldworks magazine», Vol II, Anno II, maggio 2014.

<sup>280</sup> Ibidem.

troupe, dice che vorrebbe riposare e forse persino morire. Piantano tabacco per 30 lire l'ora, l'unica coltura che resiste in quelle zone impervie, e sono orgogliosi di possedere una mezza vacca, la più bella della valle.

Il racconto è talmente realista che può stupire scoprire che la storia è inventata e i protagonisti sono attori, seppur non professionisti, pur basandosi il racconto sulla realtà delle condizioni di vita nella valle.

I giovani sono tutti emigrati nelle miniere del Belgio (diversi i titoli della sua filmografia si concentrano su questo tema) e gli anziani rimangono, soli, a lavorare la terra, quel poco che riescono a trovare e a trasportare sui terrazzamenti sacco dopo sacco.

In queste curatissime immagini si riscopre il gesto antico della falciatura e dell'affilatura della falce.

“Il benessere, per i due contadini, è lontano persino dalla speranza”.

Il commento in questo caso è discreto, non disturba il girato, ogni tanto si placa in lunghi silenzi per lasciare il giusto spazio al visivo e alla riflessione. Lo stesso si può dire per la musica, assente fino a metà documentario.

Sul finale si scopre che l'unico figlio, partigiano, è stato impiccato dai fascisti.

Taffarel, in questo modo, unisce l'epopea della Resistenza italiana con il sacrificio e il prezzo pagato dai contadini. Contadini che non sono fuori dal tempo, fuori dal mondo, ma invece “parte attiva della nostra storia”.

Lo sguardo della camera è, per tutto il tempo, discreto e fa trasparire una delicatezza e un senso di profondo rispetto. Non tutti i documentari di Taffarel sono dello stesso livello, ma questo titolo è senz'altro da elencare come uno dei lavori più interessanti dell'intero panorama del documentario corto italiano.

Come si è già evidenziato, stesso tema, ma ambientato a Bagnara Calabria, Taffarel lo tratta in *Il contadino che viene dal mare* (1967) con la stessa sensibilità verso un “patrimonio paesaggistico universale”, ottenuto con “lavoro secolare, disumana fatica, sangue fatto pietra”.

Quando il mare è in bonaccia si pesca e il pescato lo vendono le donne per la strada, portandolo sulla testa; il porto è una promessa mai mantenuta.

Sulla Prealpe veneta è ambientato *La montagna del sole* (1966), che pure si apre col gesto della falciatura e il dettaglio dell'affilatura della lama, col duro lavoro della fienagione in pascoli aspri, sempre sepolti dalla nebbia. Anche i bambini aiutano a tener a bada le bestie e a far provvigione d'acqua, piccoli esseri che spariscono quasi sugli immensi profili montani.

Sono immagini queste per niente retoriche, che mostrano come la necessità renda anche spietati.

L'erba, preziosa, si strappa manciata dopo manciata nei punti più impervi, fra i sassi, con il falchetto, in mezzo alle vipere e con la minaccia della neve.

Economie di sussistenza di luoghi in cui il progresso industriale del nord-est non arriva: si vendono corvi ai cacciatori e stelle alpine ai turisti per cento lire al mazzetto.

Rara è ai giorni d'oggi l'immagine dell'uso di una slitta da erba, l'unico mezzo di trasporto consentito in montagna, col quale il contadino "rotola" a valle e che l'operatore cerca di seguire nella sua folle discesa, senza preoccuparsi degli inevitabili sbalzi nell'immagine. Risulta quasi insopportabile la caduta con l'anziano malato a bordo.

Una riflessione finale ci ricorda che per quella gente il "progresso" è una parola ancora senza senso e che vivono la vita come "una maledizione ereditaria".

Il modo in cui le slitte venivano portate a spalla in montagna fino al covone si può poi osservare ne *La croce* (1960). Donne col fazzoletto nero in testa lavano alla fonte, mentre il regista segue lo sforzo tremendo del montanaro che sale col suo carico in spalla, pur nella bellezza dei paesaggi.

L'ultimo contadino (1975), sullo spopolamento delle montagne, e Patriarca d'autunno (1978) sulle resistenze di una comunità per tanti aspetti volta verso il passato, chiudono il ciclo dei documentari di Taffarel legati al mondo contadino. Ma già con *Una guida alpina* (1960) il mondo

delle sue montagne comincia a cambiare, legato allo sviluppo del turismo, così come accadeva alla costa Sarda, nelle ultime riflessioni in immagini di Fiorenzo Serra.

Altri temi sono quelli della denuncia sociale, in particolare contro l'assurdità della guerra e l'orrore del lavoro in miniera con le sue conseguenze. Naturalmente, poi, da ex-partigiano, Taffarel compie una riflessione sulla Resistenza e sulla sua eredità.

In Valtellina è ambientato *Pascoli alti* (1960) di Vito Pandolfi, sulla vita durissima dei pastori, in gran parte bambini, sugli alpeggi, mentre l'amarissimo *Gente della Sernaglia*, dello stesso anno, girato da Leonardo Autera, è ambientato in provincia di Treviso e racconta del bisogno di emigrare anche da queste zone.

All'estero - soprattutto Francia e Svizzera - a volte si muore. Il meridione del Nord è ancora preso fra vecchi sistemi di lavorazione della campagna e nuova industrializzazione insufficiente.

#### *Il Sud non demartiniano*

*La potenza degli spiriti* (1968) di Luigi Di Gianni può essere collocato in questo capitolo dato che si ambienta in Campania, allontanandosi dal più stretto contesto demartiniano legato soprattutto alla Lucania, alla Puglia e in parte alla Sardegna.

Il tono è esplicitamente di denuncia sociale. Lo spunto narrativo del funerale di un bambino serve da pretesto per rendere conto della situazione di depressione economica della Provincia di Avellino, dove "il reddito medio per abitante è di meno della metà di quello di un abitante del Piemonte o della Lombardia".

La povertà economica viene considerata la causa della conseguente povertà culturale e del diffondersi della credenza nella magia.

Si descrive quindi l'attività dei maghi, anche tramite un'intervista diretta a Giuseppe Cipriani, un uomo di 75 anni che compie esorcismi. Si procede poi alla spiegazione della differenza fra una "legatura" e una "fattura".

Terribili le immagini e l'intervista ad una donna che si crede posseduta. Le mosche sulla sua faccia rimandano alle immagini di un altro documentario che pure ha indagato la depressione economica delle aree meridionali del paese: il già citato *L'Italia non è un paese povero* (1960) di Joris Ivens.

*I battenti* (1967 - mediometraggio) di Gabriele Palmieri è dedicato invece ai pellegrinaggi al Santuario della Madonna dell'Arco. Esso è centrato sulle biografie dei protagonisti e rifiutato per lungo tempo in RAI<sup>281</sup> in quanto estremamente crudo. Squadre di penitenti vestiti di bianco con fasce colorate partecipano alla processione per voto o per tradizione di famiglia.

Anche Michele Gandin, pure ricordato principalmente per il suo lavoro con Ernesto De Martino, realizza molti altri documentari fra cui *Terremoto in Sicilia* (1968) e *Processioni in Sicilia* (1965), quest'ultimo caratterizzato dal fatto di essere composto da fotografie di Fernando Scianna.

*Donne di Lucania* (1962) di Giovanni Vento mostra semplicemente le tante attività delle donne lucane, che sono ancora giovani, ma sembrano già anziane, rovinate dal lavoro. Esse semplicemente vanno al mercato, si muovono con gli asini, camminano per il paese, fanno il lavoro degli uomini e molti lavori tradizionali.

Alla Lucania di Levi è dedicato anche *Braccianti* (1963) di Axel Rupp, ambientato in luoghi che ricordano i documentari di Di Gianni. Contadini tirano degli asini carichi di ceste e il punto di vista si sposta anche sul dorso delle bestie. Non c'è commento, ma si sentono solo il vento e il rumore degli zoccoli. Uomini, donne e bambini si spostano sino ai campi da lavorare, che spesso erano anche molto lontani dai paesi. Dopo la pausa per il pasto si addormentano sulla terra arida.

Il commento interviene solo alla fine, a spiegare il contesto.

Con un asino partono anche un vecchio e una ragazzina ne *La sarcina* (1963) di Toni De Gregorio. I figli dell'anziano sono morti e i due raccolgono i rami per dare una dote alla ragazza, che è la nipote, sprofondando nel fango, senza parlare.

---

<sup>281</sup> Vittorio Lanternari, *Dai "primitivi" al "post-moderno": tre percorsi di saggi storico-antropologici*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 164-165.

*La cava* è invece ambientato in Abruzzo, mentre *La bella contrada* è un canto funebre su un borgo quasi spopolato.

*Il bosco magico* di Enzo Bassano testimonia un antico sistema di cura scomparso, della provincia di Avellino. Un guaritore, in un bosco di querce, il giorno prima della festa di S.Rocco, apre un albero in due, senza farlo seccare, per passarci in mezzo le persone malate d'ernia pronunciando scongiuri e formule rituali.

L'idea è quella di una antica comunanza fra il mondo vegetale e l'uomo, lo squarcio creato nella pianta un orifizio come quello della nascita, la donna che aiuta le persone a passare da una parte all'altra ha infatti le funzioni di una levatrice.

All'albero vengono applicate anche immagini della Madonna, a testimoniare l'incontro fra antichi riti pagani e la religione cristiana.

Agostino Di Ciaula in Puglia gira *La festa* (1964), dove racconta il modo in cui una piccola comunità pugliese si prepara, appunto, ad un giorno di festa. I primi piani sono talmente tanti che si potrebbe definire un documentario di facce, il regista mostra un attento uso della profondità di campo a far emergere le figure dagli sfondi. Finito il momento della processione c'è poi quello della fiera e del divertimento. Per il contadino è eccezionalmente un giorno in cui si mangia a volontà. Finita la festa, mentre uno spazzino rimuove i rifiuti e copre i manifesti, s'intuisce già che si tornerà alla solita vita desolata di sempre.

Sul Gargano è ambientato *L'isola di Varano* (1962) di Carlo di Carlo, sull'abbandono dei paesi da parte dei contadini e di Antonio Marchi, già ricordato per l'esperienza della parmigiana "Cittadella Film" del quale citiamo in particolare *In Puglia muore la storia* (1949), con commento di Attilio Bertolucci. Dopo una aulica descrizione dei paesaggi e delle rimanenze di siti archeologici, si arriva al duro lavoro del bracciante e del pescatore pugliese.

A testimoniare ancora, semmai ce ne fosse bisogno, che il documentario si fa interessante quando si concentra sull'uomo.

Alla Puglia è dedicato anche il lavoro di Elio Piccon, il cui titolo del lungo *L'antimiracolo* (1964) è già manifesto. La condizione subumana dei pescatori della palude di Lesina è documentata in *Il pantano* (1958). Pare impossibile poter credere che qualcuno ne voglia ricavare un appezzamento di terra trasportando cestino di fango dopo cestino di fango, come è descritto ne *Il campo* (1966).

Questi, come gli altri titoli della sua filmografia, sono "pezzi" del lungo, ad esso ruotano attorno, fiction e documentario si confondono.

*Venerdì santo a Lapio* di Fulvio Gagliardo è ambientato in Irpinia e dedicato al ritorno a casa degli emigranti. Da una parte si legge una fiducia nei confronti dell'industrializzazione che dà la possibilità alla gente di tornare, dall'altra la nostalgia per i mestieri tradizionali che andranno scomparendo e così si descrive la bottega del maniscalco, del bottaio, del ciabattino, del falegname. Nei campi la terra si lavora ancora con un aratro tirato dai buoi. Il venerdì santo si torna per la processione dei misteri: 85 statue realizzate da artisti anonimi ripercorrono la passione di Cristo e il paese risuona al passare della banda, si dà vita ad un mercato. Per il momento gli emigrati devono, però, ripartire, fino alla prossima processione, fino al prossimo anno.

Sulla costiera amalfitana, e per la precisione a Furore, è invece ambientato *Il campo e il mare* (1962) di Maurizio Lucci, il cui commento ha un forte accento dialettale. Il paesaggio, trasformato dai terrazzamenti, è caratterizzato dalla presenza degli agrumeti. I contadini, se il mare è calmo, si trasformano in pescatori. Il mare entra da una gola strettissima e le case sembrano aggrappate alla roccia. Persino il cieco del paese pesca insieme agli altri, mentre le donne rimangono a badare ai campi e alla casa. Una volta tornati gli uomini dal mare, tutti insieme cuociono il poco pescato, risalendo una lunghissima e ripida scala che riporta al paese.

Giuseppe Ferrara gira in Sila il più tardo *Il giorno delle farse* (1974). A San Giovanni in Fiore, dove la terra frana portandosi via le case ci sono 7000 emigrati. I morti per la guerra sono stati moltissimi e il fascismo ha sparato sulle rivolte contadine. Nonostante questo, una volta all'anno



il paese cambia faccia. Le farse sono dei componimenti in versi composti dai vari rioni popolari. Ogni gruppo ha un cantante e un'orchestra e la festa è antichissima, legata alla tradizione pagana. Si tratta di uno speciale carnevale contadino dove si celebra un giorno di libertà di parola e si è liberi di esprimere tutta l'ingiustizia sociale subita. Finita la festa, tuttavia, resta il senso acuito della propria condizione di subalternità.

Sempre di Ferrara, il cui stile è caratterizzato da un approccio sperimentale nei confronti della musica e del montaggio, *Non è più un'isola* (1970) ambientato nel Gargano, dove la modernità si mischia con la fede cattolica e un'antica simbologia pagana, in un confronto continuo e non sanato fra modelli tradizionali e civiltà industriale, mentre la speculazione edilizia devasta la costa e il turismo trasforma o inventa anche i luoghi della fede.

La trasformazione, imposta dall'esterno, ha dunque il sapore di una colonizzazione, mentre i valori dei luoghi, invece di trasformarsi grazie al nuovo, vengono distrutti.

In Puglia è ambientato anche *L'oro dei poveri* (1962) di Agostino di Ciaula, sulla raccolta delle olive nelle murge, fra ulivi secolari. Le raccogliatrici cantano (come le mondine) e poi si mostra la lavorazione nel frantoio fino a che l'olio si riporta a casa, usandolo con parsimonia, conservandolo in un'anfora di terracotta.

Raccolta delle olive che troviamo rappresentata anche in Calabria, in *Tempo di raccolta* (1967) di Luigi Di Gianni che riflette sulla condizione di miseria e sulle malattie professionali delle anziane raccogliatrici fra una carrellata di volti, come pure sulle vedove bianche abbandonate dai mariti emigrati. Olive che vengono raccolte anche dalle strade, dai porfidi, dai selciati, ad una ad una, prima che marciscano. Donne che si caricano i cesti pieni sulla testa e setacciano il prodotto raccolto, dove le macchine non sono ancora arrivate, per paghe misere, a riparare la sera in ambienti poveri dove, tuttavia, la televisione è arrivata.

*Radiografia di un paese* (1961), dedicato a Vibo Valentia, è uno dei titoli di un altro documentarista poco indagato: Angelo D'Alessandro. Il tema è quello dello scambio fra il mondo

della campagna e quello della città e degli impianti industriali, dei contadini che cominciano a diventare operai.

Se la varietà delle proposte non è sembrata qui sin fin troppo vasta, anche *Pastori a dondolo* (1963) di Renato Caduero, riflette sul rapporto esistente fra tradizione e modernità, però con ironia, ridicolizzandolo. E allora tutto è possibile se degli *hippies* scendono improvvisamente da una macchina nel bel mezzo delle montagne sarde e convincono dei pastori a ballare il twist, mentre *Contadini al mare* di Agostino Di Ciaula racconta qualcosa che il documentario non ci ha abituato a vedere: una giornata di festa, durante la quale i contadini si rilassano a modo loro in spiaggia.

#### *L'Italia centrale e gli altri documentari*

A proposito dell'Italia centrale abbiamo brevemente ricordato un regista marchigiano per il suo lavoro in Sardegna, ma Libero Bizzarri può essere introdotto anche a partire dal lavoro di documentazione sui mestieri artigianali in via di scomparsa e in particolare con *Gli ultimi ramai* (1964). Un ottimo titolo firmato Corona Cinematografica, casa di produzione che sempre garantisce la qualità del girato. Se l'attività artigianale era legata all'economia rurale e alla rete delle cascine del territorio, non può ormai che scomparire a poco a poco e rimangono solo una manciata di mastri artigiani, mentre gli oggetti fatti a mano vengono sostituiti da quelli prodotti dall'industria.

*Il giorno dei morti* (1959), scritto da Giuseppe Dessì, si apre con l'immagine di un contadino che si muove solo sullo sfondo di un paesaggio collinare. Descrive gli interni poveri, le strade e la vita dei borghi d'appennino, fino alla processione. Bizzarri è maggiormente conosciuto per *Gente dell'Adriatico* (1960), sull'incontro fra la civiltà marinara e quella contadina.

*Cantamaggio a Cervarezza* (1954) di Francesco Maselli è uno dei pochi documentari a testimonianza, appunto, del maggio: antiche rappresentazioni di teatro popolare su tema cavalleresco. Il regista dichiara che realizza alcuni documentari di tema folklorico in quanto

“stanco dei paesaggi urbani”. La cultura popolare, che prima non conosce, lo affascina andando avanti col lavoro e lo colpisce soprattutto l’apparato gestuale<sup>282</sup> dei maggianti.

*Gente d’Arno* (1960) per la regia di Sergio Prati racconta la vita dei pescatori di bilancia che pescano fra l’Arno e il mare. Il documentario è caratterizzato da splendidi primi piani e un’attenzione precisa per il dettaglio. Dopo una descrizione delle imbarcazioni tipiche dei pescatori, sullo sfondo del Ponte vecchio vediamo uomini al lavoro con dei setacci, sull’argine del fiume. Oltre alle immagini della pausa di mezzogiorno, fra ozio e fiaschetti, si descrive il lavoro del restauratore di barche e i vari tipi di pesca. Al tramonto si chiude questo racconto corale di una comunità, nella ricerca di bei controtipi.

Alla Toscana è dedicato anche *Tramonto della mezzadria* (1965) di Giuseppe Ferrara. In apertura vediamo due mezzadri che lavorano nei campi con due buoi bianchi. Le donne fanno il pane nella madia. Veniamo a sapere che il commento è tratto dall’inchiesta “Contadini della Toscana” pubblicato dalla rivista «Itinerari».

Anche in questo documentario si può ancora vedere, a metà degli anni Sessanta, un aratro di legno trainato dalle bestie. Se il passaggio dal sistema della mezzadria all’imprenditore moderno poteva essere la storia di una liberazione dal lavoro faticoso, Ferrara ce la propone come la storia di un’evoluzione mancata e ne ripercorre le principali tappe in una lettura critica degli studi sulla cultura popolare e sulle rappresentazioni romanzate della vita dei campi.

Se la vita nei campi è stata presentata come un mondo idilliaco, la vita del mezzadro è invece quasi insostenibile.

Ferrara fa largo uso di foto e stampe d’epoca a sostegno della ricostruzione storica, degli scioperi, delle ingiustizie subite, della condizione della donna, del successivo abbandono delle campagne con conseguente esodo in città.

Fra i molti documentari che non possono trovare spazio in questa articolazione del lavoro, val la pena di citare altri corti fra cui *Osterie venete* di Emilio Marsili. Si narra la vita di una

---

<sup>282</sup> Francesco Maselli, *Torri di paglia e fiumi di seta* in «Cinema Nuovo», n.42, 1 settembre 1954.

comunità proprio ruotando attorno alle osterie, vecchi pescatori bevono un bicchiere dopo la giornata al lavoro e si offrono polente e pesce ai turisti stranieri, mentre gli artisti approfittano degli scenari pittoreschi. Si vedono oggetti allora comuni e oggi scomparsi, fra cui la bottiglia di gazzosa con la pallina di vetro e vecchie cucine rustiche. Di domenica si gioca a tresette e s'indossa il vestito della festa cantando vecchie canzoni da alpini, addormentandosi infine tutti insieme, anche col gatto.

Alcuni lavori hanno un approccio più vicino alla fiction com'è il caso di *Il melograno* (1955) di Gian Paolo Callegari dove il pretesto di una storia d'amore risolve la condizione di una famiglia che s'intestardisce a voler rimanere fuori da una cooperativa. Il delizioso *I maccheroni* (1955) di Raffaele Andreassi fra inquadrature di estrema bellezza visiva racconta del privilegio di poter mangiare i maccheroni conditi col ragù di domenica e dello smacco sociale causato dalla mancanza, eventuale, del condimento.

