

Oralità e scrittura

Alle differenze tra comunicazione orale e comunicazione scritta si possono far risalire **alcune importanti diversità tra visioni del mondo presenti nelle varie culture**. Il confronto tra questi due stili di comunicazione, orale e scritto, non va inteso tuttavia nel senso di un'opposizione assoluta, bensì di una **“tensione relativa”**.

Non c'è ormai società che non conosca l'esistenza della scrittura. Per contro, anche dove la scrittura è estremamente diffusa, la comunicazione ordinaria si svolge per lo più in forma orale; è per questo stesso motivo che non ci rendiamo conto di quanto la comunicazione orale possa essere condizionata dalla scrittura. La scrittura ci influenza nel senso che il modo con il quale ci esprimiamo è guidato da un pensiero fondato sull'**interiorizzazione della stessa scrittura**.

Le culture come la nostra, in cui vi è una scrittura diffusa, sono dette **culture “a oralità ristretta”**. Fino a non molto tempo fa esistevano ancora le **società a “oralità primaria”**, che non conoscevano alcuna forma di scrittura indipendentemente dal loro grado di complessità sul piano politico, economico e amministrativo; tra gli esempi più noti è da ricordare l'impero degli Inca in Sudamerica.

Oggi non esistono più società a “oralità primaria”. Infatti, anche laddove l’ignoranza dell’alfabeto scritto è ancora particolarmente diffusa, la scrittura esercita la sua influenza attraverso leggi, regolamenti, disposizioni. Parleremo pertanto di **“culture a oralità diffusa”** per indicare che lo stile comunicativo in esse prevalente non è stato ancora completamente sopravanzato dallo stile della comunicazione scritta.

La dimensione orale della comunicazione corrisponde, in assenza di scrittura o dov’è poco assimilata, a **uno stile di pensiero che è per certi aspetti diverso** da quello di soggetti abituati a maneggiare i segni di un alfabeto grafico. Noi non ci rendiamo completamente conto di quanto peso abbia, sul nostro modo di comunicare le informazioni e le conoscenze, il fatto di appartenere a una cultura provvista di una lunga tradizione scritturale.

Studi recenti hanno mostrato come, ad esempio, **i cantastorie e gli improvvisatori di poesie**, al pari degli aedi dell'antichità e con modalità analoghe ai *griot* africani e ai loro colleghi attuali in altre parti del mondo, anche potendo avvalersi della scrittura per trasmettere i testi recitati **preferiscano mantenere un metodo improntato all'oralità**. Per imparare le storie da narrare si affidano a **mezzi mnemonici** derivati da uno stile di pensiero tipico delle culture a oralità primaria: imparano i testi verso per verso e li costellano di clausole, formule fisse, ripetizioni ed espressioni stereotipate che aiutano a ricordare le catene di eventi narrativi.

Nelle culture fortemente impregnate di oralità, questo modo di procedere **non è caratteristico solo della dimensione poetica, religiosa o mitica ma anche di discorsi politici, giuridici e amministrativi**. In assenza di scrittura, modelli fissi e formule diventano i necessari supporti per comunicare con altri o per trasmettere le conoscenze da una generazione all'altra.

Un esempio dall'Italia centrale, i poeti improvvisatori in ottava rima:

<https://www.gransassolagaich.it/espressioni-orali-e-linguistiche/il-canto-a-braccio/>

<https://vimeo.com/280532791>

Un pastore poeta: <https://vimeo.com/190539261>

Un caso particolare di rapporto tra oralità e scrittura è rappresentato dal “**regresso all’oralità**” nelle **società ricche e post-industriali**. Le ricerche condotte dai sociologi esperti di media e dagli psicolinguisti hanno messo ormai da tempo in evidenza come il linguaggio televisivo, e in misura minore altre forme di trasmissione delle informazioni per immagini (cinema, internet, fumetti, sms) abbiano spesso comportato un regresso sul piano della ricchezza lessicale e delle conoscenze linguistiche da parte di certe fasce sociali e d’età.

I soggetti che vivono in culture senza scrittura, o dove la scrittura è penetrata solo parzialmente, non possono essere definiti “analfabeti” nel senso corrente del termine. **L’analfabetismo, così come si presenta nelle società ricche e ipertecnologiche, è infatti un fattore di emarginazione, esclusione e povertà**, poiché caratteristico di gruppi o fasce sociali che per varie ragioni non sono in grado di accedere alle risorse messe a disposizione dalla cultura scolare.

Chi proviene da culture prevalentemente orali occupa, in una società dove a prevalere è la scrittura, una **posizione socialmente svantaggiata** rispetto a quanti sono in grado di accedere, grazie all’alfabetizzazione, a informazioni e risorse.

La dimensione orale corrisponde a **un modo di esprimersi diverso** da quello tipico delle culture dotate di scrittura diffusa. Il procedere per formule permea la percezione stessa che gli esseri umani possiedono del mondo sociale e naturale che li circonda. In assenza di scrittura infatti le parole non hanno un'esistenza visiva, **sono solo "eventi", nel senso che "accadono"** in un tempo preciso e con esso svaniscono.

Nelle culture orali l'efficacia delle parole sembra essere legata al momento in cui esse vengono pronunciate, e spesso la narrazione per essere più efficace è accompagnata da una **precisa gestualità**. Queste culture vengono infatti dette **"verbomotorie"** (Marcel Jousse, 1979), poiché mostrano un legame molto forte tra i modelli ritmici del discorso orale da una parte, e la respirazione e i gesti dall'altra.

Alcuni documentari localizzati in diversi ambiti culturali della Penisola, realizzati da **Diego Carpitella** con l'Istituto Luce nel corso degli anni Settanta, furono interamente dedicati alla cinesica culturale. “La cinesica culturale – sostiene Carpitella – è lo studio del corpo e del suo movimento nello spazio intesi come simboli di comunicazione sociale”. Lo studioso sperimenta l'applicazione del mezzo cinematografico a una “lettura cinesica” della società italiana, con particolare riguardo al mondo popolare, alla cosiddetta “zona folklorica”.

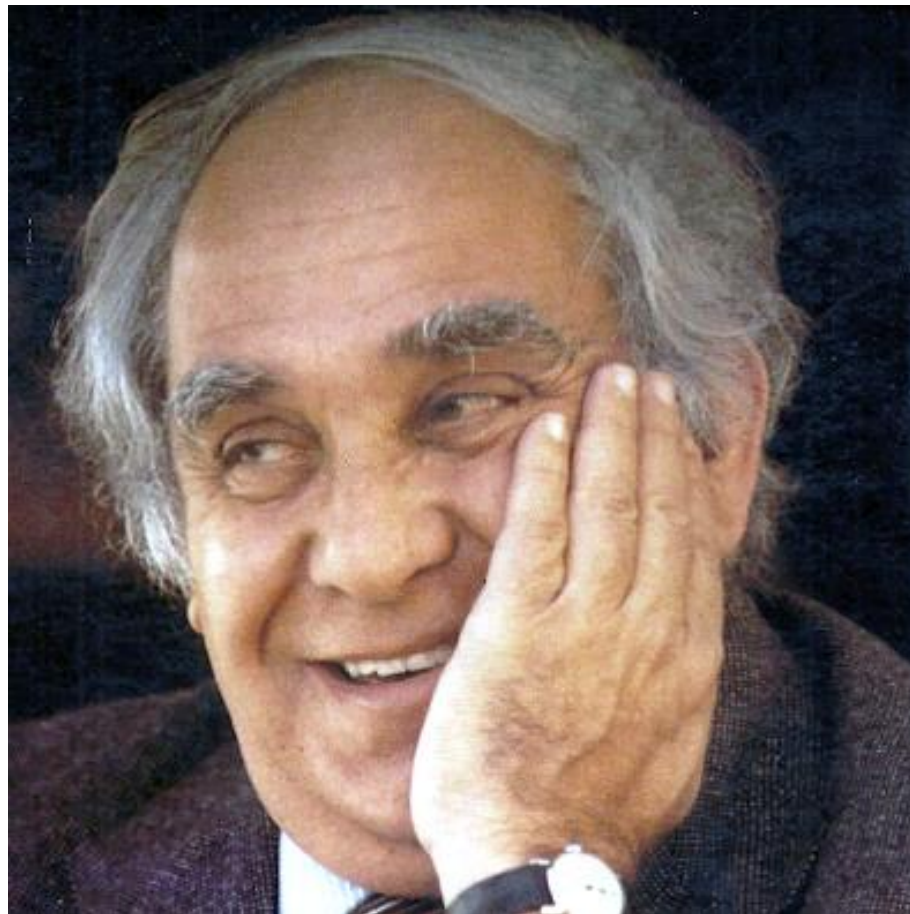
Il primo, del 1973, era dedicato al gesto nella cultura napoletana: *Cinesica 1. Napoli*. Il secondo si concentrò sulla realtà sarda, al contrario di quella napoletana, particolarmente chiusa e conservatrice. Ve ne fu poi un terzo, dedicato alla Sicilia, realizzato nel 1976-1977.