Una serie di documentari descrivono i lavori tipici degli ambienti di provincia fra cui l'ambulatorio del *Medico condotto* (1962) di Enzo D'Ambrosio, un elogio della disponibilità del "medico dei poveri" e *Maestrine* (1961) di Aglauro Casadio, girato in Valle tiberina, sul lavoro delle maestrine di montagna.

Un altro interessantissimo documentario, minimalista e quasi sperimentale, è quello di Toni De Gregorio *Se il cielo annera* (1964). Una panoramica sul paesaggio scopre un contadino al lavoro nei campi. Con sapiente uso dell'inquadratura e dei movimenti di macchina, la camera arriva sempre più vicino al contadino fino al Primo Piano e al dettaglio della zappa.

Lunghi solchi regolari segnano la parte di campo già lavorata e il contadino è di nuovo ripreso in lontananza per dare la proporzione dell'enorme lavoro fatto.

Mentre lavora calmo e regolare il regista, in questa micro-storia, ce lo mostra da molti punti di vista diversi. Anche nelle inquadrature di solo paesaggio si sente il rumore regolare della zappa, senza commento. Il rapporto dell'uomo con l'ambiente che lo circonda diviene inevitabile, come

se i due fossero inscindibili. Sfilano molte panoramiche e attacchi di montaggio azzardati, dove il contadino è ripreso anche di spalle.

Il documentario si presenta dunque come un'unica, importante riflessione sul rapporto fra uomo e paesaggio, una sintesi essenziale dell'intera idea del lavoro dei campi.

Quando, a seguito di un temporale, l'uomo torna a casa, trova una donna ad attenderlo, che gli serve un pasto, mentre per colonna sonora si sente una musica d'organo.

I due non si parlano, sullo sfondo un coro di oggetti poveri.

Il documentario si chiude semplicemente con la silhouette dell'uomo sullo sfondo del camino spento.



## CAP 7 – Casi di studio

### 7.1 La cinematografia demartiniana

*È affascinante, bello, ma che senso ha?*

*Ci commuove, ma qual è il ragionamento che bisogna fare?*

Michele Gandin

Come si è visto la produzione di cinema corto italiano non conosce una vera scuola, ma ha vari centri di origine, spesso scollegati tra loro. La cinematografia demartiniana, tuttavia, rimane senz'altro un polo importantissimo di produzione documentaria da cui si originano molti lavori di cinema etnografico. Per il suo valore di documentazione, nonché estetico, meriterebbe di essere recuperata e reinserita all'interno dei testi nazionali e internazionali di ricerca sul cinema antropologico e sul documentario in generale, come in parte si è già cominciato a fare.

Credo si possano inserire all'interno dei titoli che sono stati compresi nella cinematografia demartiniana in quanto semplicemente ispirati dalle ricerche dell'antropologo o che hanno goduto della sua consulenza più o meno diretta, anche i lavori in 16mm di Franco Pinna *Dalla culla alla bara* (spedizione in Lucania del 1952) e *Meloterapia del Tarantismo* di Diego Carpitella (spedizione del 1959 in Salento)<sup>283</sup>.

Tuttavia gli autori e i titoli riconosciuti parte di questa "scuola" sono:

Michele Gandin - già citato per i suoi *Non basta soltanto l'alfabeto* e *Cristo non si è fermato a Eboli* - gira, durante la spedizione demartiniana a Pisticci del 1953 il brevissimo *Lamento funebre*. Esso, come anche *Pisticci* e *Costume lucano*, fa parte del suo progetto incompiuto

---

<sup>283</sup> Francesco Marano, *Il film etnografico in Italia*, op. cit., 2011, pag. 28.

denominato “Enciclopedia Cinematografica Conoscere”, qualcosa che assomiglia al progetto enciclopedico rosselliniano.

Si possono notare già le prime idiosincrasie fra cinema e documentazione rigorosa: il lamento è girato in esterni, considerate le difficoltà tecniche che non permettevano di impressionare le pellicole poco sensibili in interni. Nonostante questo, oltre a venire comunque incontro ad un’urgenza di documentare manifestazioni rituali già in via di scomparsa e a voler dare più ampia diffusione alla conoscenza dell’esistenza di antiche tradizioni, è subito evidente anche l’apporto che il cinema poteva fornire alla descrizione della “difficoltà esistenziale” delle genti di Lucania, espressa in particolare nel rapporto fra le lamentatrici e il paesaggio arido tutt’intorno, come pure nella disposizione delle case e nella descrizione degli oggetti d’uso quotidiano.

Luigi Di Gianni, diplomato al Centro Sperimentale di Cinematografia con un saggio intitolato *L’arresto* e ispirato a *Il processo* di Kafka, è considerato uno dei principali registi di documentario etnografico. Di origini lucane (nello specifico di Pescopagno), rimane affascinato dal lavoro di Ernesto De Martino e il suo primo lavoro *Magia lucana* (1958) si avvale della consulenza diretta dell’antropologo. Il documentario viene girato col patrocinio del Centro Etnografico Italiano e testo di Romano Calisi, si apre con uno scongiuro contro la tempesta e documenta oltre ad una lamentazione funebre - anche questa girata in esterni - alcune pratiche magiche come la legatura. L’antropologo capisce che il regista, appassionato di cinema espressionista, è interessato in particolare agli aspetti più cupi di quelle culture e gli suggerisce, di conseguenza, di girare il secondo documentario *Nascita e morte nel meridione* (1959) a S. Cataldo, uno dei paesi più poveri del Sud. Tanta è la povertà che si tratta di un documentario che agli occhi dello spettatore di oggi risulta quasi insopportabile.

Di Gianni riesce a far interessare al progetto Enzo Nasso e quando arriva in paese:

“non c’erano strade ma sentieri di fango che portavano alle povere case, tuguri dove gli uomini abitavano con gli animali. La prima persona che incontrai era un contadino avvolto in un mantello nero. Con tono poco incoraggiante mi chiese «Che venite a fare?». Non



aveva senso parlare di cinema in un paese in cui non c'era elettricità, non c'erano ospedali, non c'era il cimitero, non c'era niente. Pensai che forse conoscevano le fotografie e risposi: «Veniamo a fare fotografie». Lui mi guardò con durezza e mi disse: «Noi non abbiamo bisogno di fotografie, per noi la vita è chiara ed è chiara anche per chi vuole capirla»<sup>284</sup>.

Testimonia Vittoria De Palma, la compagna di Ernesto De Martino, che S. Cataldo era ad uno stato talmente arretrato di sviluppo, che le donne del paese non avevano mai visto una fotografia e non vi si riconoscevano. C'era inoltre una certa ritrosia a farsi "prendere l'immagine", soprattutto proprio da parte delle donne, che ne contrastavano gli effetti negativi attraverso rosari e immagini di santi<sup>285</sup>.

Luigi Di Gianni ha testimoniato che in quel periodo era difficile percorrere la Basilicata, non si sapeva dove andare a dormire, fare le riprese era faticoso data la condizione delle strade e degli ambienti.

In tale contesto il regista sceglie a sua volta le situazioni di peggiore miseria, scelta che perviene ad un doppio risultato: l'accentuazione espressiva dei contrasti esaltati anche dall'uso consapevole del bianco e nero e la denuncia sociale per le situazioni di più grave arretratezza (il documentario viene girato a colori per soddisfare i parametri del Premio di qualità e poi fatto ristampare dal regista in bianco e nero a sue spese).

Pur essendo lavori di taglio antropologico, Di Gianni ha infatti sempre dichiarato di essere più interessato alla ricerca estetica, di derivazione espressionista, che alla documentazione.

I suoi non sono, volutamente, lavori di approccio scientifico.

Anche *Frana in Lucania* (1960) e *Pericolo a Valsinni* (1959) sono fra i documentari che più danno l'idea dell'ospitalità del paesaggio, dove anche la natura sembra abbattersi sui destini degli uomini. Non a caso l'inquadratura del bambino che piange in braccio ad una donna, mentre

---

<sup>284</sup> Luigi Di Gianni, *Breve ricordo di Ernesto De Martino* in «Materiali», Centro etnografico campano, n.1, giugno 2007, pag. 136.

<sup>285</sup> Clara Gallini, Francesco Faeta, *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, op.cit., pp. 26-27.

fuori infuria il temporale, può ricordare *Sunrise* (1927) di Friedrich Wilhelm Murnau, considerato il debito dichiarato del regista nei confronti del cinema espressionista.

Di Gianni, a conferma che questi autori sono in contatto fra loro, oltre che legati da interessi comuni, si avvale della collaborazione di Gianfranco Mingozzi e Lino Del Fra<sup>286</sup>.

Dello stesso anno e ancora ambientati in Lucania sono: *Viaggio in Lucania*, con commento di Romano Calisi, che si apre con delle inquadrature dedicate ai lunghi spostamenti compiuti dai contadini tutti i giorni per raggiungere i campi e che presenta alcune interviste dirette ad un mago, ma anche ad un barbiere politicizzato e ad un esponente della Camera del lavoro, a dimostrare che non tutto è tradizione immutabile e *La Madonna di Pierno* (1965), dove il 15 agosto si celebra in un santuario un rito dedicato alle divinità femminili legate alla terra. Castelli di candele sono portati a spalla in segno di offerta e penitenza. Prima di entrare in chiesa occorre girarvi tre volte attorno cantando e pregando. A mezzogiorno si aprono le porte ed esce la Madonna che viene trasportata sul baldacchino sino al bosco dove si colgono rami di castagno e si piantano nella terra piccole croci. I pellegrini sperano così di essere liberati dalla malattia, dalla miseria e dalle fatiche del lavoro.

Luigi Di Gianni prosegue la sua produzione per molti anni e nel 1971 gira *La Madonna del Pollino* a S. Severino Lucano. Anche per questo lavoro si affida alla consulenza di un'antropologa, in questo caso Annabella Rossi, con cui aveva effettuato le ricerche per ciò che riguarda *Il male di S. Donato* (1965). Ne rifiuta, tuttavia, il commento, che trova troppo enfatico e accademico, lontano dall'effetto che aveva cercato nelle immagini. A tal proposito è interessantissima la testimonianza di Vincenzo Corrado e Lucio Marino riportata da Francesco Marano, che spiega come ad una proiezione pubblica più tarda, nel 1999, in occasione di un convegno, il film venne

---

<sup>286</sup> Intervista a Luigi Di Gianni compresa in Ugo Vuoso, *L'etnologo e il regista. In Lucania, da De Martino a Visconti* in «Materiali», op. cit., pag. 113.

criticato, proprio nella parte del commento, dagli stessi abitanti della cittadina che se ne sentivano offesi<sup>287</sup>.

Per Clara Gallini è questo l'ultimo titolo della cinematografia demartiniana<sup>288</sup>, teoria che pare confermare la periodizzazione scelta. Infatti, sebbene siano stati girati anche negli anni Settanta documentari corti di carattere etnografico, questo tipo di produzione a poco a poco si spegne in favore di altre forme e altri approcci. Si diffonde il videotape e la RAI produce alcuni lavori di tipo etnografico, il canale diviene quello televisivo. Produzioni a cui collaborano lo stesso Di Gianni e Diego Carpitella.

Particolarità del cinema di Di Gianni è anche il tipo di sopralluoghi effettuati prima delle riprese. Testimonia il regista stesso che non si aveva tempo per girare e che quindi il giorno stesso dell'arrivo in loco, mentre la troupe andava a riposare, si aggirava per il paese, con un soggetto appena abbozzato in testa, cercando luoghi, persone e situazioni che avrebbe filmato nei giorni immediatamente successivi<sup>289</sup>.

Con *Montevergine* (1971) racconta il cambiamento irreversibile e ormai praticamente completo dei pellegrinaggi e delle feste popolari. Le donne non strisciano più con le ginocchia il suolo della chiesa, ma vestono abiti moderni, arrivano con i pullman, tutto attorno al santuario c'è un gran mercato come se ne vedono ancora oggi, anche se le condizioni economiche dei pellegrini sono sempre difficili. A simbolo della modernizzazione vengono assunti in particolare gli LP e la nuova canzone, oltre che il merchandising religioso che si ritrova anche in *Nascita di un culto* (1968).

Anche Cecilia Mangini, più conosciuta insieme al compagno Lino Del Fra per titoli quali il film di montaggio *Allarmi siam fascisti* (1960), rimase profondamente colpita dai resoconti delle spedizioni di De Martino e dai suoi testi (in particolare *Morte e pianto rituale nel mondo antico*),

---

<sup>287</sup> Vincenzo Corrado, Lucio Marino, *Musica e tradizione nella festa del Pollino*, Atti del Seminario di Studi, San Severino Lucano, Pro Loco del Pollino, 25 agosto 2000.

<sup>288</sup> Francesco Marano, *Il film etnografico in Italia*, op. cit., pag. 80.

<sup>289</sup> Intervista da noi effettuata a Luigi Di Gianni, Roma, 2013.

tanto da decidere di girare a Martano, in provincia di Lecce, un altro splendido lavoro sulla lamentazione funebre svolta fra i canti in lingua grica del Salento: *Stendali* (1959).

Il documentario, pur non avendo la consulenza diretta dell'antropologo, venne discusso con lui a posteriori, dato che affrontava alcuni temi tipicamente demartiniani.

Anche questo lavoro incontrò le critiche del mondo scientifico che non lo considerava obiettivo, rispettoso.

Vi si nota una grande libertà espressiva e alcune sperimentazioni del linguaggio cinematografico sembrano derivare addirittura dalle avanguardie storiche o da certi film espressionisti, come nel caso della soggettiva del morto.

In effetti più che l'obiettività, la Mangini sembra cercare di creare un'atmosfera densa intorno a queste donne che posseggono, ultime, la tradizione del canto e dei gesti della lamentazione funebre.

Per il commento si avvale della collaborazione di Pier Paolo Pasolini, col quale aveva già collaborato per i già citati *Ignoti alla città* e *La canta delle marane*, sul sottoproletariato urbano romano, più vicini ai temi tipici pasoliniani.

Dopo una descrizione del bianco paese dalle strade vuote, dove solo rintocca il suono funebre delle campane, la spiegazione del rito del *pianto* è lasciata a dei cartelli introduttivi, in sovrimpressione sulle panoramiche sulle case. Poi subito si è in interni e si sente il canto. Primi piani di figure di contadini che sembrano usciti da un quadro di Levi o di Van Gogh e i gesti delle donne in nero accompagnano il testo poetico frutto di una ricerca di Pasolini. Il climax aumenta con l'aumentare dei ritmi del rito, con il tono disperato dell'interpretazione del testo nel commento, fino a che la salma non viene portata via e riviene reinserita all'interno della compostezza del rito cattolico, mentre le donne continuano il pianto in casa che a poco a poco si spegne.

Pur essendo pugliese d'origine, anche Cecilia Mangini dichiara che

“per scendere al Sud è stato necessario incontrare Ernesto De Martino [...]” e che oltre alla scoperta del Meridione, il lavoro sul fenomeno magico è stato “[...] la conseguenza di una scelta più radicale, che implica la messa in causa del sistema nel quale si è nati e cresciuti. Questa messa in causa del sistema è l’asse portante di *Stendali* (che porta la mia firma), di *La passione del grano* e di *L’inceppata* di Lino Del Fra; ma è stata anche la motivazione prioritaria che ci ha spinto a fare cinema, a lavorare dietro la macchina da presa. [...] Insomma, anche se non abbiamo più realizzato documentari etnologici, siamo sempre rimasti demartiniani”<sup>290</sup>.

*Stendali* è l’unico documentario della Mangini di tipo etnografico in “senso stretto” se si escludono *Maria e i giorni* (1959) sulla protesta di un’anziana donna del volere “essere nel mondo” e sul rapporto fra la sua solitudine e la magia a protezione della casa e della stalla da essa operata e *Il rito della falce* (1960). Ma sottile è il confine fra ciò che può essere definito etnografico e l’inchiesta sociale, per esempio nel caso di *Tommaso* (1965). Di certo i luoghi della civiltà contadina si trasformano in quelli dell’industrializzazione.

Interessante notare che Pasolini stesso pare avesse incontrato De Martino al Centro Etnologico Italiano negli anni Cinquanta<sup>291</sup>.

Nel caso di *La passione del grano* (1960), Lino Del Fra, invece, si avvale della consulenza diretta dell’antropologo. Il documentario descrive *Il gioco della falce* di S. Giorgio Lucano, un antico rito della mietitura che stava già scomparendo quando De Martino ne incontra le ultime espressioni, dove il “capro” viene ucciso per vendicare l’uccisione del grano e scongiurare il “vuoto vegetale”.

Del Fra si reca nei luoghi dove era stato l’anno precedente l’antropologo, ispirato da Franco Pinna, spedizione che chiude le sue ricerche in Lucania, inaugurate nel 1949 a Tricarico.

Girato e montato con una grande forza espressiva, se la sequenza che rappresenta la “sposa del grano” - la struttura è infatti tripartita - è quella che più ha a che fare con gli elementi pagani

---

<sup>290</sup> Intervista a Cecilia Mangini in Gianluca Sciannameo, *Nelle Indie di quaggiù*, op.cit. pp. 142-143.

<sup>291</sup> Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, op. cit., pag.149.

della tradizione, il documentario si conclude con la “svestizione” del padrone, momento che rappresenta, simbolicamente, il conflitto fra padrone e subordinati.

Nel 1960 gira anche *L'inceppata* dove anche il rito per il fidanzamento è una prova di fatica: un giovane uomo deve trasportare un ceppo lungo un paesaggio aspro. Come l'altro lavoro di Del Fra, vi è uno splendido inquadramento, con grande uso della profondità di campo e *impallamento* del quadro ad opera degli oggetti. L'idea è quella di un mondo fermo, sofferente, che non può cambiare. Anche in questo caso si avvale del contributo diretto di Ernesto De Martino.

Gianfranco Mingozzi gira, insieme a Ugo Piccone, *La taranta* nel 1961, il testo è di Giuseppe Quasimodo - un tentativo di dare spessore artistico e intellettuale al lavoro<sup>292</sup> - e il documentario si avvale della consulenza di De Martino.

Pare che Mingozzi abbia deciso di dedicarsi a questo tema una volta visto il servizio fotografico sulla Taranta uscito su «Cinema Nuovo» e realizzato da Chiara Samugheo, fotografa professionista, dedita in particolare al tema del divismo<sup>293</sup>, compagna di Michele Gandin ed esser rimasto affascinato da *La terra del rimorso*<sup>294</sup>.

Il commento, di certo lirico, si sposa con le immagini d'apertura della terra salentina “spaccata dal sole”, dove tutto sembra corrodersi, abbattersi abbandonato sotto i colpi del tempo, anche le decorazioni barocche delle chiese. La tesi sembra dunque sostenere un accostamento fra l'ambiente ostile e la crisi individuale che porta a manifestazioni come quelle della taranta.

Durante la danza il montaggio si fa frenetico, sgrammaticato, molte sono le inquadrature a schiaffo a cercare di dare idea della concitazione della danza, più che di una impossibile pulizia del girato. Il commento in quei momenti è ridotto al minimo, fino a ritirarsi del tutto lasciando spazio al suono in presa diretta, le musiche sono registrate da Diego Carpitella.

---

<sup>292</sup> Gianluca Sciannameo, *Nelle Indie di quaggiù*, op.cit., pp. 49-50.

<sup>293</sup> Mirko Grasso, *Scoprire l'Italia. Inchieste e documentari degli anni Cinquanta*, op.cit., pag. 71.

<sup>294</sup> Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, op. cit., pag.175.

In questo senso Mingozzi è il più demartiniano di tutti. Non a caso si tratta forse del titolo più conosciuto dell'intera "scuola".

Mingozzi si allontana dal set di *Boccaccio '70* con grande stizza di Federico Fellini, per il quale è aiuto regista, non appena lo avvertono che "Assuntina balla"<sup>295</sup>.

Sia in questo documentario, che per l'episodio *Le tarantate. La vedova bianca* incluso in *Le italiane e l'amore* (1961) riprende una meloterapia eseguita per Maria Di Nardò, informatrice dell'antropologo, oltre che ciò che succedeva a Galatina. La Chiesa aveva infatti ingabbiato il rito antico in una processione dedicata a San Paolo. In Chiesa, tuttavia, le tarantate erano ancora protagoniste per un giorno di una manifestazione pubblica. Da notare che una donna manda un gesto di maledizione in direzione della camera posta su un balconcino al di sopra del sagrato, consapevole di esibirsi in una performance.