Diego Carpitella, *Cinesica 2. Barbagia*, 1974, 41'22" (<https://vimeo.com/80270886>) -23'37"

Versione Istituto Luce: <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000088390/1/cinesica-culturale-serie-documetari-scientifici-2-barbagia.html?startPage=0>

Il gesto esperto: Angelo De Dominicis <https://vimeo.com/363301377>, 2019, 10'25"

L'esperienza di ricerca di **Diego Carpitella** è legata in origine alla figura di **Giorgio Nataletti**, il primo etnomusicologo professionista italiano, che nel 1948 fonda il Centro Nazionale di Studi di Musica Popolare in seno all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, di cui sarà il primo direttore e conservatore. Carpitella gli succederà negli anni Ottanta, riorganizzandone le attività e cambiando la denominazione in Archivi di Etnomusicologia.



Gli Archivi di Etnomusicologia sono la testimonianza di quella particolare **dialettica fra dimensione sonora e visiva** che iniziò stabilmente ad affermarsi nell'ambito della ricerca scientifica italiana alla confluenza fra antropologia ed etnomusicologia, soprattutto a partire dai primi anni Cinquanta del Novecento.

Carpitella prefigurò e si sforzò di codificare **un approccio comparativo alla fotografia e alla fonografia** in quanto modalità di raccolta dati applicate simultaneamente, con adeguata preparazione professionale, nel medesimo contesto di ricerca; un rigore inteso non come un feticismo tecnicistico, ma come condizione essenziale per una validità documentaria della registrazione foto-fonografica nell'ambito della ricerca sul campo in prospettiva interdisciplinare e in équipe.

Oggi tutti questi documenti sono accessibili online tramite il sito della Bibliomediateca di Santa Cecilia:

http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/cms.view?numDoc=21&munu_str=0_1_0_5&

Fotografie:

http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/cms.find?munu_str=0_1_0_1&numDoc=17&physDoc=3993&flagfind=personalizationFindFotograficoQuick

Nelle culture orali **le parole si caricano** pertanto, in certe circostanze (formule magiche, miti, discorsi morali, racconti) di un **potere causativo importante**, come se “dire” fosse quasi un “fare”: la parola è un “potere” perché “nomina” delle cose, per questo non stupisce che presso alcune società non tutti gli individui possano pronunciare determinate parole o addirittura conoscerne l’esistenza.

Alcuni popoli, come i Dogon del Mali, hanno una vera e propria **“teoria della parola”**, in cui essa è costituita da quattro elementi, proprio come il corpo umano: **l’acqua** (che la “inumidisce”), **l’aria** (che la trasforma in vibrazione sonora), **la terra** (che dà peso alla parola, cioè il suo significato), **il fuoco** (che dà calore alla parola come riflesso dello stato d’animo del parlante).

Un'importante differenza tra culture orali e culture con scrittura sta nella presenza, presso queste ultime, di **tecniche altamente elaborate di conservazione della memoria**, quindi **di trasmissione del sapere**. Dove non c'è scrittura possono infatti esistere tecniche mnemoniche esterne alla parola (come sassolini, bastoncini, cordicelle) ma non utili per ricordare sequenze argomentative molto lunghe e con contenuti analitici. Dove la scrittura non è presente, l'unico modo per ricordare è **pensare per "moduli mnemonici"** che possano funzionare per un rapido recupero orale: temi, proverbi, scenari, ripetizioni, antitesi.

Questo modo di trasmettere la memoria e le conoscenze ha un **riflesso immediato sul tipo stesso di memoria e di conoscenza che si trasmette**: ci si può infatti affidare solo alla parola, che per poter essere ricordata e trasmessa deve basarsi su moduli mnemonici ripetitivi. Tale processo tende a produrre **effetti "omeostatici"**, cioè a eliminare fra le conoscenze del passato tutto ciò che non ha interesse per il presente. Tutte le culture operano delle selezioni sulla propria memoria, perché tutte sono selettive: le società che possono contare su sistemi avanzati hanno però la **possibilità di conservare questa massa di "ricordi inutili"** proprio grazie agli strumenti di cui dispongono.