In seguito Mingozzi gira anche due trasmissioni televisive in ricordo di De Martino e delle ricerche sul Sud: *Sud e magia, in ricordo di Ernesto De Martino* (1977) e *Sulla terra del rimorso* (1982).

Giuseppe Ferrara realizza *I maciari* (1962), un altro documentario che si muove all'interno dei temi del magico, con la consulenza di Ernesto De Martino e Clara Gallini, girato fra la provincia di Potenza e la Calabria. Anche in questo caso, come in quello della Mangini, le soluzioni stilistiche sono particolarmente interessanti e in più si aggiunge il valore del suono in presa diretta e dell'intervista ai soggetti ripresi.

Critico più che affascinato è lo sguardo su queste ultime forme di folklore.

Anche per *Il ballo delle vedove* (1962), prodotto da Giorgio Patara, Ferrara si avvale della consulenza dell'antropologo e anche in questo caso, pur con la presenza aggiunta di un commento parlato, il suono è in presa diretta<sup>296</sup>.

---

<sup>295</sup> Gianfranco Mingozzi, *La taranta. Il primo documento filmato sul tarantismo*, Lecce, Kurumuny, 2009, pag.

27.

<sup>296</sup> Francesco Marano, *Il film etnografico in Italia*, op.cit., pp. 47-48.

Le vedove sono le curatrici dell'argia, una sorta di taranta sarda. Nel momento del ballo, il commento parlato si ritira a favore del canto delle donne.

I riti, le tradizioni popolari hanno dunque degli elementi in comune, anche in Regioni diverse.

Da notare che nel 1959 Ernesto De Martino si era nel frattempo spostato a insegnare all'Università di Cagliari, per cui si può considerare che la cosiddetta "scuola demartiniana" si sposta anche in Sardegna.

Come già visto Ferrara esplora la cultura sarda anche nei suoi aspetti più contrastati e discussi, con *Banditi in Barbagia* (1967). Già dalle prime inquadrature si nota un montaggio alternato che unisce il volto di un contadino col paesaggio roccioso, che diventa uno stato d'animo, un aspetto culturale. Si ripercorre l'intera cultura e storia sarda: dai balli tradizionali, alle *launeddas*, sino al *carasau* e i canti dei *tenores*, ma soprattutto la fine della comunanza del pascolo e i conflitti sociali che ne erano derivati, nonché la spiegazione storica del brigantaggio. Il tutto con un'atmosfera straniante. Anche nel più tardo *Il giorno delle farse* (1974), questo ambientato nella Sila, una frana si sta letteralmente mangiando il paese che nel frattempo si è spopolato per l'emigrazione. Il documentario, una volta introdotto il contesto, descrive un carnevale contadino caratterizzato da componimenti in versi e musica. Tradizioni popolari, sperimentazione nei linguaggi e spirito di denuncia convivono. Emerge, come nel caso de *La passione del grano*, tutto lo spirito sovversivo e a tratti grottesco dovuto alla lunghissima storia di repressione e subordinazione dei contadini, che si sfoga in un giorno di piena libertà d'espressione.

Diego Carpitella, nel 1959, partecipa alla spedizione di Ernesto De Martino in Salento e, un anno dopo, vi torna per girarvi *Meloterapia del tarantismo*.

Si tratta di un lavoro di breve durata, girato in 16mm, dedicato anch'esso al tema della Taranta<sup>297</sup>. Prima di girare le riprese del rito, con una tecnica molto semplice, Carpitella dedica alcune inquadrature al paese di Galatina, con le sue attività consuete.

---

<sup>297</sup> Ivi, pp. 100-101.



Il documentario è importantissimo per la disciplina dell'etnomusicologia, in quanto il corpo e la gestualità assumono un'importanza che non potevano avere finché le ricerche si svolgevano concentrandosi solo sul piano sonoro.

Carpitella, peraltro, conferma questo suo interesse per la cinesica con una seconda serie di lavori in video intitolati proprio *Cinesica* e dedicati alla lettura della simbologia e delle convenzioni presenti nei gesti dei napoletani nel caso del primo lavoro, del 1973, e poi dei sardi, dei siculi e così via in una sorta di "enciclopedia" della gestualità popolare italiana: *Cinesica 1: Napoli* (1973) e *Cinesica 2: Barbagia* (1975).

I documentari, oltre ad utilizzare un metodo che ha chiari fini scientifici e di ricerca, sono composti da materiali vari, fra cui dei "cartelli". Infatti, nonostante l'impianto scientifico e la ripresa quasi esclusivamente monopuntuale con montaggio in camera, vi sono anche vari interventi di montaggio a posteriori tipo aggiunte grafiche, viraggi, ralenty.

In particolare *Cinesica 1* si divide in capitoli, fra una prima spiegazione delle parti del corpo e dei diversi tipi di movimenti ad esse collegati, una parte di ricerca nelle scuole e una per le strade (cinesica sociale), a situazioni rituali (fra cui le interviste a proposito del pellegrinaggio al santuario della Madonna dell'Arco) e situazioni quotidiane (come una partita di calcio).

L'intento finale è quello di descrivere il sistema culturale attraverso l'analisi della gestualità che può essere connessa alla parola, ma anche ad essa slegata e il lavoro si presenta quale uno studio puntuale sulla cultura popolare, non solo tradizionale inteso nel senso delle manifestazioni rituali.

Il lavoro è prodotto dall'Istituto Luce e a firma del "Gruppo di studio per la documentazione folklorica audiovisiva dell'Istituto di Storia delle Tradizioni Popolari dell'Università di Roma.

L'opera audiovisiva di Carpitella, infatti, prosegue poi per tutti gli anni Ottanta ed egli è anche l'ideatore dei Materiali di Antropologia Visiva, rassegna attiva ancora oggi, promossa dal Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma per la cura di Emilia De Simoni.

Seppure sia impossibile considerarlo parte della cinematografia demartiniana, ci si permetta una breve escursione su un altro etnomusicologo che si serve dei materiali audiovisivi: il danese Andreas Fridolin Weis Bentzon realizza non solo delle splendide fotografie, ma anche numerosi filmati nelle sue ricerche in Sardegna fra il 1957 e il 1962.

Il suo materiale, conservato in Sardegna nel fondo che porta il suo nome e ritrovato da Dante Olianas, è stato rivisto e montato da Fiorenzo Serra che ha dato vita, nel 1997, al documentario *Is launeddas. La musica dei sardi*<sup>298</sup>. Per realizzare questo lavoro è stato necessario ricostruire la sincronizzazione sonora e ricomporre l'unità dell'articolazione tematica per restituire intero il senso della ricerca dello studioso danese<sup>299</sup>.

Tra tutte le fotografie che si potrebbero prendere ad esempio della validità, anche estetica, delle sue ricerche, vogliamo allora ricordare quelle dedicate al carnevale di Ottana del 1958.

A testimonianza dello stesso Bentzon un carnevale segnato da faide e proibizioni ecclesiastiche, ma i cui scatti arrivano all'occhio dello spettatore comunque carichi di un senso di profondissima meraviglia e timore ancestrale<sup>300</sup>.

Vittorio De Seta viene generalmente considerato un "antidemartiniano", per la sua convinta adesione ad una ricerca estetica, più che ad una presunta obiettività scientifica. Sebbene tale classificazione, considerando il lavoro degli autori già citati, possa sembrare abbastanza priva di senso, *I dimenticati* (1959) viene definito quale il suo lavoro più demartiniano<sup>301</sup>.

A volerne cercare le ragioni potremmo propendere verso lo spirito di denuncia che lo caratterizza, ovvero il fatto che è la scelta del paese - Alessadria del Carretto, in Calabria - a muovere De Seta nell'esigenza di filmare un luogo che, alla fine degli anni Cinquanta, è ancora senza strada carrozzabile e si raggiunge solo a dorso di mulo. Inoltre l'enfasi è posta sulla festa

---

<sup>298</sup> Giuseppe Pilleri, *L'avventurosa storia de L'ultimo pugno di terra in L'ultimo pugno di terra. Il film di Fiorenzo Serra sulla Rinascita*, op. cit., pp. 14-15.

<sup>299</sup> Gianni Olla, *Il viaggio di Fiorenzo Serra nel cinema documentario in Fiorenzo Serra, La mia terra è un'isola*, op. cit., pag. 28.

<sup>300</sup> Marcello Furio Pili (a cura di), *Ottana nelle fotografie e nei documenti raccolti da Andreas Fridolin Weis Bentzon*, Iscandula, 2013.

<sup>301</sup> Gianluca Sciannameo, *Nelle Indie di quaggiù*, op.cit. pp. 41-44.

dell'abete, una antica celebrazione della primavera, e dunque su un rito, più che sulla vita quotidiana.

Splendidamente girato, è la concitazione della preparazione della festa che emerge quale nucleo drammatico di estrema potenza visiva. Interessante notare come gli elementi "pagani", la processione cattolica, la preghiera e il commercio, le manifestazioni anarchiche di gioia popolare e la presenza dei tutori dell'ordine nella banda del paese si mischino tutte assieme in un'unica esplosione di gioia. Non può non restare in mente in particolare l'immagine simbolica del successo dopo l'arrampicata sull'abete: un bellissimo gesto di liberazione a braccia aperte e a testa in giù, al confine tra terra e cielo.

Se, dunque, uno degli elementi che caratterizzano la "scuola demartiniana", oltre al legame più o meno diretto con l'antropologo o coi suoi testi, è il focus sul momento rituale, questo documentario di De Seta ne soddisferebbe pienamente le richieste.

Esiste anche un ponte con la produzione documentaristica odierna. È infatti impossibile guardare lo splendido *Le quattro volte* (2010) di Michelangelo Frammartino senza pensare alla produzione documentaria di Vittorio De Seta, allo stesso modo *Fazzoletti di terra* viene citato direttamente in *Piccola terra* di Michele Trentini e Marco Romano (2012).

Le continuità, a volerle cercare, sono di certo molteplici e sono i luoghi a fare da tramite.

Oltre alla collaborazione con Ernesto De Martino, i cosiddetti demartiniani hanno spesso in comune la collaborazione con altri specialisti del cinema, che fra l'altro condividono con altri autori di documentario corto, fra i quali Egisto Macchi, Renato May, Giuseppe De Mitri, Ugo Piccone. Non si può forse parlare esattamente di una scuola, anche perché è confermato dalle loro interviste che non avevano molti scambi fra loro, tuttavia alcune caratteristiche in comune li hanno fatti considerare una specie di "corrente".

La qualità dei lavori e la formazione al cinema è un altro fattore unificante. Infatti, nonostante la scelta dei temi antropologici, il primo interesse di questi autori è, spesso anche dichiaratamente, quello estetico.

Inoltre, essi si concentrano in particolare sui temi del rito, non solo per l'interesse scientifico che vi era espresso attorno, ma probabilmente anche perché considerati visivamente più interessanti, dotati già di un certo grado di spettacolarità. Stesso motivo che, si suppone, abbia spinto i registi ad indagare le zone più povere del Meridione.

Il rito diviene dunque performance e la miseria viene estetizzata.

La taranta e la lamentazione<sup>302</sup>, in particolare, hanno una carica visiva e gestuale notevole, in occasione di queste manifestazioni di cura dalla crisi e di manifestazione del dolore, si mette in scena un vero e proprio dramma (sia che il rito sia ricostruito, sia che venga colto nel suo effettivo svolgimento).

Per consentire l'attivarsi della cura il rito prevede l'esplicitarsi di una performance.

Nel rito, inoltre, come nel caso del già considerato *Il gioco della falce* o in talune espressioni carnevalesche, emergono maggiormente evidenti i contrasti interni alla cultura popolare stessa, fra cui la sopportazione delle ingiustizie e allo stesso tempo la lotta concreta o ideale contro le stesse, la paura della morte e della fame, l'etica della miseria cristiana e l'apoteosi pagana - a volte persino orgiastica - della vita.

I contadini, questa grande categoria che fino al momento in cui i registi non mettono mano alla camera è sempre apparsa più come una sorta di massa indistinta, dopo questa stagione di documentario, pur nel rischio e nelle cadute nel populismo, dell'apologia del popolare, del fascino per l'esotico, assumono finalmente connotati culturali più specifici.

---

<sup>302</sup>

Cfr. Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Milano, Bollati, 2008.

## 7.2 - Le manifestazioni dello straordinario. Il rito come performance.

Se il focus della cultura popolare appartiene in gran parte allo studio delle attività quotidiane, la pratica antropologica si concentra spesso sulle “manifestazioni dello straordinario” e in particolare sul rito quale tratto culturale specifico e allo stesso tempo universale dei popoli cosiddetti “primitivi”.

Rito e sacrificio si offrono quali ponti di comprensione sul rapporto esistente fra natura e cultura.

Il rito dà certezza, si propone come un eterno ritorno. Il mondo contadino, più conservatore, mantiene a lungo i propri modelli e tramite i rituali ci arrivano dunque testimonianze di tempi antichissimi.

De Martino, compiendo le sue spedizioni nel Sud Italia, scopre che il rito fa parte anche delle culture a noi più prossime, così come della nostra stessa cultura. Il rito, le credenze si trasformano e penetrano anche le più avanzate civiltà occidentali. Egli compie infatti ricerche anche in Germania e in Svezia e dimostra che esistono varie forme di trasmigrazione delle credenze popolari - guaritori, professionisti dell'occulto, come pure forme di “crisi della presenza” - anche nei contesti urbani odierni.

L'antropologo si concentra in particolare sulle tarantolate, sulle lamentazioni e sulle manifestazioni del magismo e riconosce l'evento rituale quale pratica storica del simbolismo mitico<sup>303</sup>.

Nel suo saggio *Simbolismo mitico-rituale e mezzi di comunicazione di massa* De Martino azzarda un accostamento fra il codificato sistema di comunicazione gestuale, mimico, sonoro, verbale compreso nell'atto rituale e il linguaggio tipico dei mezzi di comunicazione di massa. Se entrambi sono strumenti di diffusione culturale dei messaggi, il primo si caratterizza in quanto non può rinunciare all'aspetto partecipativo in presenza dell'evento, pena la mancata esistenza

---

<sup>303</sup> Francesco Faeta, *Ernesto De Martino e l'etnografia visiva* in *Ernesto De Martino, monografia*, «Materiali», Centro etnografico campano, n.1, giugno 2007, pp. 56-57.

dell'evento stesso. Seppure simili, insomma, i due codici comunicativi sembrano scissi da una grande differenza: la necessità della partecipazione<sup>304</sup>.

La cultura popolare è dunque caratterizzata dalla dimensione performativa.

I registi che accompagnano l'antropologo o che sono affascinati dalle sue ricerche, sono colpiti dall'enorme carica spettacolare che tali riti, fatti immagine, esercitano su potenziali spettatori. Pur rimanendo esterni alla vita di quelle comunità, non vi è dubbio che nelle interviste che rilasciano si nota un sentimento, a volte squisitamente politico, di partecipazione.

Pur mediato dall'occhio dell'obiettivo e dalla differenza culturale, non a caso Rouch chiama il suo modo di filmare "camera partecipante". È infatti proprio in questo nodo che si trova tutto il senso della diversità d'approccio del cinema a vocazione etnografica e la necessità dello studio della cultura popolare.

Lo studio del simbolismo connesso al morso della taranta in Salento si esplicita in due declinazioni: la terapia domiciliare - della quale ci restano molteplici rappresentazioni visive e audiovisive, fra cui le fotografie di Pinna (in particolare il ciclo coreutico di Maria di Nardò) e il documentario di Mingozzi - e un momento pubblico che si svolge fuori e dentro la cappella di San Paolo a Galatina.

I musicisti vengono chiamati a casa della malata perché la musica favorisca la trance. Il male viene lasciato esprimere sotto controllo del gruppo presente. Si realizza un sincretismo fra religione cristiana, tradizione pagana, antica tradizione greca e autonoma produzione culturale popolare.

*Nell'epoca in cui si conclude il ciclo dell'anno agricolo e si fa il bilancio produttivo dell'annata, gli individui liquidano le loro attività psichiche più pesanti, facendo defluire nel simbolo del ragno avvelenatore e nella cura risanatrice le repressioni, i traumi, le frustrazioni accumulate rischiosamente nell'oscurità dell'inconscio<sup>305</sup>.*

---

<sup>304</sup> Ernesto De Martino, *Simbolismo mitico-rituale e mezzi di comunicazione di massa*, «Ulisse», XIV, 7 luglio 1961, pp. 25-29.

<sup>305</sup> Ernesto De Martino, *La taranta* in «Espresso Mese», n. 1, maggio 1960.

La squadra interdisciplinare di De Martino ha la possibilità, per la prima volta, di documentarne le manifestazioni in luoghi diversi, il cui centro era Nardò.

Si fa dunque supporto essenziale a tal scopo il lavoro fotografico di Pinna.

L'antropologo pubblica le foto che descrivono il rito ne *La terra del rimorso* e se ne può seguire la progressione di tutte le fasi: dall'assemblamento di gente fuori dalla casa, ai movimenti della tarantata, fino alla guarigione e al miracolo e la successiva conclusione del rito nella cappella con le offerte e le invocazioni al santo, le reazioni della folla e il pozzo con l'acqua di San Paolo, da cui bevono quelli che sono stati morsi. Più casi vengono analizzati ed è possibile confrontarli. Questa seconda forma del rito è per molti versi affine al *Male di S. Donato*, da cui è tratto l'omonimo documentario di Luigi Di Gianni - ma anche alcune registrazioni di Diego Carpitella e Annabella Rossi - che è studiato in particolare a Montesano Salentino: una sorta di cura comunitaria a fenomeni simili all'epilessia espressi da crisi convulsive, forse isterici<sup>306</sup>. Dai filmati emerge che mentre alcuni gesti sono spontanei, altri sembrerebbero essere codificati, comuni ad una lunga tradizione.

A differenza del tarantismo, che è fenomeno stagionale, il male di S. Donato può manifestarsi in qualsiasi momento e serve a dar sfogo a particolari situazioni di ansia dovute alle difficoltà della vita quotidiana<sup>307</sup>.

Crisi autentiche e simulazioni condividono un forte atteggiamento teatrale, un'idea di performance.

I movimenti sono curati, non c'è traccia delle manifestazioni più sgradevoli dell'epilessia come, per esempio, la bava alla bocca, tutto sembra essere sotto il controllo della comunità di cui sono espressione.

---

<sup>306</sup> Adriano Puce, *il male di S. Donato nel Salento. Contributo psicologico-sociale*, in «La ricerca folklorica», n.17, Aprile 1988, pp. 43-45.

<sup>307</sup> Ivi, pag. 49.

Alcuni oggetti simbolici ricorrenti possono essere presenti nel rito: ossa di cranio e chiavi di piombo<sup>308</sup>.

A ciò si accompagna tutta una produzione di racconti trasmessi a livello orale sull'origine della malattia in vari testimoni; si tramanda la testimonianza di visioni mistiche e atti miracolosi.

Ma, soprattutto, l'idea della performance si nota in occasione di sguardi compiaciuti in camera. È il caso dei ragazzini incuriositi dalla presenza del fotografo che trasportano la bara nel funerale di Ferrandina del 1952 o dei musicisti durante la taranta. Il mettersi in posa diventa una sorta di rappresentazione in seconda.

Altro grande tema sono i pellegrinaggi, fra cui quello della Madonna di Pierno, sempre documentato da Luigi di Gianni, caratterizzato dai *cinti* - costruzioni votive fatte di candele - e dallo svolgersi del rito fra il santuario e il bosco, come succede anche a Vallepietra.

Il documentario e le fotografie testimoniano di quello che accade intorno alla cerimonia del trasporto della statua della Madonna: il mercato del bestiame, gli ambulanti, la festa.

E così si fondono con gli elementi tradizionali le nuove icone della modernità: gli LP, le foto delle maggiorate, il merchandising religioso.

Nel caso della documentazione sul magismo e sui guaritori, oltre alla spiegazione di fatture e contro fatture e delle legature, il racconto è quello della povertà dei paesi e degli interni delle case di Albano di Lucania e Castelmezzano: il ritorno dai campi a dorso di mulo, le poche stoviglie, le tanti effigi di santi appese alle pareti.

Le donne, nelle fotografie in sequenza di Aldo Gilardi, raccontano le loro esperienze con grandi manifestazioni gestuali, un uomo viene fotografato legato e bendato a causa di una *legatura*, sdraiato a terra, un altro mima il suo risveglio con la testa incastrata in una cassapanca.

Abbiamo visto poi come i collaboratori di De Martino riescano a documentare nel 1959, a S.Giorgio Lucano, *Il gioco della falce*, un antico rito già scomparso ai tempi della ricerca e riproposto appositamente per essere filmato. Le splendide foto di Franco Pinna, oltre al già

---

<sup>308</sup> Ivi, pag. 51.



citato documentario di Lino Del Fra, sembrano in sintonia fra loro e ne danno una rappresentazione carica di espressività, che per certi versi e per scelte d'inquadramento e di montaggio originali, ricorda la stagione delle avanguardie sovietiche.

Fra tutte il *capro* fotografato dal basso verso l'alto, che si staglia verso il cielo con i falcetti a modo di corna e le spighe di grano in bocca.

Entrambi danno conto delle varie fasi del rito, che viene così, da solo, a sostenere l'asse narrativo del documentario di Del Fra, in un crescendo continuo che si placa solo a *spoliazione del padrone* avvenuta in un montaggio frenetico, che fa grande uso di dettagli e tende a mantenere al minimo la profondità di campo, così che i soggetti si stagliano maggiormente sullo sfondo. Il rito pagano della paura del *vuoto cosmico*, la caccia al caprone in mezzo alle spighe, la richiesta di fecondità nella presenza della *legante* (la vergine o la sposa) e la rivolta, seppure temporanea, dei contadini, si fa un tutt'uno fino al placarsi finale, dove tutto ritorna nell'ordine gerarchico abituale e nell'insicurezza del pane e del lavoro.

Tipico di riti come questo - fra cui alcune forme di carnevale dove i poveri per un giorno bastonano i ricchi, prendendosi una piccola rivincita simbolica sull'ingiustizia subita per tutto il resto dell'anno - è infatti il "mondo alla rovescia" che consiste nella "ritualizzazione della rivolta"<sup>309</sup>.

E allora la cattura del capro è enfatizzata dai movimenti e quasi dalla danza, pericolosissima, dei falciatori, mentre tutto attorno, si alza la paglia. Le foto in sequenza ne danno conto fase per fase, ma è appunto il rito a sostenere il racconto.

La fotografia testimonia, oltre ai riti, delle credenze popolari in uso in Lucania, in particolare quelle legate al lavoro nei campi, come l'abitudine di mettere il vomere sotto il letto a garanzia di fecondità.

Tuttavia queste manifestazioni isolano il momento rituale dal resto e il contesto sociale rimane a volte soltanto accennato, nascosto oltre la carica drammatica del gesto performativo.

---

<sup>309</sup> Annamaria Rivera, Marcello Tari, *Da Gramsci all'hip-hop, alla ricerca del "popolare"*, in «Il De Martino», n.9, ottobre 1999, pag. 56.

Il cinema di vocazione antropologica ed etnografica regala ai ricercatori odierni un infinito patrimonio di abitudini e usanze ormai scomparse, da cui sarebbe possibile trarre l'intera geografia culturale italiana.

Dal rito del tacchino a Tonco, passando per l'abbruciamento della vecchia della zona di Bergamo, alle sfide poetiche delle isole e ai Maggi dell'appennino Tosco-Emiliano "le rappresentazioni popolari vivono in quanto obbediscono alle necessità dei luoghi e dell'ambiente<sup>310</sup>".

---

<sup>310</sup> Cesare Bermani (a cura di), *L'intellettuale rovesciato*, op. cit., pag.161.

### 7.3 - Ritorno a Vallepietra

Nel contesto culturale di un'Italia già alla ricerca del realismo, ma ancora in periodo fascista, *Il pianto delle Zitelle* (1939) di Giacomo Pozzi Bellini con la collaborazione di Emilio Cecchi della CINES, dove lavora come sceneggiatore con Mario Soldati, Blasetti, Camerini, viene premiato alla VII Mostra del Cinema di Venezia, ma non ottiene il visto della Commissione di censura<sup>311</sup>.

Mostrato successivamente al Festival dei Popoli e in seguito quasi irreperibile, questo documentario può dunque simbolicamente aprire un periodo caratterizzato, come abbiamo visto, da un'ampissima produzione di documentari corti poco considerati dagli studiosi, pochissimo amati dal pubblico, di valore non sempre ottimo, sicuramente importanti ai fini di documentazione e, in taluni casi, molto interessanti anche dal punto di vista estetico, oltre che etico.

Giacomo Pozzi-Bellini è tuttavia fotografo, più che documentarista, ritrattista soprattutto di uomini illustri (Saba, Gadda, Montale fra gli altri) e fotografo di opere d'arte. Collabora con «L'Europeo», «Epoca» di Vittorini e «Il Mondo» di Mario Pannunzio.

Intellettuale internazionale si muove fra la Francia e l'Inghilterra e dal catalogo della mostra a lui dedicata nel 1982 e organizzata dalla Soprintendenza alla Galleria d'Arte Nazionale Moderna<sup>312</sup>, come pure dal più tardo testo *Giacomo Pozzi Bellini. Viaggio in Sicilia 1940*<sup>313</sup>, scopriamo una serie di scatti che avrebbero dovuto essere finalizzati alla produzione di un documentario sulla vita contadina siciliana, che non fu tuttavia possibile realizzare, ma che ne testimoniano l'attenzione verso i temi qui affrontati e un'incredibile sensibilità che anticipa i tempi, nel cinema così come in fotografia.

---

<sup>311</sup> Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, op. cit. , pp. 81-82.

<sup>312</sup> Giacomo Pozzi Bellini. *Trentacinque anni di fotografia: 1940-1975*, Roma, De Luca Editore, 1982.

<sup>313</sup> Domenico Ferraro, *Giacomo Pozzi-Bellini. Viaggio in Sicilia (estate 1940)*, Roma, Squilibri, 2013.

Egli produce testimonianze uniche sul mercato del bestiame di Enna, ritratti di spigolatori, uomini a cavallo circondati da paesaggi aridi, paesi senza strade, ma anche dell'intera realtà italiana del Dopoguerra, fra osterie romane e set cinematografici.

Se non fosse sufficiente a dimostrare l'importanza del lavoro di questo regista toscano per il documentario corto italiano, nel volume curato dalla Soprintendenza si trova anche una testimonianza di Michelangelo Antonioni che lo conferma nella sua importanza e nel suo valore, essendo riuscito nel suo lavoro a far coincidere carica istintuale e solidità strutturale, esprimendo contemporaneamente una forza poetico-mistica che si mantiene attuale nel tempo.

Una massa di anonimi contadini e pastori giungono al Santuario di Vallepietra per la festa di San Giovanni, sul monte Autore, fra Lazio e Abruzzo, festa della Santissima Trinità. Si tratta di una rappresentazione della Passione di Cristo, una lamentazione delle donne dove ancora permangono tracce di più antichi riti pagani.

La consulenza musicale è di Luigi Colacicchi, che aveva già pubblicato nel 1936 uno studio sul "Pianto delle zitelle"<sup>314</sup>. La scelta delle inquadrature in perfetto equilibrio fra particolare, a rivelare l'estasi mistica dei volti, e impianto corale, a dar conto dell'intero fenomeno.

L'atmosfera realista del documentario colpì già allora i critici a cominciare dall'articolo uscito su «La rivista del cinematografo» nel settembre del 1939 dove si ricordano le scene parallele al vero e proprio pellegrinaggio fra cui gli accampamenti notturni intorno al fuoco e viene lodata in particolare la descrizione del paesaggio:

*Il paesaggio è "inteso" attraverso l'anima, prima e più che per gli occhi, onde ne scaturisce una rappresentazione visiva tutta intessuta di dettagli, di richiami e di intenzioni. In tal modo lo spettatore, incoscientemente, finisce per "vedere" il paesaggio stesso nel modo psichico e nel panorama spirituale dell'autore. Ottimo metodo e ottimi risultati. Tanto più che, nel caso in esame, si trattava appunto di illustrare un episodio di fede ed una manifestazione di religiosità tipicamente popolare e, come tale, aderente e inerente quasi,*

---

<sup>314</sup> Domenico Ferraro, Giacomo Pozzi-Bellini. *Viaggio in Sicilia (estate 1940)*, op.cit., pag. 10.

*in senso elevato e metafisico, con l'ambiente e il clima del paesaggio stesso in cui si svolge*<sup>315</sup>.

La fotografia viene giudicata "accuratissima", il commento "austero e nobile", l'organizzazione narrativa "notevole".

Carlo Lizzani, che darà vita al più tardo *Nel Mezzogiorno qualcosa cambiato* (1950), nel 1943 ha la possibilità di assistere ad una proiezione tardiva del film, purtroppo mutilato in molte sue parti rispetto alla versione originale.

*Sembra di trovarsi in un altro mondo, a veder questo documentario, tra gente da noi lontana centinaia di migliaia di chilometri. Eppure molte di quelle donne stanno anche nelle nostre case a fare le serve e le abbiamo vicine per qualche ora al giorno. Se il problema della civiltà debba in qualche modo ancora preoccuparci, noi che ci definiamo eredi di più serie civiltà è un interrogativo che in qualche modo ci vien posto da queste non facilmente dimenticabili immagini*<sup>316</sup>.

Il film viene recuperato dalla critica ancora nel 1953 su «Cinema nuovo»<sup>317</sup> che nell'analizzare diverse produzioni Cines e nel ricordare l'importanza di Stefano Pittaluga per la storia economica della cinematografia italiana, pur negli sprechi e nelle idiosincrasie della nostra legislazione nazionale, cita la serie di cortometraggi prodotti e che dovevano servire da "palestra" per i futuri lungometraggi.

Fra tutti spiccano *Assisi* (1932) di Blasetti, *Paestum* (1932) di Poggioli, *Cantieri dell'Adriatico* (1933) di Barbaro, ma soprattutto *Il pianto delle zitelle* di Pozzi-Bellini, definito "fortemente realistico", dove era "rintracciabile un'adesione alla realtà delle nostre regioni meridionali" che "colpì la suscettibilità delle autorità fasciste".

---

<sup>315</sup> *Il pianto delle zitelle (documentario)* in «La rivista del cinematografo», n.9, Anno XII, settembre 1939, pag. 207.

<sup>316</sup> Carlo Lizzani, *Pellegrinaggio (Il pianto delle zitelle)* in «Cinema», n.170, 25 luglio-10 agosto 1943, pag. 55.

<sup>317</sup> Libero Solaroli, *Il Pianto delle zitelle nel Mezzogiorno d'Italia* in «Cinema Nuovo», n.6, Anno II, 1 marzo 1953, pag. 149.

Nel 1959, in occasione della Decima Mostra del film documentario e del cortometraggio di Venezia si dà invece brevemente conto, sempre su «La rivista del cinematografo<sup>318</sup>» dell'omonima pellicola di Gian Vittorio Baldi che esce nel 1958, dura 10 minuti, misura esatta del corto documentario, e vince anch'esso Il Leone d'oro alla mostra del cinema di Venezia.

Nel lodare l'esistenza decennale della Mostra del documentario, già se ne lamenta la crisi.

Dell'anno successivo è anche un altro titolo d'approccio antropologico di Baldi: *Vigilia di mezza estate* (1959) sulla festa di San Giovanni, per metà cristiana e per metà pagana, "rito simbolico che allude al sole e ai suoi cicli<sup>319</sup>". Dei 120 documentari presentati nazionali e internazionali, molti non erano all'altezza delle aspettative ed emerge che alcuni vizi nostrani si ritrovano anche nella cinematografia documentaria estera. La carrellata dei titoli aiuta inoltre a realizzare la varietà dei generi: dal film "folklorico", al documentario d'arte o scientifico.

Fra i titoli usciti quell'anno troviamo lo splendido *Il tempo si è fermato* di Ermanno Olmi - decisamente al confine fra fiction e documentario - e *Non basta soltanto l'alfabeto* di Michele Gandin a cui la giuria assegna il Gran Premio.

Francesco Dorigo, a proposito del film di Baldi, pur ammettendo che il film sia "cinematograficamente azzeccato" lamenta il fatto che invece di dar espressione ad un "sentimento religioso", propone più che altro "una manifestazione superstiziosa". Dal che si evince non solo il modo in cui gli intellettuali cattolici consideravano la cultura popolare, ma anche il fatto che dal 1939 il rito riesce ancora a conservare gli elementi della tradizione pagana descritti nel film di Pozzi-Bellini.

Il cinema di Baldi era del resto avverso alla critica cattolica, che ne aveva osteggiato in tutti i modi le produzioni. Anche nei documentari di ambientazione urbana il regista aveva dimostrato un interesse particolare verso la vita crudele delle periferie, verso gli ultimi.

---

<sup>318</sup> Francesco Dorigo, *Documentari: anno decimo* in «La rivista del cinematografo», n.9-10, Anno XXXII, settembre-ottobre 1959, pp 328-331.

<sup>319</sup> Roberto Chiesi (a cura di), *Fuoco! Il cinema di Gian Vittorio Baldi*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2009, pag. 15.

Torna qui quasi vent'anni dopo sugli stessi luoghi del documentario di Pozzi-Bellini.

A conferma dell'interesse nei confronti di quel pellegrinaggio esiste anche un film RAI di Emmanuele Milano e Giovanni Salvi sullo stesso tema (*Il pianto delle zitelle* - 1961 - 45 minuti).

Il documentario si apre con l'alternanza fra i visi dei vecchi e le donne velate in attesa e l'iconografia e i paramenti religiosi. Non solo il tema, ma anche il tono si fa più etnografico rispetto ai documentari cittadini, seppure quelli non rinuncino all'intervista diretta, al dialetto e all'inflessione popolare, mentre in questo caso si sente l'esigenza di un molto più formale commento esplicativo.

La vigilia della domenica dopo la Pentecoste, lasciato l'ultimo gruppo sparuto di vecchie case contadine, si dà l'avvio alla rappresentazione dopo un estenuante pellegrinaggio.

Gli elementi pagani del rito si presentano per tramite degli elementi naturali: il fuoco, l'acqua, la roccia; nella consuetudine antichissima del cammino a ritroso; nel rito arboreo, celebrazione della natura.

La processione cattolica avviene alla luce del giorno, dominata dal paesaggio montuoso, mentre intorno si consumano questi riti paralleli, primitivi.

L'enfasi è posta sulla solitudine dell'uomo, sul "peso della memoria", il credere disperato al "miracolo della liberazione dal dolore", dall'angoscia della morte, "il dolore dichiarato, urlato, rinfacciato al cospetto dell'eternità, in uno spasimo che è protesta, rassegnazione, bestemmia, atto sublime di fede".

E il documentario si chiude nelle grida, nei lamenti, nel pianto delle donne, in un vertice espressivo drammatico raggiunto forse solo dai documentari di Di Gianni in immagini perturbanti di implorazione dove sembra racchiusa l'intera storia di dolore della cultura contadina che, di lì a qualche anno sarebbe scomparsa, perlomeno in quelle forme.

#### 7.4 - *Jön, du, tri sac: L'esperienza della Lega di cultura di Piadena e il cinema di Giuseppe Morandi*

All'interno delle ricerche su cultura popolare e mondo contadino nate nel contesto della Lega di Cultura di Piadena, la produzione fotografica e cinematografica di Giuseppe Morandi è interessante sotto diversi punti di vista. Innanzitutto per una riflessione sul mondo contadino dall'interno, con gli occhi di un amatore dell'audiovisivo nato e cresciuto nel gruppo sociale che documenta, nonché per una teorizzazione del cinema amatoriale *tout court* nei suoi formati e nei suoi modi di produzione.

Il cinema e la fotografia, nelle mani di Morandi, si pongono quali strumenti di rivelazione delle dinamiche di classe e di autoriflessione su una cultura, la propria, in via di scomparsa.

La camera a mano, il formato ridotto, il montaggio in macchina, la (non) scelta del dialetto, i soggetti familiari all'autore, garantiscono un certo approccio di tipo intimo, partecipato, attento ai dettagli, alla coralità di atti sempre discreti, compresi fra il normale svolgersi delle azioni quotidiane, dei ritmi lavorativi e degli eventi della campagna e la performance: per cui l'uccisione del maiale o del cavallo anziano (*Cavallo ciao* - 1967) diventano uno "spettacolo", ma uno spettacolo non ricostruito, piuttosto agito di fronte alla consapevolezza della documentazione, seppure - caso unico - senza il disturbo di un soggetto terzo, esterno.

Nel cinema di Morandi la casualità di un uomo annegato nel fiume (*Morire d'estate* - 1957) si fa storia - addirittura necessità della storia - riflessione sul rapporto con la morte in generale e sulla specificità della cultura contadina nel suo rapporto con la morte.

Giuseppe Morandi ci ha raccontato che aveva ed ha un profondissimo rispetto per i soggetti che filma, che produce in lui addirittura un senso di vergogna, come se si stesse appropriando di qualcosa senza essere sicuro di poter restituire qualcos'altro in cambio. Ciò arriva persino ad influenzare la scelta del punto di vista: le prime fotografie degli uomini e delle donne al lavoro



nei campi le scatta alle loro spalle. Nonostante questo la restituzione, così importante, avviene, non solo in forma di stampe e proiezioni ma, soprattutto, nella possibilità di avviare una riflessione su se stessi e di possedere in “forma scritta” memoria del proprio gruppo sociale e familiare, analizzare dall’esterno dinamiche altrimenti interne e di tipo eminentemente “orale”. E allora dalla vergogna si passa all’affermazione di sé.

Morandi dal 1957 al 1968 scatta circa 5000 fotografie<sup>320</sup> organizzate in diverse mostre - fra cui *Cavallo ciao* - sulle attività contadine che andavano scomparendo. Fra tutte queste ne emerge una in particolare, esposta nelle stanze della sede della Lega di Cultura di Piadena, che descrive la spartizione dei sacchi di granturco effettuata nel cortile del podere di Voltido e che viene ripreso nel documentario *Jön, du tri, quater sac* (1967).

In quello scatto e in quel filmato è sintetizzato tutto il coraggioso lavoro politico di questo gruppo di lotta e di ricerca, ne emerge infatti la divisione assolutamente iniqua del frutto del lavoro nei campi (la parte del padrone tre volte più grande di quella del bracciante), in modo che il contadino, posto di fronte a quella stampa, possa analizzarla come se ne fosse esterno e possa dunque essa contribuire al suo percorso di presa di coscienza della sua posizione di subordinazione.

*Ciò che ha fatto maturare le immagini non è stata solamente la suggestione dell’ambiente, delle facce dei paisan, del loro lavoro, ma principalmente la conoscenza della loro condizione e l’adesione alla loro lotta di emancipazione*<sup>321</sup>.

L’approccio amatoriale dona alle inquadrature un fascino primitivo, quasi da film delle origini, fra oggetti ormai scomparsi dall’uso come le “pale da granaglie rattoppate col fil di ferro” e le “misure” e la difficoltà della messa in quadro e della messa a fuoco.

Il rapporto fra artista/ricercatore e soggetto della rappresentazione è dunque un caso unico in questi lavori, in un certo senso si annulla. Il rischio etnocentrico di una “rappresentazione verticale” delle “culture altre” qui non esiste, il rapporto non può che essere “orizzontale”.

---

<sup>320</sup> *I Paisan. Immagini di fotografia contadina della bassa padana*, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1998.

<sup>321</sup> Ibidem.

Al lavoro che emerge dalla fascinazione per le atmosfere della “bassa” si origina una lunghissima “tradizione” fotografica che arriva sino ai lavori di Luigi Ghirri, e di cui ricordiamo in particolare il nome di Paul Strand che con Piadena entra in contatto e tuttavia “affronta il viaggio lungo il Po come un viaggio attraverso l’India”. A tale “tradizione” si oppone il percorso di consapevolezza e denuncia operato dalla Lega di cultura sulle condizioni di vita e di lavoro dei contadini, “dai riti alla lotta di classe”.

Lotta che porta addirittura Giuseppe a smettere di fotografare negli anni Settanta “perché i picchetti erano più importanti”.

All’estetica fotografica si oppone, allora, l’etica della fotografia. E le fotografie vengono scattate in sequenza, permettendo il passaggio dall’individuale al corale, perdendo quell’aura letteraria che accompagna il lavoro degli altri fotografi.