Un dato cruciale delle culture a oralità diffusa è **la dimensione dell'esperienza concreta**: se il rapporto immediato tra la parola e l'esperienza concreta viene meno, il significato della parola tende, in alcune situazioni, ad alterarsi o a perdersi. Il pensiero fondato sulla comunicazione orale, almeno nelle società in cui l'oralità è la forma dominante di comunicazione e di trasmissione della memoria e delle conoscenze, ha un carattere "concreto" piuttosto che astratto.

La scrittura consente l'acquisizione di un pensiero più "ampio" di quello legato all'oralità, perché essa consente di entrare in contatto con altri mondi e altri punti di vista, di confrontarli in maniera sistematica e di elaborare nuove proposizioni a partire da quelle esistenti.

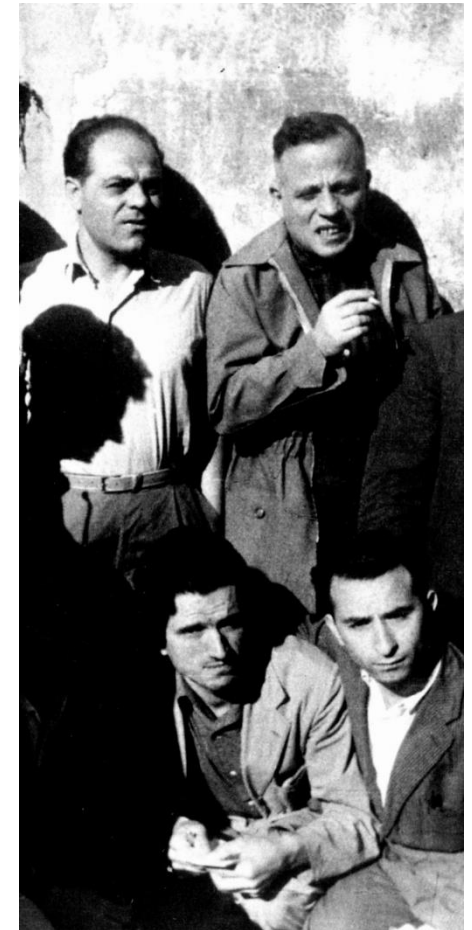
L'impatto che la diffusione della scolarizzazione e della scrittura in generale ha avuto sulle culture del pianeta è stato enorme. Non esistono praticamente più culture a oralità primaria; **ci sono campi però in cui alcune società evitano l'uso della scrittura, pur conoscendola: è il caso delle genealogie**. Alcuni gruppi fanno di esse un uso "politico", cioè un mezzo che consente di legittimare, attraverso il richiamo agli antenati, le scelte compiute nel campo delle alleanze.

Ad esempio i **beduini nomadi** del Medio-Oriente hanno sempre evitato di utilizzare la scrittura per la registrazione delle loro genealogie tribali. Affidare le genealogie alla memoria piuttosto che alla scrittura è sempre stata un'operazione funzionale alla flessibilità della loro società, in cui gli spostamenti seguivano l'andamento delle stagioni e i cambiamenti nelle alleanze erano frequenti e necessitavano di giustificazioni immediate (come **la prossimità genealogica**). Ciò ha assicurato ai beduini una certa libertà di manovra, autonomia e scelta.

Ma con la diffusione sempre più massiccia della scrittura le cose sembrano destinate a cambiare: anche certe tribù beduine cominciano ad adattarsi alla scrittura per non rimanere tagliate fuori dai rispettivi governi nazionali, che le etichettano come “preletterate”.

Ernesto De Martino: il concetto di “presenza”

Ernesto De Martino (1908-1965), allievo dello storico Omodeo e vicino alle idee filosofiche di Croce, è ritenuto la figura di maggior rilievo all'interno della tradizione italiana. Esordì come etnologo nel 1941 con un libro originale che, pur di impianto filosofico, aveva per oggetto il pensiero antropologico sviluppatosi nel corso dei decenni precedenti in Europa: *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*. Si trattava di un'opera che nelle intenzioni del suo autore doveva iniziare “la radicale riforma del sapere etnologico” alla luce della filosofia crociana, basata su una forte critica al “naturalismo”; un atteggiamento, rinvenuto nella scuola francese di ispirazione durkheimiana, in quella storico-culturale austro-tedesca, nel funzionalismo britannico, di riduzione dei fenomeni culturali tipici dei popoli “primitivi” a oggetti indagabili con metodi incapaci di restituirci la dimensione “storica” di quelle esperienze.