L’aspetto rituale e stagionale della cultura contadina (il carnevale, la mascherata del violino, il fuoco dell’Avemaria, il Venerdì santo, la cuccagna, la vendemmia, la raccolta dei vimini e del granturco, la mungitura...), si lega quindi inestricabilmente alla lotta politica e sindacale che non si ferma nemmeno con l’abbandono delle campagne, ma invece riflette su di esso. Allo stesso modo riflette sul cambiamento del paesaggio, sulle cascine abbandonate come la grande cascina del Vho in *El calderon* (1991), dove fra le immagini del posto ormai abbandonato si interviene con i suoni di quando era abitata e si vedono ancora le scritte sui muri delle lotte pacifiste. La stessa cascina che compare già in *El Vho* (1966), dove è accompagnata da una colonna sonora registrata, per contrasto, dalla televisione.

L’attenzione verso il cinema di Giuseppe Morandi, forse inferiore per risultato estetico a quello della sua fotografia, ma altrettanto se non più importante per valore di documentazione, si origina a partire dal lavoro di recupero compiuto dalla Cineteca di Bologna e dalla rassegna a lui dedicata al Festival del cinema di Locarno nel 1999<sup>322</sup>.

---

<sup>322</sup> Francesco Marano, *Il film etnografico in Italia*, op. cit., pag. 77.

Ne emerge dunque una bassa padana molto diversa da quella a cui siamo stati abituati dalla letteratura e dal cinema. E ciò è testimoniato anche dal “Micio” (Gianfranco Azzali), compagno di Morandi per ciò che riguarda la costituzione della Lega di cultura di Piadena e vicino a lui in diverse lotte politiche. I due si conoscono in occasione del dibattito sul sequestro dei Quaderni di Piadena, dopo che il primo libro che avevano prodotto era stato sequestrato per pornografia, in quanto erano presenti storie sulla prostituzione, ma soprattutto dove c’erano, a disturbare le autorità, le testimonianze dei *Paisan* scioperanti nel 1948 e 1949. Lotte contadine coeve a quelle meridionali, per il rinnovo del patto colonico e da cui uscirono sconfitti, costretti ad infiniti *San Martino*, cacciati dalle campagne e forzati per necessità ad emigrare nelle città, mentre il mondo agricolo nel frattempo si industrializzava.

Se la Pianura Padana, e in particolare il bacino intorno al Po, è stata infatti oggetto di moltissime rappresentazioni cinematografiche, oltre che fotografiche e letterarie, la testimonianza del “Micio” ce ne restituisce una delle più interessanti a proposito di *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci, visto dalla prospettiva di un *Paisan*.

Il “Micio”, infatti, in *Novecento* fa la comparsa e litiga spesso con Bertolucci, ritenendo che il regista avesse visto il mondo contadino “sempre e solo dalla finestra della casa del padrone, suo nonno”.

Figura del padrone che, anche quando compare nelle fotografie di Morandi, è sempre volutamente tenuta in secondo piano.

Mancando una pregressa produzione scientifica sull’argomento, da Giuseppe Morandi e Gianfranco Azzali, per la precisione a casa di quest’ultimo, nella sede della Lega di Cultura, nel maggio del 2014, abbiamo raccolto una lunga intervista, osservando insieme a loro i corti documentari autoprodotti.

Siamo così venuti a scoprire che la prima camera da presa e macchina fotografica sono state prestate a Morandi da Idangela Molinari, la fotografa del paese e Mario Lodi (che fra l’altro collabora direttamente al corto *El pasturin* - 1956), pedagogista, intellettuale, insegnante,

scrittore, artefice dei Quaderni di Piadena e della Biblioteca Popolare della Cooperativa di Consumo e che alcune registrazioni dei corti sono state effettuate da Gianni Bosio il cui *L'intellettuale rovesciato* (1975)<sup>323</sup>, curato da Cesare Bermani, fa non solo da sfondo teorico a tutta questa produzione, ma è anche la premessa che dà anche vita all'Istituto Ernesto De Martino per la raccolta dei canti sociali e politici.

Di particolare interesse le immagini dell'uccisione del maiale, talmente caratteristiche della cultura contadina da comparire in due fra i film più conosciuti su questo mondo: *Novecento* (1976) - dove secondo il "micio", che gli mette a paragone il documentario in 8 mm di Morandi *La massa al nival alla motta* (1969), non è rappresentata fedelmente, tanto da aver fatto comparire in quella scena i bambini - e *L'albero degli zoccoli* (1978), nonché in un corto giovanile in 16 mm dello stesso Bertolucci *Morte di un maiale*.

Ugualmente si potrebbe dire de *La giornata del bergamino* (1967), ricerca che prosegue idealmente sino ai giorni nostri, quando Morandi riprende il tema e racconta le trasformazioni subite dall'allevamento a seguito della meccanizzazione e dello spopolamento delle campagne in *Il colore della bassa* (2008) presentato nella sezione *Corto Cortissimo* della 65° Mostra Cinematografica di Venezia. Stesso anno in cui Michael Grabek gira *Mi piaceva lavorare* che ha per protagonista proprio Gianfranco Azzali e sua madre, la *Genia* che pure compare mentre canta un canto contadino in *Novecento*.

I metri di pellicola e dunque i minuti dei corti, lavorando in 8mm, erano talmente scarsi da rendere assolutamente necessario il montaggio in camera, nonostante tutto così convincente da "far impallidire lo stesso Bertolucci" per loro stessa testimonianza.

Non c'è nessun commento, se non quello del sonoro in presa diretta e dei canti del lavoro, la scelta del dialetto comincia sin dai titoli dei documentari. Il territorio è essenziale e assolutamente concentrato fra Cremona e Mantova.

---

<sup>323</sup> Cesare Bermani (a cura di), *Gianni Bosio. L'intellettuale rovesciato. Interventi e ricerche sulla emergenza d'interesse verso le forme di espressione e di organizzazione "spontanee" nel mondo popolare e proletario (gennaio 1963 - agosto 1971)*, Milano, Jaca Book, 1998.

Il focus è quello sulla cultura popolare che per Morandi è “il linguaggio del quotidiano determinato da una particolare condizione” e “la trasmissione della memoria del canto e delle tecniche di lavoro in campagna” nella lezione dell’intellettuale rovesciato di Bosio che apprende il valore della modestia dell’“andare ad imparare da chi l’ha preceduto”, “fissare e raccogliere la storia da chi la storia l’ha fatta e da chi l’ha combattuta”.

Morandi pensa la fotografia in modo diverso, perché non la considera un prodotto suo, ma del gruppo intero che rappresenta e che gli permette di partecipare all’anno agrario, ai momenti quotidiani, ai riti.

Il risultato dunque non è solo di chi filma, ma è anche del soggetto fotografato. Lui non ruba lo scatto, ma fa in modo che allo stesso partecipino i contadini, ne siano consapevoli. Per questo in *Inceneris li barbi* (1964) fotografa di fianco, per vergogna; “l’uso dei materiali deve servire anche a loro”, “a sentirsi protagonisti della loro storia”, in contrasto con la fotografia fascista dove “le donne andavano a zappare nei campi col vestito della festa e il fazzoletto bianco in testa”.

I contadini che filma e fotografa, dopo un primo momento di diffidenza, in cui sentivano quasi di essere ripresi per essere “presi in giro”, cominciavano ad affiggere le stampe delle fotografie che li ritraevano nelle case. Ed ecco riassunto il senso di un lavoro etico che si contrappone ad un lavoro puramente estetico.

L’attenzione al gesto, alla posizione del corpo ritrae il disagio e contemporaneamente la dignità di una condizione subalterna.

Per poter dar vita ad una produzione così interessante era comunque necessario acquisire l’uso dei nuovi strumenti: dal registratore alla macchina da presa fino ad arrivare, oggi, al computer, nell’esempio dell’*Elogio del magnetofono* di Gianni Bosio:

*La possibilità di fissare col magnetofono modi di essere, porsi e comunicare (così come la pellicola permette di fissare in movimento feste riti spettacoli) ridona alla cultura delle*

*classi oppresse la possibilità di preservare i modi della propria consapevolezza, cioè della propria cultura*<sup>324</sup>.

Quindi Giuseppe Morandi, grazie all'intermediazione degli strumenti capisce che:

*I paisan oggi non ci sono più, non c'è più la cascina, nei paesi non si fa cultura; la campagna la importa dalla città. E invece bisogna puntare sui valori, sui modelli che vengono dalla campagna, e non per averne nostalgia, questa non è una mostra del rimpianto, ma per adoperare questi segni, questi fatti di cultura per ridare alla gente gli strati del proprio passato*<sup>325</sup>.

---

<sup>324</sup> Cesare Bermani (a cura di), *Gianni Bosio. L'intellettuale rovesciato*, op.cit, pag. 159.

<sup>325</sup> Arturo Carlo Quintavalle, *Contadini: fiaba sistema storia in I Paisan. Immagini di fotografia contadina della bassa padana*, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1998.

## 7.5 - La fotografia

*Le fotografie sono forse i più misteriosi fra gli oggetti che formano, dandogli spessore, quell'ambiente che noi definiamo moderno. Esse sono in realtà esperienza catturata, e la macchina fotografica è l'arma ideale di una consapevolezza nel suo momento acquisitivo.*

John Berger

La fotografia di uso antropologico, inizialmente, viene utilizzata con intento scientifico e classificatorio. Uno dei primi a farne uso a tal fine fu probabilmente Charles Darwin, stimolato dai lavori del neurologo francese Guillaume Benjamin Duchenne de Boulogne sui malati di mente dell'ospizio de La Salpêtrière<sup>326</sup>. Tali lavori si inseriscono in un progetto di "archiviazione universale" dei comportamenti umani che può essere considerato il primo obiettivo della disciplina e che l'ha portata anche verso derive razziste come quella delle immagini antropometriche, fra cui uno degli esponenti più conosciuti è senz'altro Cesare Lombroso, o a fotografie realizzate nei contesti indigeni ricostruiti - e altrettanto razzisti - delle Esposizioni universali.

Alle tesi darwiniane, in Italia, è legata la scuola fiorentina di Paolo Mantegazza, dove era viva una tradizione fotografica di tutto rispetto grazie al lavoro dei Brogi e degli Alinari: la Società Fotografica Italiana<sup>327</sup>.

L'esperienza successiva di fotografia al servizio della ricerca antropologica è già quella che si avvale della collaborazione di De Martino.

Come abbiamo avuto modo di vedere Clara Gallini, allieva di De Martino, sostiene che l'antropologo abbia sempre dato priorità alla scrittura sulla pratica fotografica tuttavia, ogni

---

<sup>326</sup> Cecilia Pennacini, *Filmare le culture*, op.cit. pag. 44-45.

<sup>327</sup> Paolo Chiozzi, *Manuale di antropologia visuale*, op. cit., pag. 53.

volta che ha potuto permetterselo, egli ha composto una equipe interdisciplinare che, laddove possibile, ha sempre compreso la presenza di un fotografo<sup>328</sup>.

Il lavoro fotografico si origina quindi dall'esigenza di documentare anche gli aspetti sociali e ambientali delle culture di cui venivano inizialmente registrati e analizzati principalmente i canti (la RAI forniva le apparecchiature tecniche)<sup>329</sup>.

In particolare durante l'esperienza in Salento fu sperimentato *il primo tentativo italiano di registrazione fono fotografica sincrona nell'ambito di un'indagine interdisciplinare*<sup>330</sup>.

Gli strumenti furono sistemati su un ballatoio e i soggetti si accorsero soltanto dopo un po' di tempo di essere documentati<sup>331</sup>. Ciò pose un problema etico, ma diede la possibilità di essere realmente incisivi nel materiale prodotto.

Per testimonianza stessa di De Martino, la sua ricerca sul tarantismo comincia proprio dalla suggestione ricevuta da alcune fotografie di André Martin scattate nella cappella di San Paolo in Galatina<sup>332</sup>.

La stessa scrittura demartiniana a volte sembra descrivere gli eventi, in particolare le azioni del rito, con una sensibilità che sembrerebbe di tipo fotografico e in tal modo rimette in discussione la gerarchia fra parola e immagine.

I temi raffigurati per mezzo di strumentazione visiva ripercorrono tutto il lavoro di ricerca sul campo dell'antropologo, per loro tramite se ne possono scandire le tappe più importanti; divengono strumenti di sintesi del lavoro sul terreno<sup>333</sup>.

Se le caratteristiche dei vari fotografi si differenziano l'una dall'altra, l'antropologo le ricollega fra loro in un discorso più ampio e tuttavia sempre attento al particolare.

---

<sup>328</sup> Clara Gallini, Francesco Faeta, *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, op. cit., pag. 10.

<sup>329</sup> Ivi, pag. 54

<sup>330</sup> Ivi, pag. 21

<sup>331</sup> Diego Carpitella, *La registrazione fotografica nelle ricerche etnofoniche*, in *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio, 1973, pag. 191.

<sup>332</sup> Ernesto De Martino, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961, pag. 30.

<sup>333</sup> Francesco Faeta, *Ernesto De Martino e l'etnografia visiva*, in *Ernesto De Martino, monografia*, «Materiali», Centro etnografico campano, n.1, giugno 2007.



Inoltre, il mezzo fotografico, per la sua capacità di sezionare il movimento, sembrava essere ancora più funzionale di quello audiovisivo per una ricerca sulla gestualità e sulla progressione drammatica rituale che è al centro degli interessi demartiniani. L'antropologo utilizza infatti la codificazione del simbolismo mitico-rituale per ricollocare la cultura che studia all'interno della realtà storica e del contesto sociale nel quale operava. Il rito, considerato da lui quale strumento di comunicazione collettiva, era il corrispettivo dei mezzi di comunicazione di massa contemporanei.<sup>334</sup>

Val la pena di ricordare che nel passaggio fra registrazioni esclusivamente sonore e registrazioni visive o audiovisive, vi era stata un'evoluzione importante anche per ciò che riguardava il rapporto con i soggetti ripresi e non sempre era possibile ottenere la loro autorizzazione a documentare, che andava contrattata e che andava a modificare l'atteggiamento di chi si sentiva compreso nella rappresentazione. Ci si poteva rifiutare di venir fotografati anche per questioni magiche e la fotografia poteva essere un utile oggetto di "restituzione", nonché prova dell'esistenza propria e altrui in un mondo sempre minacciato dalla "crisi della presenza".

Dell'interesse di De Martino per le ricerche iconografiche di Warburg e dell'*atlante figurato del pianto* compreso in *Morte e pianto rituale nel mondo antico* si è già avuto modo di parlare, mentre la prima spedizione in Lucania con apporto audio visuale, come già accennato, avviene nel giugno 1952 a Tricarico, paese di Rocco Scotellaro.

Accompagna l'antropologo Arturo Zavattini, figlio di Cesare Zavattini, collaborazione che non ebbe seguito, ma che si prosegue, invece, nella bassa emiliana di Paul Strand<sup>335</sup>, tanto da legarsi anche alla produzione fotografica della Lega di cultura di Piacenza.

Il centro delle ricerche è la condizione bracciantile e gli scatti rivelano i volti dei primi informatori di De Martino, l'ambiente della Rabata, le attività degli abitanti di Tricarico con ottima qualità d'inquadratura, innovativo uso di fotografie in sequenza e attentissimo

---

<sup>334</sup> Ernesto De Martino, *Simbolismo mitico-rituale e mezzi di comunicazione di massa*, «Ulisse», XIV, n.41, 1961.

<sup>335</sup> Paul Strand, Cesare Zavattini, *Un paese*, Torino, Einaudi, 1955.

sguardo ai dettagli e ai gesti tipici dei lavori quotidiani, in una sorta di contenimento espressivo teso a sostenere l'approccio scientifico della spedizione<sup>336</sup>.

Nonostante questo l'ambiente, espresso da De Martino in questi termini - *la luce lotta qui ancora con le tenebre, e la forzata coabitazione di uomini e bestie suggerisce l'immagine di una specie umana ancora in lotta per distinguersi dalle specie animali*<sup>337</sup> - fa sì che si producano necessariamente degli scatti di contenuto altamente drammatico o di chiaro effetto estetico.

Nel corso di quegli anni la ricerca demartiniana si diffonde in altri luoghi e cresce nella variazione tematica dei nuclei d'indagine originari.

Franco Pinna partecipa alla spedizione lucana di Ernesto De Martino del settembre-ottobre 1952 e, in quell'occasione, gira anche un film in 16mm intitolato *Dalla culla alla bara*, ora considerato perso, come pure andarono perse la maggior parte delle fotografie, esposte al Museo delle Arti e Tradizioni Popolari con lo stesso titolo del filmato; con loro c'è anche Diego Carpitella.

Le sue fotografie, insieme a quelle di André Martin e Ando Gilardi compaiono nel testo di Ernesto De Martino *Sud e magia*. In questo caso l'approccio è già più etnografico che sociologico e politico, concentrato sulle manifestazioni di "crisi individuale".

Pinna accompagna De Martino anche in occasione delle spedizioni successive (Pisticci, 1954) concentrate in particolare sul tema della lamentazione funebre da cui si origina anche il brevissimo documentario di Michele Gandin, in Calabria e in particolare nella Sila.

A differenza delle foto prodotte per le ricerche sul tarantismo, dove è fortissima l'idea di una sintonia fra fotografo e scena rituale "spettacolare" spontanea, la lamentazione è sempre ricostruita. Interessante comunque veder filtrare fra gli scatti la relazione fra la richiesta della performance e il modo in cui viene autorappresentata. Cosa che emerge anche dai documentari, dagli sguardi verso la camera e dal modo che hanno i soggetti ripresi di esibirsi di fronte ad essa, anche in occasione di un "rituale autentico".

---

<sup>336</sup> Clara Gallini, Francesco Faeta, *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, op. cit., 14-15, 58-59.

<sup>337</sup> Ernesto De Martino, *Furore Simbolo Valore*, op.cit., pag. 185.

Nell'agosto del 1956 documenta anche la festa della Madonna di Pierno di cui esiste un omonimo documentario a firma di Di Gianni. Con una sensibilità affine a quella del regista, Pinna documenta sia i momenti della processione vera e propria, durante la quale i fedeli si pongono sul capo i *cinti*, composti di candele, sia ritratti e momenti più quotidiani di scambio fra i contadini.

In occasione della documentazione sul *Gioco della falce*, come già ricordato effettuata a S.Giorgio Lucano nel 1959, rito magistralmente descritto anche nel documentario di Lino Del Fra, il fotografo utilizza il procedimento della fotografia in sequenza già sperimentata da Zavattini, ideale per descrivere le varie fasi del rito. Notevole la fotografia del contadino anziano che rappresenta il "capro", con le spighe di grano in bocca, i falcetti nelle mani e a fingere due lunghe corna che si staglia, estremamente dignitoso e concentrato, oltre il cielo.

Testimonia Francesco Faeta, a tal proposito, che la descrizione demartiniana del rito compresa in *Furore Simbolo Valore*, sembrerebbe essere ricavata dalle sequenze fotografiche di Pinna<sup>338</sup>, altro elemento che rimette in discussione la presunta superiorità della scrittura nella pratica etnografica e aiuta invece a mettere in luce la sinergia possibile fra i due diversi tipi di descrizione del rito e l'importanza della segmentazione fotografica ai fini della rilevazione e ricostruzione della gestualità e del simbolismo. All'espressività di taluni scatti e alla documentazione sociale del contorno, si accompagna quindi, in particolare nel momento rituale, l'intento analitico e classificatorio della ricerca scientifica.

Di incredibile effetto anche una foto dedicata ad una lamentatrice di Pisticci, fermata in una posizione che la rende un tutt'uno con gli alberi che si intravedono alle sue spalle, che sembrano accompagnarne il gesto. Tuttavia, l'ambiente aperto ne rivela subito anche l'artificialità della ricostruzione.

Lo stesso effetto perturbante emerge dagli scatti che descrivono una fattucchiera di Colobrarò - Maddalena La Rocca - col volto divorato dalle rughe sullo sfondo di un'altura rocciosa e secca.

---

<sup>338</sup> Ivi, pag. 71.

Oltre agli aspetti connessi alla ritualità, emergono in questo tipo di documentazione anche gli oggetti d'uso quotidiano, come i ditali di canne che servono a proteggersi le dita durante la mietitura o i tanti ritratti.

Un filo invisibile collega la carica emotiva, ancestrale, che emerge dagli scatti che rappresentano la lamentatrice di Pisticci, con la fattucchiera di Colobrarò, le manifestazioni rituali del Gioco della falce di S. Giorgio Lucano, il ciclo coreutico per Maria di Nardò.

Con De Martino Pinna partecipa infine a quattro spedizioni fra il 1952 e il 1959, il loro rapporto si rompe a seguito della pubblicazione di *Sud e magia*.

Gli scatti effettuati a S. Giorgio Lucano vengono pubblicati su «Espresso Mese» a dimostrare che potevano avere anche una diffusione più ampia. Fotografo di Federico Fellini, Franco Pinna è infatti un fotogiornalista che lavora per importanti testate illustrate nazionali e internazionali, fra cui *Paese Sera*, *RadioCorriereTV*, *L'espresso* e *Panorama* dove diffonde anche parte delle fotografie che realizza in occasione di queste momenti di studio antropologico che, tuttavia, sembrano essere per lui più lavori casuali che sistematici<sup>339</sup>. La ricerca dell'effetto estetico, anche in questo caso, è dovuta, oltre alla bravura del fotografo, all'esigenza di una diffusione più ampia dei materiali prodotti, piuttosto che ad un loro uso scientifico, testimoniato anche nell'uso precoce del colore e del formato panoramico.

Nonostante questo Pinna pubblica anche alcuni testi dedicati esclusivamente allo studio del mondo contadino meridionale fra cui *La Sila* (1959) con testi di Ernesto De Martino e *Sardegna. Una civiltà di pietra* (1961).

Franco Pinna, insieme con Pablo Volta<sup>340</sup>, collabora infatti anche con Franco Cagnetta in occasione delle ricerche che porteranno alla pubblicazione dell'*Inchiesta su Orgosolo*<sup>341</sup>.

Cagnetta, interessato in particolare alla fotografia di documentazione sociale, si presta a far da ponte fra Pinna e De Martino.

---

<sup>339</sup> <http://www.archiviosonoro.org/basilicata/archivio/archivio-sonoro-della-basilicata/fondo-pinna>

<sup>340</sup> Tatiana Agliani, Uliano Lucas (a cura di), *Pablo Volta. La Sardegna come un'Odisea*, Nuoro, Ilisso, 2007.

<sup>341</sup> Franco Cagnetta, *Inchiesta su Orgosolo* in «Nuovi Argomenti», n.10, settembre-ottobre 1954.

Interessantissima poi la ricerca fotografica compiuta in Sardegna da Carlo Bavagnoli che, sfociata nella pubblicazione di un volume, non a caso s'intitola *Sardegna 1959. L'Africa in casa*. La produzione fotografica sembrerebbe dunque confermare, in Italia, un'ampia attenzione verso il mondo contadino, in particolare meridionale, ma con un approccio più divulgativo che accademico. Esigenza che, sicuramente affiancata ad un certo livello di impegno civile, come abbiamo visto, caratterizza anche il lavoro dei registi, seppure messi alla prova con le enormi difficoltà distributive che incontravano.

Ando Gilardi accompagna De Martino in Lucania nel 1957, si concentra in particolare sulla figura dei guaritori, sulla possessione e l'intervento magico, nonché sulla vita religiosa popolare e produce una serie di fotografie che pure sfoceranno in piccola misura in *Sud e magia*.

Il contributo di André Martin, in tale saggio, si concentra invece sulla ricerca sul tarantismo in Salento nel 1959, ricerca da cui prende le mosse anche il lavoro in video di Diego Carpitella.

Anche *La taranta* di Mingozzi si origina, come abbiamo già visto, dall'impressione prodotta sul regista proprio dalle foto in appendice al testo di De Martino.

La produzione di fotografia etnografica di Gilardi proseguirà poi l'anno successivo in Umbria al seguito di Tullio Seppilli<sup>342</sup>. Come testimonia lo stesso Faeta, la sua fotografia appare già tutta orientata ad un approccio scientifico, è caratterizzata da un modo di operare di tipo analitico più che estetico, diverso da quello di Pinna e Zavattini. Ciò è testimoniato in particolare dall'uso frequente della sequenza a camera fissa che si rivelò utilissima per l'analisi della gestualità e degli stati di coscienza alterata dei soggetti<sup>343</sup>.

Il tema, inoltre, portava il fotografo ad essere particolarmente attento nei confronti degli informatori.

Gilardi ci regala anche alcuni rari scatti del gruppo di ricerca di De Martino e in particolare uno in cui viene ritratta Vittoria De Palma con un'informatrice. La compagna di De Martino, infatti, era un intermediario essenziale nei confronti dell'intero mondo femminile. Ogni scatto andava

---

<sup>342</sup> Clara Gallini, Francesco Faeta, *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, op.cit., pag. 80.

<sup>343</sup> Ivi, pag. 83.

preparato da un lungo lavoro di contatto e dimostrazione di rispetto. A testimonianza della stessa De Palma gli studiosi preferivano non comparire nelle fotografie, per non togliere centralità ai testimoni.

Nel percorso demartiniano, dunque, cinema e fotografia si intrecciano e si completano a vicenda. Si caratterizzano entrambi per una forte componente espressiva che dona una dimensione diversa alla ricerca testuale dell'antropologo, pure caratterizzata da una notevole propensione narrativa. La fotografia riesce tuttavia a cogliere meglio la dimensione quotidiana che si articola intorno alla componente più propriamente performativa e rituale. L'impressione ad affiancare le diverse fonti, è che l'una doni all'altra un in più di senso. Diversi sono gli approcci degli autori agli eventi filmati e diverse le destinazioni delle opere prodotte; strumenti essenziali di contestualizzazione sociale e ambientale.

Molti intellettuali e artisti che dedicano la loro attenzione e il loro impegno al mondo contadino incrociano le loro ricerche. Abbiamo già accennato al caso di André Martin, che oltre a ispirare Ernesto De Martino con i suoi scatti sul tarantismo, vede le sue fotografie siciliane degli anni Cinquanta pubblicate nel saggio di Danilo Dolci *Spreco* (1960). Lo splendido apparato iconografico di questo prezioso saggio di inchiesta e di testimonianza, si apre con la silhouette di un uomo, piccolissimo, che si staglia sul profilo di alcuni calanchi e prosegue con una documentazione sulle frane, sulle lacerazioni alle case, sui vicoli privi di selciato e in cui si aprono voragini. La terra arsa, inospitale è un tema ricorrente sia delle fotografie, che dei documentari e dei film ambientati nel meridione italiano. Tema unificante della Sicilia Occidentale è in particolare la siccità e l'inchiesta si muove proprio a partire dalla documentazione dello spreco idrico. A ciò si aggiungono alcuni preziosi scatti sul tema della magia e di denuncia sociale sull'omicidio di sindacalisti che si chiudono in un paesaggio dantesco di terra e di fuoco.

L'inchiesta e le fotografie compartecipano dunque a rendere evidente ciò che per tutti non è ovvio: che in una terra provata dalla miseria si trascurano le possibilità di sviluppo e addirittura non si rilevano i casi di spreco.

*Questa terra è come una delle sue tante bambine bellissime nei vicoli dei suoi paesi, bellissime spesso sotto le croste, i capelli scarmigliati, nei cenci sbrindellati: e già si intravede come, crescendo lei bene, tra anni quel volto potrebbe essere intelligente, nobilmente vivo; ma pure si intravede come in altre condizioni quel volto potrebbe rinchiudersi patito e quasi incattivito<sup>344</sup>.*

Anche nel caso della fotografia non si può fare a meno di notare che gli autori per raccontare il mondo contadino di quegli anni preferiscono concentrarsi sulle aree depresse, come abbiamo visto con spirito di denuncia, ma anche nella ricerca di un forte effetto estetico per il quale l'approccio meridionalista ha indiscutibilmente spesso avuto un debole.

Annabella Rossi non solo si dedica attivamente alla fotografia - di cui, oltre agli scatti legati direttamente alla ricerca di De Martino e dedicati al tarantismo, ricordiamo qui in particolare la raccolta del 1969 *Le feste dei poveri* -, ma è una delle promotrici dell'uso sistematico della fotografia in ambito etnografico e potenzia l'archivio cine-fotografico del Museo delle arti e tradizioni popolari voluto da Tullio Tentori<sup>345</sup>. Il suo compagno, il già più volte citato Michele Gandin, fa pure grande uso della fotografia, tanto da utilizzarla frequentemente anche nei suoi lavori documentari<sup>346</sup>. Gandin usa infatti fotografie di Ferdinando Scianna in *Processioni in Sicilia* (1965) e *Terremoto in Sicilia* (1968). Fa ampio uso della fotografia anche per *Gente di Trastevere* (1961), *Dietro la porta* (1969) con immagini di Pietro Raffaelli e ad un fotografo è dedicato *Luciano Morpurgo fotografo dei poveri* (1972).

---

<sup>344</sup> Danilo Dolci, *Spreco. Documenti e inchieste su alcuni aspetti dello spreco nella Sicilia occidentale*, Torino, Einaudi, pag.18, 1960.

<sup>345</sup> Emilia De Simoni, *I cineocchi dell'antropologia* in «La Ricerca Folklorica», n.57, aprile 2008, pag. 18.

<sup>346</sup> Vincenzo Esposito (a cura di), *Annabella Rossi e la fotografia. Vent'anni di ricerca visiva nel Salento e in Campania*, Napoli, Liguori, 2003.

Nel 1960 Mario Carbone è con Carlo Levi in Lucania a scattare fotografie nei luoghi del *Cristo si è fermato ad Eboli* e Scotellaro gira la Basilicata e la Puglia con il fotografo Maraini nei primi anni Cinquanta.

Anche Alfredo Camissa, Federico Patellani, Enrico Pasquali e fra gli stranieri David Seymour, Henri Cartier-Bresson oltre che i già citati Andreas Fridolin Weis Bentzon e Paul Strand, fra molti altri, hanno incontrato il mondo contadino italiano in quegli anni.

I materiali sono oggi conservati negli archivi dei vari fotografi, oltre che nella Fototeca Storica Nazionale di Milano e all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma. Alcuni scatti sono andati irrimediabilmente perduti, altri pubblicati in preziosi volumi o consultabili sul sito dell'Archivio sonoro della Puglia e della Basilicata.

Seppure sia difficile ordinarli, importanti studiosi ne hanno ricostruito il percorso, facendone una delle testimonianze più preziose della nostra civiltà contadina e delle sue manifestazioni scomparse.





## Conclusione

Poveri ma belli

*La rappresentazione del mondo contadino nel cinema di fiction: alcuni esempi.*

Epifania del vedere negato

*Il documentario come emergenza del rimosso.*

Si è dunque tentato di dimostrare che, seppure non si sia mai parlato di una vera scuola del documentario italiano, come è possibile fare per altre cinematografie importanti, come quella inglese, francese, canadese e spesso non a demerito degli autori, ma del contesto legislativo e produttivo in cui lavorano, è tuttavia vero che nel documentario, in Italia, si troverebbero alcuni dei più bei titoli della nostra cinematografia, a volergliene dar merito.

Come abbiamo visto alcuni registi si sono incaricati non solo di preservare antiche tradizioni in via di scomparsa e di denunciare permanenti sacche di povertà sotterranee nel panorama mediale, ma anche di guardare con spirito critico al progresso troppo rapido di quegli anni e spesso iniquo.

La filmografia è talmente corposa che, vista tutta insieme, viene anche da pensare che queste zone di sottosviluppo non fossero neppure così marginali, ma che caratterizzassero molta parte del territorio nazionale nel periodo lungo che va dal Dopoguerra alla fine del *Miracolo* e, soprattutto, che una volta distrutta l'antica società contadina, nuove forme di marginalità permasero nei contesti urbani.

Naturalmente il cinema di fiction si presta anch'esso quale documento utile ad un'analisi della formazione dell'immaginario collettivo e dei comportamenti sociali.

Già Margaret Mead e Rhoda Métraux tentarono, analizzando con un approccio antropologico il film *Hitlerjunge Quex* (1933) di Hans Steinhoff, di far emergere i modi di vita e la costruzione del mito dell'epoca e della cultura nazista<sup>347</sup>.

Si parla fin dagli anni Cinquanta di film come elemento rappresentativo della società in cui è stato prodotto ma, a nostro modo di vedere, la costruzione culturale emerge con particolare evidenza solo una volta che il film venga messo a confronto con fonti o generi di tipo diverso.

Assunto questo che, insieme al tentativo di ricostruzione di una filmografia, anche parziale, del documentario corto italiano, è sin dall'inizio alla base di questo progetto di ricerca.

Abbiamo visto come il fascismo aveva aggravato le condizioni di vita dei contadini, in particolar modo nel Mezzogiorno.

Il programma fascista di ruralizzazione del Paese contro la corruzione urbana era pura retorica, mentre le misure peggiori erano state il divieto all'emigrazione, l'obbligo a riunirsi in consorzi e a consegnare il grano, il potenziamento della coltivazione di cereali (con conseguente crisi delle culture locali come quella degli agrumi)<sup>348</sup>.

L'idea di questa Italia povera, ma sana, di un mondo contadino nazionale storico, è presente già nei primi anni postunitari e viene fatta propria in particolare dal fascismo, come testimonia, fra l'altro, la produzione enorme di cinegiornali Luce a tema rurale.

Anche a seguito della retorica del mito rurale fascista, il neorealismo si presenta quale un fenomeno prevalentemente urbano, se si esclude la componente rosa<sup>349</sup>, mentre invece la discussione antropologica coeva, nonché la letteratura e la pittura indagano il mondo contadino in profondità.

---

<sup>347</sup> Cecilia Pennacini, *Filmare le culture*, op.cit. pp. 60-61.

<sup>348</sup> Anna Rossi - Doria, *Il movimento contadino nel secondo Dopoguerra in Calabria* in Anna Rossi Doria (a cura di), *La fine dei contadini e l'industrializzazione in Italia*, Catanzaro, Rubbettino, 1999, pp. 92-93.

<sup>349</sup> Michele Guerra, *Gli ultimi fuochi. Cinema italiano e mondo contadino dal fascismo agli anni Settanta*, Roma, Bulzoni, 2010, pp 11-15.

La campagna, già dal primo Blasetti, è il luogo che rompe con la tradizione del muto decadente, seppure in *Quattro passi fra le nuvole* (1942) l'idea di un idillico "ritorno alla terra", sia già sentita come poco praticabile.

Se Luchino Visconti è padre putativo del neorealismo e quindi anche del documentario corto, si noti come *Ossessione* (1943) abbia una "imponente matrice contadina eppure non possa dirsi un film sul mondo contadino<sup>350</sup>", e in *Rocco e i suoi fratelli* (1960) dove la cultura contadina lucana emerge "in assenza", vi sia già rappresentata la deriva verso il mondo urbano.

*Riso amaro* (1949), invece, seppur compreso fra i rari titoli del neorealismo d'ambientazione rurale, fa già uso della maggiorata che caratterizzerà il periodo successivo, della diva buona per tutte le latitudini.

Di *Non c'è pace fra gli ulivi* (1950) De Martino scrive "la ribellione del protagonista è senza dramma ambientale, non nasce nella concretezza di un mondo arcaico e al tempo stesso modernissimo, ma matura e infine esplode in uno scenario fittizio, in cui qualche compiacimento decadente tiene il luogo di una attenta penetrazione del mondo culturale popolare<sup>351</sup>".

*Il mulino del Po* (1949) risente fortemente della sua matrice letteraria.

Pochi esempi questi, ma che già chiarificano quanto fosse difficile rappresentare il mondo contadino italiano, quanto fosse necessario venire a patti con il sentimento nazionalpopolare che lo ammantava.

Il cinema post-fascista è fenomeno essenzialmente urbano, borghese.

Le premesse neorealiste saranno dunque portate avanti dal documentario.

Una battaglia ideologica si combatte fra le varie forme di documentario, come pure fra il documentario il cinema di fiction.

---

<sup>350</sup> Michele Guerra, *Gli ultimi fuochi*, op.cit., pag. 107.

<sup>351</sup> Ernesto De Martino, *Realismo e folklore nel cinema italiano*, «Filmcritica», n. 19, 1952, pag.184.

Non solo il documentario di propaganda governativo, ma anche “La commedia veniva a funzionare come strumento di integrazione e accettazione dell’esistente”<sup>352</sup>.

Il Paese è teso verso l’ammodernamento, verso una crescita economica rapida.

La rappresentazione della campagna nella commedia, inaugurata da *Due soldi di speranza* (1952) e che prosegue con i *Don Camillo* e il ciclo dei *Pane, amore e...*, si rifà alla tradizione della satira del villano, che deriva dalla novellistica trecentesca e procede per stereotipi e semplificazioni.

Nel periodo del *Boom* quel che emerge dal cinema più *mainstream* è un’immagine del Paese che diverge grandemente da quella presentata nei documentari descritti e studiati in queste pagine, che si focalizzano proprio sulle aree della provincia depressa.

Se l’immagine della star si adatta a tutti i contesti ambientali e può sfrecciare in vespa lungo le strade della Capitale, come pure salire a cavallo di un asino vestita di logori stracci, senza perdere quell’aura di fascino e ammirazione che sempre la avvolge, i poveri contadini della Lucania possono abitare solo il proprio ambiente, a costo di sembrare grotteschi o di trasformare l’esibizione della povertà in provocazione, di minacciare contaminazione.

La povertà può allora essere mostrata solo a costo di adattarsi ai canoni di sanità e bellezza della “cultura dominante” da un lato o, con molta più difficoltà, del bell’effetto estetico di marca autoriale dall’altro.

Se è comprensibile come nel Dopoguerra ci si volesse lasciare alle spalle le situazioni di peggiore miseria, anche a costo di non vedere quelle esistenti, non a caso questi documentari mal finanziati, censurati, poco o per niente distribuiti sono riemersi solo molti anni dopo.

Non a caso la rappresentazione filmica della campagna ha ripreso vigore solo con le epopee contadine degli anni Settanta, fra cui *L’albero degli zoccoli* (1978) e *Novecento* (1976), innocue in quanto ormai non potevano che parlare di un mondo contadino già dichiarato scomparso.

---

<sup>352</sup> Michele Guerra, *Gli ultimi fuochi*, op.cit., pag. 152.

Nonostante questo alcuni film di finzione, fra cui quelli dedicati al mondo contadino di Francesco Rosi, come esempio fra i tanti, sono in dialogo con la produzione documentaria, sia per temi che per forma.

Lo stesso mi pare si possa dire di *Un uomo da bruciare* (1962) di Paolo e Vittorio Taviani e Valentino Orsini, dedicato alla figura di Salvatore Carnevale, che nel documentario si formano e col Sud si incontrano in occasione della collaborazione con Joris Ivens.

In *Padre Padrone* (1977) c'è invece la consapevolezza che il mondo contadino sia anche un mondo violento, di cui liberarsi.

E naturalmente entra nella discussione la "utopia terzomondista" pasoliniana, che allo stesso tempo non gira un solo film sul mondo contadino, ma in tutti i suoi film ne aggiunge la componente mitica o gli ambienti e non si arrende al "genocidio".

I documentari, salvando la memoria pregressa a questo "genocidio", ci affascinano.

Vorremmo salvarli in quanto a loro volta avendo conservato memoria, ci appaiono quali "atti di redenzione".

Forse per questo tendiamo a giustificargli certe cadute stilistiche ed eccessi retorici.

Inoltre, parcheggiare la memoria all'interno di un congegno audiovisivo ci consente di accettare in maniera infinitamente meno traumatica un passaggio epocale come quello avvenuto in quegli anni, nonostante lo scandalo che provocano certe forme di realismo.

Per onestà occorre dire che se molti film di finzione sembrano orientati verso una trasformazione immaginaria della realtà sociale italiana delle campagne e di una "etnografia di tipo turistico", d'altra parte l'approccio di molti lavori documentari risente certamente di un tono apocalittico. Oltre a criticare coraggiosamente l'assenza dello Stato e la miseria che affligge ancora molte zone, si fatica a trovare l'afflato per un vero spirito di rinnovamento.

Alla condanna delle disparità e delle ingiustizie operate da certo tipo di modernità percepita come inevitabile, non sembra conseguente la proposta di una possibile modernità più equa e meno traumatica.

Nel cinema dunque, uno degli strumenti principi della diffusione del mito della modernità, del suo linguaggio, si gioca la partita conflittuale fra persistenza della tradizione e progresso.