Il limite di questi approcci tuttavia era ritenuto, in particolare, **l'incapacità di pensare l'esperienza storica dei "primitivi"** all'interno di una filosofia dello spirito che fosse in grado di restituircene il senso.

Nel 1948 De Martino pubblicò *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*. Si presentava come una continuazione del primo lavoro ma prendeva le mosse da un problema epistemologico nuovo e rilevante: **"il problema dei poteri magici", di fatto il problema di "costruzione della realtà"**. "Quando ci si pone il problema della realtà dei poteri magici – scrive infatti De Martino –, si è tentati di presupporre per ovvia che cosa si debba intendere per *realtà*, quasi che si trattasse di un concetto tranquillamente posseduto dalla mente". Il distacco da Croce si faceva pertanto maggiore, diventando esplicita la convinzione che una realtà storica come quella del mondo magico non potesse essere compresa dall'esterno, *dall'alto* di una visione ispirata dalle categorie dello Spirito, ma **rivisitata dall'"interno"**, nei termini stessi in cui si era dispiegato il divenire di quest'epoca dello spirito umano.

Edgar Morin, Ragione e mentalità magica, 4'36"

<https://www.raicultura.it/filosofia/articoli/2019/01/Edgar-Morin-ragione-e-mentalita224-magica-Aforismi-f0b978e1-b9f1-4d87-abb6-c24be0c56d31.html>

Appare allora centrale, al fine di comprendere l'universo magico, **l'analisi della costruzione della realtà magica**, che ruota attorno al **processo di costituzione della presenza**: “esserci nella storia significa dare orizzonte formale al patire, oggettivarlo in una forma particolare di coerenza culturale, trascenderlo in un valore particolare che definisce insieme la presenza *come ethos* (comportamento) fondamentale dell'uomo e la perdita della presenza come rischio radicale a cui l'uomo – e soltanto l'uomo – è esposto”. La presenza è quindi qualcosa che l'uomo si sforza di affermare per sfuggire all'idea, insopportabile, di non-esserci; è un moto “naturale” dell'essere umano che, nel momento stesso in cui compie lo sforzo di *essere nel mondo* fonda la cultura.

Mediante l'esposizione di numerosi esempi tratti dalla letteratura etnografica, De Martino descrisse l'emergenza progressiva del **magismo** come **primo tentativo coerente, da parte dell'uomo, di affermare la propria presenza nel mondo**. Lo stregone è la figura centrale di questo “dramma storico” che è l'affermarsi dell'universo magico come spazio di pensiero e di azione in cui l'uomo realizza la propria “volontà di esserci di fronte al rischio del non esserci”.

Il travaglio della conquista della presenza **non si risolve comunque in una acquisizione definitiva**; al contrario la presenza è qualcosa che può essere sempre rimessa in discussione dalla crisi individuale o collettiva e si fa quindi luce, già ne *// mondo magico* ma soprattutto in *Morte e pianto rituale* del 1958, il concetto di **perdita della presenza**. De Martino analizza così il lamento funebre nel mondo antico e nella Basilicata della sua epoca interpretandolo come forma culturale il cui scopo è di far fronte alla crisi della presenza che minaccia la comunità e le soggettività che ne fanno parte.

Il tema della presenza e del timore della sua perdita costituirà una costante nelle opere successive di De Martino, soprattutto in *Sud e magia* (1959) e in *La terra del rimorso* (1961), quest'ultima dedicata allo studio del complesso fenomeno del tarantismo pugliese.

Alcuni concetti chiave del pensiero demartiniano:

destorificazione: tesi secondo cui “ogni forma di riscatto magico-religioso è da intendersi come **alienazione da un sé angosciante** e come processo che a sua volta consentirebbe di stare nella storia «come se» non ci si stesse”; la nozione indica ciò quel meccanismo per cui è solo pensandosi fuori dalla storia e dalla realtà che diventa possibile sopportare entrambe. **La destorificazione riguarda lo straniamento, o l’esclusione, dei soggetti umani dalla storia**; la crisi originaria individuale si amplifica per diventare crisi-riscatto di umanità che hanno percorso la storia ma che non l’hanno mai posseduta, fatta o superata, la lotta per la conquista di una storia culturale da fondare. **La destorificazione del negativo** permette l’universalizzazione della propria condizione umana in una dimensione mitico-simbolica, mediata dalla religione e presente nel rito.