Fra le diverse rappresentazioni cinematografiche della campagna emerge allora chiaramente l'inconscio collettivo del nostro Paese, fatto di barriere ideologiche comprese fra tradizione e modernità e ancora oggi non pacificato.

Non pacificato in quanto interi mondi non scompaiono in una manciata d'anni, ma si trasformano e, una volta trasformati, permangono, col loro carico di contraddizioni irrisolte.





## Filmografia

### *Documentari corti a tema agropastorale*

<b>TITOLO</b>	<b>REGISTA</b>	<b>ANNO</b>	<b>LOCATION</b>
La fossa dei pastori	Agostino Di Ciaula	1960	Abruzzo
La cava	Toni De Gregorio	N/A	Abruzzo
Il culto delle pietre	Luigi di Gianni	1967	Abruzzo
Cristo non si è fermato a Eboli	Michele Gandin	1952	Basilicata
Pisticci, costume lucano	Michele Gandin	1952	Basilicata
Albanesi d'Italia	Adriano Barbaro	1954	Basilicata
Lamento funebre	Michele Gandin	1954	Basilicata
Magia lucana	Luigi di Gianni	1958	Basilicata
Nascita e morte nel meridione	Luigi di Gianni	1959	Basilicata
Pericolo a Valsinni	Luigi di Gianni	1959	Basilicata
Frana in Lucania	Luigi di Gianni	1959	Basilicata
Non basta soltanto l'alfabeto	Michele Gandin	1959	Basilicata
La passione del grano	Lino Del Fra	1960	Basilicata
Come scorrono i giorni	Axel Rupp	1962	Basilicata
Donne di Lucania	Giovanni Vento	1962	Basilicata
Monologhi Lucani	Mario Albano	1962	Basilicata
I maciari	Giuseppe Ferrara	1962	Basilicata
La lucania di Levi e Scotellaro	Massimo Mida	1962	Basilicata
Braccianti	Axel Rupp	1963	Basilicata
CH4 in Lucania	Giuseppe Ferrara	1964	Basilicata
La madonna di Pierno	Luigi di Gianni	1965	Basilicata
Viaggio in Lucania	Luigi di Gianni	1965	Basilicata
Lucania dentro di noi	Libero Bizzarri	1967	Basilicata
Terremoto in Sicilia	Michele Gandin	1969	Basilicata
La madonna del Pollino	Luigi di Gianni	1971	Basilicata
Donne di Bagnara	Luigi di Gianni	1959	Calabria

I dimenticati	Vittorio De Seta	1959	Calabria
L'inceppata	Lino Del Fra	1960	Calabria
Radiografia di un paese	Angelo d'Alessandro	1961	Calabria
Tempo di raccolta	Luigi di Gianni	1966	Calabria
Il contadino che viene dal mare	Giuseppe Taffarel	1967	Calabria
Il giorno delle farse	Giuseppe Ferrara	1974	Calabria
Il bosco magico	Enzo Bassano	N/A	Campania
Festa a Positano	Citto Maselli	1952	Campania
Il campo e il mare	Maurizio Lucci	1962	Campania
I fujenti	Luigi di Gianni	1966	Campania
La potenza degli spiriti	Luigi di Gianni	1968	Campania
Nascita di un culto	Luigi Di Gianni	1968	Campania
La possessione	Luigi di Gianni	1971	Campania
Montevergine	Luigi di Gianni	1971	Campania
Cinesica 1: Napoli	Diego Carpitella	1973	Campania
Comacchio	Fernando Cerchio	1942	Emilia Romagna
Gente del Po	Michelangelo Antonioni	1943	Emilia Romagna
Alluvione	Florestano Vancini	1950	Emilia Romagna
Uomini della pianura	Florestano Vancini	1950	Emilia Romagna
Delta padano	Florestano Vancini	1951	Emilia Romagna
Quando il Po è dolce	Renzo Renzi	1951	Emilia Romagna
Uomini della palude	Florestano Vancini	1953	Emilia Romagna
Cantamaggio a Cervarezza	Francesco Maselli	1954	Emilia Romagna
Solleone	Florestano Vancini	1954	Emilia Romagna
Tre canne un soldo	Florestano Vancini	1954	Emilia Romagna
Palude operosa	Florestano Vancini	1955	Emilia Romagna
Traghetti alla foce	Florestano Vancini	1955	Emilia Romagna
Dove il Po scende	Florestano Vancini	1955	Emilia Romagna
Variazioni a Comacchio	Florestano Vancini	1955	Emilia Romagna
Una capanna sulla sabbia	Florestano Vancini	1955	Emilia Romagna
Incontro sul fiume	Ezio Pecora	1955	Emilia Romagna

	Massimo Sani		
Teatro minimo	Florestano Vancini	1957	Emilia Romagna
Vento dell'Adriatico	Florestano Vancini	1957	Emilia Romagna
I sette contadini	Elio Petri	1957	Emilia Romagna
Om ad Po	Giulio Questi	1958	Emilia Romagna
Lo specchio, la tigre, la pianura	Raffaele Andreassi	1960	Emilia Romagna
Via dei piovponi	Gianfranco Mingozzi	1962	Emilia Romagna
La piena	Giuseppe De Mitri	1964	Emilia Romagna
Un paese che frana	Luigi di Gianni	1964	Emilia Romagna
Antonio Ligabue, pittore	Raffaele Andreassi	1965	Emilia Romagna
Paludi	Aglaucio Casadio	1966	Emilia Romagna Friuli Venezia
Bella contrada	Toni De Gregorio	1965	Giulia Friuli Venezia
Laguna	Giuseppe Taffarel	1968	Giulia
Bagnaia, villaggio italiano	Citto Maselli	1949	Lazio
Il pianto delle zitelle	Gian Vittorio Baldi	1958	Lazio
Il pianto delle zitelle	Giacomo Pozzi Bellini	1939	Lazio
Un paese sulla salaria	Libero Bizzarri	1963	Lazio
Cinque terre	Giovanni Paolucci	1942	Liguria
Uomini e ulivi	Gianni Amico	1968	Liguria
El pasturin	Giuseppe Morandi	1956	Lombardia
Morire d'estate	Giuseppe Morandi	1957	Lombardia
Pascoli alti	Vittorio Pandolfi	1960	Lombardia
El calderon	Giuseppe Morandi	1961	Lombardia
Il mondo comincia a Sabbio	Angio Zane	1962	Lombardia
Inceris li barbi	Giuseppe Morandi	1964	Lombardia
Barattieri el massa el nimal	Giuseppe Morandi	1966	Lombardia
El vho	Giuseppe Morandi	1966	Lombardia
La giornata del bergamino	Giuseppe Morandi	1967	Lombardia
L'amadasi la massa l'och	Giuseppe Morandi	1967	Lombardia

Tonco, la festa del tacchino	Giuseppe Morandi	1967	Lombardia
Cavallo ciao	Giuseppe Morandi	1967	Lombardia
Jön, du, tri, quater sac	Giuseppe Morandi	1967	Lombardia
I massa al nimal alla motta	Giuseppe Morandi	1969	Lombardia
Superstizione	Michelangelo Antonioni	1949	Marche
Gente dell'Adriatico	Libero Bizzarri	1960	Marche
Il giorno dei morti	Libero Bizzarri	1960	Marche
Gli ultimi ramai	Libero Bizzarri	1964	Marche
La cascina	Libero Bizzarri	1966	Marche
Nel mezzogiorno qualcosa è cambiato	Carlo Lizzani	1949	NA
Vigilia di mezza estate	Gian Vittorio Baldi	1959	NA
Medico condotto	Enzo D'ambrosio	1962	NA
La sarcina	Toni De Gregorio	1963	NA
Se il cielo annera	Toni De Gregorio	1964	NA
Tramonto della mezzadria	Giuseppe Ferrara	1966	NA
Noi mondine	Vittorio Carpignano	1941	Piemonte
Campi d'acqua	Piero Nelli	1960	Piemonte
Langa terra dimenticata	Aldo Agnelli	1961	Piemonte
Dove non c'è il mare	Vincenzo Gamna	1964	Piemonte
In Puglia muore la storia	Antonio Marchi	1949	Puglia
I maccheroni	Raffaele Andreassi	1955	Puglia
Il pantano	Elio Piccon	1958	Puglia
Stendali suonano ancora	Cecilia Mangini	1960	Puglia
Maria e i giorni	Cecilia Mangini	1960	Puglia
Meloterapia del tarantismo	Diego Carpitella	1960	Puglia
L'oro dei poveri	Agostino Di Ciaula	1962	Puglia
L'isola di Varano	Carlo di Carlo	1962	Puglia
La taranta	Gianfranco Mingozzi	1962	Puglia
I sette maghi	Agostino Di Ciaula	1964	Puglia
La festa	Agostino Di Ciaula	1964	Puglia
Il male di San Donato	Luigi di Gianni	1965	Puglia

Il campo	Elio Piccon	1966	Puglia
Non è più un'isola	Giuseppe Ferrara	1970	Puglia
Contadini al mare	Agostino di Ciaula	N/A	Puglia
Nel golfo del corallo	Fiorenzo Serra	1949	Sardegna
Autunno sulla costa	Fiorenzo Serra	1952	Sardegna
Costumi della Sardegna	Fiorenzo Serra	1952	Sardegna
Sardegna: la terra	Ugo Fasano	1953	Sardegna
Pescatori di corallo	Fiorenzo Serra	1955	Sardegna
Costa nord	Fiorenzo Serra	1955	Sardegna
Sul mare di Alghero	Fiorenzo Serra	1955	Sardegna
Nei paesi dell'argilla	Fiorenzo Serra	1955	Sardegna
Festa della Barbagia	Fiorenzo Serra	1955	Sardegna
Artigiani della creta	Fiorenzo Serra	1956	Sardegna
I cavallini della giara	Fiorenzo Serra	1956	Sardegna
Realtà del costume	Fiorenzo Serra	1956	Sardegna
Sagra in Sardegna	Fiorenzo Serra	1957	Sardegna
Desulo	Fiorenzo Serra	1957	Sardegna
Un giorno in Barbagia	Vittorio De Seta	1958	Sardegna
Pastori di Orgosolo	Vittorio De Seta	1958	Sardegna
Artigianato e vita	Fiorenzo Serra	1959	Sardegna
La punidura	Luigi di Gianni	1959	Sardegna
Inchiesta a Carbonia	Lino Micciché	1961	Sardegna
L'arte di ogni giorno	Fiorenzo Serra	1962	Sardegna
Silenzio sulle coste	Fiorenzo Serra	1962	Sardegna
Fra vecchio e nuovo	Fiorenzo Serra	1962	Sardegna
Vita senza tempo	Fiorenzo Serra	1962	Sardegna
Maschere di paese	Fiorenzo Serra	1962	Sardegna
La Disamistade	Libero Bizzarri	1962	Sardegna
Sulle rive del Tirso	Fiorenzo Serra	1963	Sardegna
Realtà artigiana	Fiorenzo Serra	1963	Sardegna
Gente di Cabras	Libero Bizzarri	1963	Sardegna

Il ballo delle vedove	Giuseppe Ferrara	1963	Sardegna
Pastori a dondolo	Renato Cauderi	1963	Sardegna
Maschere	Agostino di Cialala	1964	Sardegna
L'ultimo pugno di terra	Fiorenzo Serra	1964	Sardegna
Stagioni sull'isola	Fiorenzo Serra	1964	Sardegna
Acque ferme	Fiorenzo Serra	1966	Sardegna
L'autunno di Desulo	Fiorenzo Serra	1966	Sardegna
I Mamuthones	Fiorenzo Serra	1966	Sardegna
Taccuino di viaggio n.1	Michele Gandin	1966	Sardegna
Un feudo d'acqua	Fiorenzo Serra	1967	Sardegna
Banditi in Barbagia	Fiorenzo Serra	1967	Sardegna
Ai margini della storia	Fiorenzo Serra	1967	Sardegna
Un matrimonio in Barbagia	Fiorenzo Serra	1968	Sardegna
Il pane dei pastori	Fiorenzo Serra	1968	Sardegna
La novena	Fiorenzo Serra	1969	Sardegna
A Orgosolo la terra ha tremato	Giuseppe Ferrara	1971	Sardegna
Cinesica 2: Barbagia	Diego Carpitella	1974	Sardegna
	Alliata, Avanzo, Di		
Tonnara	Napoli, Moncada	1947	Sicilia
Zolfara	Ugo Saitta	1947	Sicilia
	Alliata, Avanzo, Di		
Tra Scilla e Cariddi	Napoli, Moncada	1948	Sicilia
	Alliata, Avanzo, Di		
Isole di cenere	Napoli, Moncada	1948	Sicilia
Passione a Isnello	Ugo Fasano	1951	Sicilia
Portatrici di pietre	Florestano Vancini	1952	Sicilia
La vendemmia	Ugo Fasano	1952	Sicilia
Uno spettacolo di pupi	Francesco Maselli	1952	Sicilia
Festa dei morti in Sicilia	Francesco Maselli	1953	Sicilia
I grappoli del sole	Ugo Fasano	1953	Sicilia
La terra di Giovanni Verga	Ugo Saitta	1953	Sicilia

Sciara	Ugo Saitta	1953	Sicilia
Pasqua in Sicilia	Vittorio De Seta	1954	Sicilia
Lu tempu di li pisci spata	Vittorio De Seta	1954	Sicilia
Isole di fuoco	Vittorio De Seta	1954	Sicilia
I pupi siciliani	Ugo Saitta	1955	Sicilia
Surfarara	Vittorio De Seta	1955	Sicilia
Pasqua in Sicilia	Vittorio De Seta	1955	Sicilia
Contadini del mare	Vittorio De Seta	1955	Sicilia
Parabola d'oro	Vittorio De Seta	1955	Sicilia
Pescherecci	Vittorio De Seta	1958	Sicilia
La barca siciliana	Ugo Saitta	1958	Sicilia
Itinerario Etna	Ugo Saitta	1960	Sicilia
Nuddu pensa a nuautri	Lino Miccichè	1962	Sicilia
Minatore di zolfara	Giuseppe Ferrara	1962	Sicilia
Volto di Sicilia	Ugo Saitta	1962	Sicilia
La cena di San Giuseppe	Giuseppe Ferrara	1963	Sicilia
La Madonna di Gela	Giuseppe Ferrara	1963	Sicilia
Il vigneto	Toni De Gregorio	1963	Sicilia
Processioni in Sicilia	Michele Gandin	1965	Sicilia
Con il cuore fermo, Sicilia	Gianfranco Mingozzi	1965	Sicilia
Sedici anni dopo Melissa	Mario Carbone	1965	Sicilia
Dove la terra è nera	Mario Carbone	1966	Sicilia
Diario di bordo	Ansano Giannarelli	1967	Sicilia
L'isola più lontana	Mario Carbone	1967	Sicilia
La grande sete	Massimo Mida	1968	Sicilia
Terremoto in Sicilia	Michele Gandin	1968	Sicilia
Un'isola	Angelo Barcella	1974	Sicilia
La festa dei poveri	Ugo Saitta	1978	Sicilia
Il melograno	Gian Paolo Callegari	1955	Toscana
Gente d'Arno	Sergio Prati	1960	Toscana
Maestrine	Aglaucio Casadio	1961	Toscana

Tramonto della mezzadria	Giuseppe Ferrara	1965	Toscana
Una casa come un'isola	Michele Gandin	1967	Toscana
Gente di Chioggia	Basilio Franchina	1943	Veneto
Gli orti di Chioggia	Giorgio Trentin	1952	Veneto
Osterie venete	Emilio Marsili	1954	Veneto
Gente della Sernaglia	Leonardo Autera	1960	Veneto
La croce	Giuseppe Taffarel	1960	Veneto
La chiusa	Giuseppe Taffarel	1960	Veneto
Vita di Chioggia	Piero Nelli	1955	Veneto
Fazzoletti di terra	Giuseppe Taffarel	1963	Veneto
La montagna del sole	Giuseppe Taffarel	1966	Veneto
Breve cronaca contadina	Giuseppe Taffarel	1972	Veneto
L'ultimo contadino	Giuseppe Taffarel	1975	Veneto
Patriarca d'autunno	Giuseppe Taffarel	1978	Veneto
Busa di dritta	Lino Micciché	N/A	Veneto
Osterie venete	Emilio Marsili	N/A	Veneto
La barca	Lino Micciché	N/A	Veneto



## Bibliografia

Riviste. Quotidiani

*Antropologia visiva: la fotografia*, «La Ricerca Folklorica», n. 2, ottobre 1980.

*Antropologia visiva: il cinema*, «La Ricerca Folklorica», n. 3, aprile 1981.

«Il De Martino», n.9, ottobre 1999.

Mario Alicata, Giuseppe De Santis, *Verità e poesia. Verga e il cinema italiano*, «Cinema», n.127, ottobre 1941.

Mario Alicata, *Il meridionalismo non si può fermare a Eboli*, «Cronache meridionali», n.9, settembre 1954

Dario Altobelli, *Aby Warburg e la vita delle immagini. Note su un percorso di indagine*, «Sociologia», Anno XLIII, n.1, 2009

Michelangelo Antonioni, *Per un film sul fiume Po*, «Cinema», n.68, aprile 1939.

Sandro Bernardi, *Prigionieri del paesaggio. Sfondi e volti di Ossessione*, «Bianco & Nero», n. 60, marzo-aprile 1999.

Franco Cagnetta, *Inchiesta su Orgosolo* in «Nuovi Argomenti», n.10, settembre-ottobre 1954.

Romano Calisi, *Sulla utilizzazione del film nella ricerca etnografica*, «Rivista di Etnografia», n.61, 1960.

Romano Calisi, *Il film etnografico e sociologico*, «Audiovisivi», n.3-4, marzo-aprile 1962.

Romano Calisi, *Regnault e la nascita del film etnografico*, «Audiovisivi», n.6, giugno 1962.

Diego Carpitella, *Ricerca ed etnografia nel documentario italiano*, «Cinemasessanta», n.121, maggio-giugno 1978.

Diego Carpitella, *Pratica e teoria nel film etnografico italiano: prime osservazioni*, «La ricerca folklorica», n.3, Aprile 1981.

Luigi Chiaratti (a cura di), *Vita di Gennaro Esposito napoletano. Appunti per una biografia di Ernesto De Martino*, Calimera, Kurumuny, 2005.

Callisto Cosulich, *La terra trema ma non cambia nulla*, «Cinema Nuovo», n.39, luglio 1954.

Ernesto De Martino, *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno*, «Società», n.3, settembre 1949.

Ernesto De Martino, *Il folklore progressivo emiliano*, «Emilia», III, 21 settembre 1951.

Ernesto De Martino, *Realismo e folklore nel cinema italiano*, «Filmcritica», n.19, dicembre 1952.

Ernesto De Martino, *Nuie simme' a mamma d'a bellezza*, «Il Calendario del popolo», n. 8, 1957.

Ernesto De Martino, *La taranta* in «Espresso Mese», n. 1, maggio 1960.

Ernesto De Martino, *Simbolismo mitico-rituale e mezzi di comunicazione di massa*, in «Ulisse», XIV, 7 luglio 1961.

Filippo De Sanctis, *La realtà nel documentario* in «Film Selezione», n.18, Anno IV, 18 luglio 1963.

Vittorio De Seta, *La mafia e i contadini*, «Cinema Nuovo», n.95, 1 dicembre 1956.

Emilia De Simoni, *I cineocchi dell'antropologia* in «La Ricerca Folklorica», n.57, aprile 2008, pag. 18.

Francesco Dorigo, *Documentari: anno decimo* in «La rivista del cinematografo», n.9-10, Anno XXXII, settembre-ottobre 1959

Clara Gallini, *Il documentario etnografico demartiniano*, «La Ricerca Folklorica», n.3, 1981.

Michele Gandin, *Significati nuovi nelle cose comuni*, «Cinema», n.34, marzo 1950.

Tom Granich, «Cinema Nuovo», «*Rubrica sul documentario*» n. 30, Anno III, 1 marzo 1954, n. 35, Anno III, 15 maggio 1954.

Pietro Laureano, *Giardini di pietra. I Sassi di Matera e la civiltà mediterranea*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2012

Carlo Lizzani, *Pellegrinaggio (Il pianto delle zitelle)* in «Cinema», n.170, 25 luglio-10 agosto 1943.

Luigi Lombardi Satriani, *Presenza e pericolo di un discorso solipsistico*, «Cinema Nuovo», n. 203, gennaio-febbraio, 1970; *La dimensione folklorica come illusoria alternatività*, «Cinema Nuovo», n.224, luglio-agosto 1973; *Un circuito antiborghese di alternativa folklorica*, «Cinema Nuovo», 235-236, maggio-agosto 1975.

Giuseppe Manfrin, *Le otto ore in risaia* in «Avanti della Domenica», n. 15, Anno 6, 13 aprile 2003.

Alberto Maria Cirese, *Storicismo ristretto marxismo e cultura popolare*, «Avanti!», 12 aprile 1950.

Alberto Maria Cirese, *Il volgo protagonista*, «Avanti!», 8 maggio 1951.

Francesco Maselli, *Torri di paglia e fiumi di seta*, «Cinema nuovo», n.42, 1 settembre 1954.  
«Materiali», Centro etnografico campano, n.1, giugno 2007.

Mirco Melanco, *Giuseppe Taffarel: il documentario neorealista alla ricerca dei mondi e dei territori rurali perduti*, «Fieldworks magazine», Vol II, Anno II, maggio 2014.

Enzo Minervini, *Antropologia visiva. Il cinema*, «La Ricerca Folklorica», n.3, 1981.

Gianni Olla, *Fiorenzo Serra: il patrimonio della memoria*, in «Cinecritica», a. III, n.10-11, aprile-settembre 1998.

Francesco Pasinetti, *Il documentario in Italia*, «Bianco e Nero», n.3, 1948

Glauco Pellegrini, *Il documentario: ieri, oggi e domani*, «Bianco e Nero», Anno VI, n.9, settembre 1942.

Adriano Puce, *il male di S.Donato nel Salento. Contributo psicologico-sociale*, in «La ricerca folklorica», n.17, Aprile 1988.

Renzo Renzi, *Quando il Po è dolce*, «Cinema», n.92, 15 agosto 1952.

Renzo Renzi, *La vera storia dell'armata s'agapò*, in «Cinema Nuovo», n.241, maggio-giugno 1976.

Jean Rouch, *Rinascita del film etnografico*, «La Lapa», Anno I, n.2, dicembre 1953.

Augusto Sainati, *Il visibile e l'udibile. Il commento verbale nella Settimana Incom*, «La Valle dell'Eden», n. 4.

Giorgio Signorini, «Cinema nuovo», n. 57, Anno IV, 25 aprile 1955.

Libero Solaroli, *Il Pianto delle zitelle nel Mezzogiorno d'Italia* in «Cinema Nuovo», n.6, Anno II, 1 marzo 1953.

Mario Verdone, *I cortometraggi*, «Cinema», n.58, marzo 1951.

Luchino Visconti, *Cinema antropomorfo* in «Cinema», settembre-ottobre 1943.

Luchino Visconti, *Oltre il fato dei Malavoglia*, in «Vie Nuove», 22 ottobre 1960.

Guido Zauli, *Gian Vittorio Baldi. Ricerca e trasgressione*, Bologna, Clueb, 2012

## Monografie

### Cinema. Media. Fotografia

Tatiana Agliani, Uliano Lucas (a cura di), *Pablo Volta. La Sardegna come un'Odissea*, Nuoro, Ilisso, 2007.

Paola Agosti, *Immagine del mondo dei vinti*, Milano, Mazzotta, 1979

Ian Aitken (a cura di), *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*, New York, Routledge, 2013.

Michelangelo Antonioni, *Sei film: Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso*, Torino, Einaudi, 1964

Ave Appiano, *Comunicazione visiva. Apparenza, realtà, rappresentazione*, Torino, Utet, 1993.

Mino Argentieri, Angelo Turchini, *Cinema e vita contadina*, «Il mondo degli ultimi» di Gian Butturini, Bari, Dedalo, 1984.

- Ambrogio Artoni, *Documentario e Film Etnografico*, Roma, Bulzoni, 1992.
- Kelly Askew, Richard R. Wilk, *The Anthropology of Media: A Reader*, Wiley-Blackwell, 2002.
- Marcus Banks, Jay Ruby, *Made to be seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*, University of Chicago Press, 2011.
- Ilisa Barbash, Lucien Taylor, *Cross-Cultural Filmmaking*, University of California Press, 1997.
- Erik Barnouw, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press, 1993.
- Tony Barta, *Screening the Past: Film and the Representation of History*, Praeger, 1998.
- John Berger, *Sul guardare*, Milano, Mondadori, 2003.
- Gianpaolo Bernagozzi, *Il cinema allo specchio. Appunti per una storia del documentario*, Quaderni di documentazione cinematografica, n. 5, Bologna, Pàtron Editore, 1988.
- Gianpaolo Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, Firenze, La casa Usher, 1979.
- Marco Bertozzi, *L'idea documentaria: altri sguardi sul cinema italiano*, Torino, Lindau, 2007.
- Emanuela Bevilacqua (a cura di), *I corti. I migliori film brevi da tutto il mondo*, Torino, Einaudi, 2001.
- Luciano Blasco, Alessandro Marzocchini (a cura di), *Michele Gandin. Lo spettacolo della realtà*, «Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica», dicembre 1994.
- Paola Bonifazio, *Schooling in Modernity. The politics of sponsored Films in Postwar Italy*, University of Toronto Press, 2014.
- Margherita Bonomo, *Autoritratto rurale del fascismo italiano: cinema radio e mondo contadino*, Ragusa, Argo, 2007.
- Arnaldo Bonzi, Domenico Ferraro, *Giacomo Pozzi Bellini. Viaggio in Sicilia (estate 1940)*, Roma, Squilibri, 2013.
- Jean Breschand, *Il documentario: l'altra faccia del cinema*, Torino, Lindau, 2005.
- Gian Piero Brunetta, *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1996.

Massimo Canevacci, *Antropologia della comunicazione visuale: feticci, merci, pubblicità, cinema, corpi, videoscape*, Roma, Meltemi, 2001.

Diego Carpitella, *Informazione e ricerca nel film etnografico in Italia:1950-1976 in Cinema, fotografia, videotape nella ricerca etnografica*, Nuoro, Istituto Superiore Regionale Etnografico, 1977.

Leo Charney, Vanessa R. Schwartz, *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995.

Roberto Chiesi (a cura di), *Fuoco! Il cinema di Gian Vittorio Baldi*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2009

Giovanni Chiriatti, Mirko Grasso, *Il male di San Donato. Un film di Luigi Di Gianni*, Calimera (LE), Kurumuny, 2010.

Paolo Chiozzi, *Manuale di antropologia visuale*, Milano, Unicopli, 2006.

Eusebio Ciccotti, *Mario Verdone. Tra cinema, letteratura e teatro*, Padova, Libreria universitaria, 2012.

Peter Ian Crawford, David Turton, *Film As Ethnography*, Manchester University Press, 1992.

Claudine De France, *Cinéma et anthropologie*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1982.

Leslie Devereaux, Roger Hillman, *Fields of Visions: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*, University of California Press, 1995.

David Ellwood, *The Movies as History*, Trowbridge, Scotton Publishing, 2000.

Vincenzo Esposito (a cura di), *Annabella Rossi e la fotografia. Vent'anni di ricerca visiva nel Salento e in Campania*, Napoli, Liguori, 2003.

Francesco Faeta, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, FrancoAngeli, 2003.

Francesco Faeta, *Nelle Indie di quaggiù. Fotografie 1970-1995*, Jaca Book, Milano, 1996.

Domenico Ferraro (a cura di), *Tra magia e realtà. Il meridione nell'opera cinematografica di Luigi Di Gianni*, Roma, Squilibri, 2001.

Domenico Ferraro, *Giacomo Pozzi-Bellini. Viaggio in Sicilia (estate 1940)*, Roma, Squilibri, 2013

Marc Ferro, *Cinema e storia: linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano, 1979

Maria Adelaide Frabotta, *Il governo film l'Italia*, Roma, Bulzoni, 2002.

Goffredo Fofi, Gianni Volpi, Vittorio De Seta. *Il mondo perduto*, Torino, Lindau, 1999.

Giacomo Gambetta, *Florestano Vancini*, Roma, Gremese, 2000.

Faye D. Ginsburg, Lila Abu-Lughod, Brian Larkin, *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*, University of California Press, 2002.

Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal Dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Torino, Einaudi, 1989

Gianfranco Miro Gori, *La storia al cinema. Ricostruzione del passato, interpretazione del presente*, Roma, Bulzoni, 1994.

Marcantonio Graffeo, *Gianfranco Mingozzi. I film*, Bologna, Leopoldo Fusconi Editore, 1994.

Mirko Grasso, *Stendali. Canti e immagini della morte nella Grecia salentina*, Calimera (LE), Kurumuny, 2006.

Mirko Grasso, *Scoprire l'Italia. Inchieste e documentari degli anni Cinquanta*, Calimera (LE), Kurumuny, 2007.

Michele Guerra, *Gli ultimi fuochi. Cinema italiano e mondo contadino dal fascismo agli anni Settanta*, Roma, Bulzoni, 2010.

Karl G. Heider, *Ethnographic Film*, Austin, University of Texas Press, 1978.

Paul Hockings, *Principles of Visual Anthropology*, De Gruyter Mouton, 2003.

Enzo Lavagnini (a cura di), *Rapporto confidenziale: Luigi Di Gianni: cinema e vita*, Roma, Nuova Cultura Edizioni, 2012

David MacDougall, *The Corporeal Image. Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2006.

David MacDougall, Lucien Taylor, *Transcultural Cinema*, Princeton University Press, 1998.

Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom*

*economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Roma, Carocci, 2012.

Carmelo Marabello, *Sulle tracce del vero. Cinema antropologia, storie di foto*, Milano, Bompiani, 2011.

Francesco Marano, *Il film etnografico in Italia*, Bari, Edizioniidipagina, 2007.

Richard Meran Barsam, *NonFiction Film: A Critical History*, Indiana University Press, 1992.

Christian Metz, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio, 1980

Lino Micciché (a cura di), *Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio*, Torino, Lindau.

Lino Micciché, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio, 2002.

Lino Micciché, *Per una verifica del neorealismo italiano, in Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, Marsilio, 1975.

Gianfranco Mingozzi, *La taranta. Il primo documento filmato sul tarantismo*, Calimera (LE), Kurumuny, 2009.

Shaun Moores, *Interpreting Audiences. The Ethnography of Media Consumption*, London, Sage, 1993.

Giuseppe Morandi, *I paisan. Immagini di fotografie della Bassa Padana*, Milano, Mazzotta, 1979.

Howard Morphy, Marcus Banks, *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, 1999.

Valeria Napolitano, *Florestano Vancini. Intervista a un maestro del cinema*, Venezia, Liguori, 2008

Bill Nichols, *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*, Indiana University Press, 1981.

Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Dcoumentary*, Indiana University Press, 1991.

Gianni Olla, *Fiorenzo Serra regista*, «Filmpraxis. Quaderni della Cineteca Sarda», n.3, dicembre 1999.

Peppino Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Torino, Loescher, 1991.



- Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2000
- Cecilia Pennacini, *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carocci, 2005.
- Ivelise Perniola, *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Roma, Bulzoni, 2004.
- Mark Allan Peterson, *Anthropology & Mass Communication. Media and Myth in the New Millennium*, New York and Oxford, Berghahn Books, 2003.
- Marc Henri Piault, *Anthropologie et cinéma: passage à l'image, passage per l'image*, Paris, Nathan, 2000.
- Giuseppe Pinna, *Con gli occhi della memoria. La Lucania nelle fotografie di Franco Pinna 1952-1959*, Trieste, 2002.
- Alessandro Rais (a cura di), *Il cinema di Vittorio De Seta*, Catania, Giuseppe Maimone, 1995.
- Michael Renov, *Theorizing Documentary*, New York, Routledge, 1993.
- Renzo Renzi, *Da Starace ad Antonioni: diario critico di un ex balilla*, Venezia, Marsilio, 1964.
- Philip Rosen, *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*, University of Minnesota Press, 2001.
- William Rothman, *Documentary Film Classics*, Cambridge University Press, 1997.
- Augusto Sainati, *La settimana INCOM. Cinegiornali e informazione negli anni '50*, Torino, Lindau, 2001.
- Gianluca Sciannameo, *Nelle indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Bari, Palomar, 2006.
- Paola Scremin (a cura di), *I segreti dell'arte: omaggio a Raffaele Andreassi*, Treviso, Antenna cinema arte, Festival internazionale del film sull'arte, 1996.
- Paola Scremin (a cura di), *Parole dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer*, Cineteca di Bologna, 2010.

- Ella Shohat, Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Routledge, 2013.
- Paul Smith, *The Historian and the Film*, London- New York, Cambridge, 1976.
- Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, University of California Press, 2004.
- Vivian Sobchack (a cura di), *The persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*, Routledge, 2014.
- Pierre Sorlin, *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Torino, Paravia, 1999.
- Pierre Sorlin, *Cinema e identità europea. Percorsi nel Secondo Novecento*, Scandicci, La Nuova Italia, 2001.
- Pepa Sparti (a cura di), *Cinema e mondo contadino. Due esperienze a confronto: Italia e Francia*, Venezia, Marsilio, 1982.
- Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Roma, Bulzoni, 1985.
- John B. Thompson, *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*, Polity, 2013.
- Benedetta Tobagi (a cura di), *I volti e le mani*, Milano, Feltrinelli, 2008.
- Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, Duke University Press, 1996.
- Deborah Toschi, *Il paesaggio rurale. Cinema e cultura contadina nell'Italia fascista*, Milano, Vita e Pensiero, 2009.
- Guido Zauli, *Gian Vittorio Baldi. Ricerca e trasgressione*, Bologna, Clueb, 2012.
- Francesco Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Milano-Udine, Mimesis, 2013.

Antropologia. Cultura popolare. Storia

Maurizio Agamennone, Gino L. Di Mitri, *L'eredità di Diego Carpitella. Etnomusicologia, antropologia e ricerca storica nel Salento e nell'area mediterranea*, Nardò, Besa, 2002.

Benedict Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Roma, Manifestolibri, 2009.

Arjun Appadurai, *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, 1996.

Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979.

Corrado Barberis, *Le campagne italiane dall'ottocento a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

Robert Bauman, *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*, New York, Oxford University Press, 1992.

Gino Bedani, Bruce Haddock (a cura di), *The politics of Italian National Identity*, University of Wales Press, 2000.

Peter L. Berger, Thomas Luckmann, A. Sofri Peretto, *La realtà come costruzione sociale*, Bologna, Il Mulino, 1997.

Cesare Bermani, *Gianni Bosio. L'intellettuale rovesciato. Interventi e ricerche sulla emergenza d'interesse verso le forme di espressione e di organizzazione "spontanee" nel mondo popolare e proletario (gennaio 1963-agosto 1971)*, Milano, Jaca Book, 1998.

Piero Bevilacqua (a cura di), *Storia dell'agricoltura italiana contemporanea*, Venezia, Marsilio, 1991.

Paola Biagi (a cura di), *La grande ricostruzione: il Piano INA casa e l'Italia degli anni Cinquanta*, Roma, Donzelli, 2001

Marc Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 2009.

Giulio Bollati, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 2011.

Pierre Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983.

Fernand Braudel, *Storia, misura del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1998.

Gian Luigi Bravo, *Italiani. Racconto etnografico*, Roma, Meltemi, 2001.

Peter Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano, Mondadori, 1980.

Peter Burke, *La storia culturale*, Bologna, Il Mulino, 2009.

Antonio Cardini, *Il miracolo economico italiano, 1958-1963*, Bologna, Il Mulino, 2006.

Roberto Cipriani (a cura di), *Sociologia della cultura popolare in Italia*, Napoli, Liguori, 1979.

Alberto Maria Cirese, *Intellettuali, folklore e istinto di classe*, Torino, Einaudi, 1976.

Alberto Maria Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo, 1973.

Pietro Clemente, Maria Luisa Meoni, Massimo Squillacciotti, *Il dibattito sul folklore in Italia*, Edizioni di Cultura Popolare, 1976.

Pietro Clemente, Fabio Mugnaini (a cura di), *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Roma, Carocci, 2001.

Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano*, Roma, Donzelli, 2005.

Benedetto Croce, *La storia come pensiero e come azione*, Bari, Laterza, 1938

Fabio Dei, *Beethoven e le mondine. Ripensare la cultura popolare*, Roma, Meltemi, 2002.

Ernesto De Martino, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 1959.

Ernesto De Martino, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961.

Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 1977.

Danilo Dolci, *Spreco. Documenti e inchieste su alcuni aspetti dello spreco nella Sicilia occidentale*, Torino, Einaudi, pag.18, 1960

Ugo Fabietti, *L'identità etnica*, Roma, Carocci, 1998.

Guido Fabiani, *L'agricoltura italiana tra sviluppo e crisi (1945-1985)*, Bologna, Il Mulino, 1986.

David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Bologna, Il Mulino, 2007.

Clara Gallini, Francesco Faeta, *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, Torino, 1999.

Clara Gallini (a cura di), *Ernesto De Martino. L'opera a cui lavoro, apparato critico e documentario sulla "spedizione etnologica" in Lucania*, Argo, Lecce, 1996.

Aldo Gargani, *Crisi della ragione. Nuovi modelli del rapporto tra sapere e attività umane*, Torino, Einaudi, 1979.

Clifford Geertz, *Mondo globale, mondi locali*, Il Mulino, Bologna, 1999.

Clifford Geertz, *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, 1998.

Carlo Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Torino, Einaudi, 2000.

Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino, 1999.

Erving Goffmann, *The presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, N.Y., Doubleday, 1959; trad.it., *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969.

Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, ed. critica a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975.

Eric J. Hobsbawm, Terence Ranger (a cura di), *The invention of tradition*, Cambridge University Press, 1983.

Eric J. Hobsbawm, *I banditi. Il banditismo sociale nell'età moderna*, Torino, Einaudi, 2002.

Eric J. Hobsbawm, George Rudé, *Rivoluzione industriale e lotta nelle champagne*, Milano, Res Gestae, 2013.

Paolo Lanaro, *Storia della Repubblica italiana. Dalla fine della guerra agli anni Novanta*, Venezia, Marsilio, 1992.

Giuseppe Lisi, *Senza patria. La cultura dell'analogia e la scomparsa del popolo contadino*, Firenze, Passato/Presente, 1987.

Sebastiano Martelli, *Il crepuscolo dell'identità. Letteratura e dibattito culturale degli anni Cinquanta*, Salerno, Laveglia, 1988.

Giuseppe Morandi, *Uomini terra lavoro*, Milano, Electa, 1999.

Giuseppe Morandi, *Vecchi e nuovi volti della Bassa padana*, Milano, Mazzotta, 2011.

Carla Pasquinelli (a cura di), *Antropologia culturale e questione meridionale. Ernesto De Martino e il dibattito sul mondo popolare subalterno negli anni 1948-1955*, Firenze, La Nuova

Italia, 1977.

Matteo Rebecchi, Piero Azzali, bergamino "due cuori in uno stomaco non possono starci", «Quaderni della Lega di Cultura di Piadena», marzo 2005.

Francesco Remotti, *L'ossessione identitaria*, Bari-Roma, Laterza, 2010.

Nuto Revelli, *Il mondo dei vinti. Testimonianze di vita contadina*, Torino, Einaudi, 1977.

Werner Rösener, *I contadini nella storia d'Europa*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

Anna Rossi Doria (a cura di), *La fine dei contadini e l'industrializzazione in Italia*, Catanzaro, Rubbettino, 1999.

Anna Rossi-Doria (a cura di), *La fine dei contadini e l'industrializzazione in Italia*, Cosenza, Rubbettino, 1999

Manlio Rossi Doria (a cura di), *Aspetti e problemi sociali dello sviluppo economico in Italia*, Bari, Laterza, 1959.

Luigi Lombardi Satriani, *Antropologia culturale e analisi della cultura subalterna*, Milano, Rizzoli, 1980.

Rocco Scotellaro, *Contadini del sud*, Bari, Laterza, 1954.

Emilio Sereni, *Il Mezzogiorno all'opposizione*, Torino, Einaudi, 1948

Emilio Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1972.

Sidney G. Tarrow, *Partito comunista e contadini nel mezzogiorno*, Torino, Einaudi, 1972.

Brian Winston, *Claiming the Real*, British Film Institute, London, 1995.

Victor Witter Turner, Edward M. Bruner, *The Anthropology Of Experience*, University of Illinois, 1986.