etnocentrismo critico: si innesta in ambito etnografico sul tema dei **rapporti fra il soggetto conoscente (l’etnologo) e l’oggetto della conoscenza, cioè le comunità e gli individui studiati**. Si lega al tema dell’“umanesimo etnografico”, la via dell’umanesimo moderno “che assume come punto di partenza l’umanamente più lontano e che, mediante l’incontro sul terreno con umanità viventi, si espone deliberatamente all’oltraggio delle memorie culturali più care: **chi non sopporta quest’oltraggio non è capace di convertirlo in esame di coscienza**, non è adatto alla ricerca etnologica” (De Martino, 1977).

De Martino era consapevole del fatto che il rapporto osservatore-osservato non fosse affatto neutro e che l'etnologo tende a interrogare la cultura altrui attraverso **una griglia interpretativa costituita dai propri parametri e pregiudizi culturali** cristallizzati in una serie di **categorie "etnocentriche"**.

L'etnocentrismo critico si configura allora come una **continua discussione delle proprie categorie analitiche**, mirante a produrre nell'etnologo la consapevolezza del fatto che egli sta osservando una cultura aliena attraverso categorie "storicamente determinate" di cui tuttavia egli non può fare a meno.

L'approccio interdisciplinare di De Martino, con la formazione di équipe di ricerca formate da antropologi, etnomusicologi, fotografi e cineasti, psicologi, assistenti sociali, fonderà le basi per la nascita dell'antropologia visiva italiana.

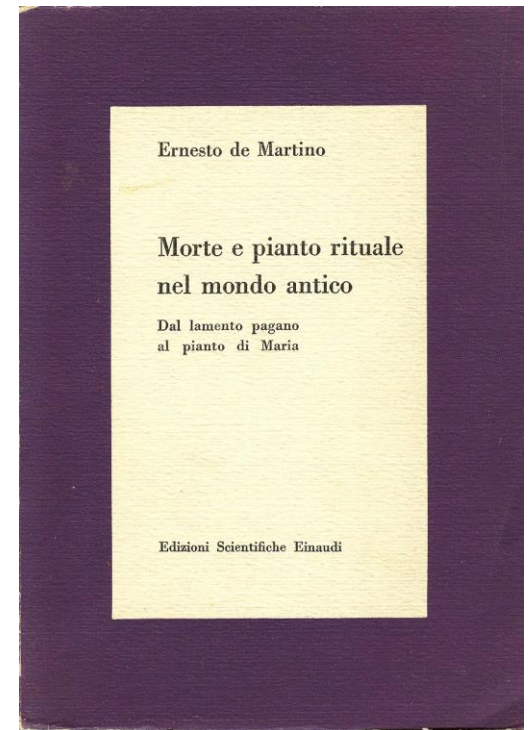
L'équipe di De Martino dopo le ricerche in Salento nel 1959, sulla via del ritorno a Roma: Annabella Rossi, Giovanni Jervis, Letizia Comba, Amalia Signorelli, Vittoria De Palma, Ernesto De Martino, seduto in basso a sinistra, con alcuni notabili e informatori locali, Bella (PZ), 10 luglio 1959 (foto di Franco Pinna)



La cinematografia “demartiniana”

La cinematografia “demartiniana” inizia nel Meridione d’Italia, in particolare in Basilicata, in seguito alla spedizione di ricerca antropologica del 1952, da cui prende ispirazione distanziandosene però per approcci ed esiti.

In quella circostanza **Franco Pinna**, fotografo dell’*équipe*, girò trecento metri di pellicola 16 mm. dal titolo *Dalla culla alla bara*, poi andati perduti, su aspetti della miseria, della fatica, su un funerale, su danze popolari e nozze, così come l’etnomusicologo **Diego Carpitella**, nella successiva spedizione in Salento del 1959, realizzò alcune riprese in 16mm. poi chiamate *Meloterapia del tarantismo*, dedicate in particolare a situazioni domestiche della terapia coreutico-musicale del tarantismo pugliese. **Furono gli unici due documenti cinematografici di carattere scientifico realizzati dalle due *équipe*.**



De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Einaudi, Torino, 1958.

Il documento visivo girato da Carpitella fu in qualche modo complementare al materiale girato nel 1961 da **Gianfranco Mingozzi**, che diede vita al documentario *La taranta*, con consulenza di De Martino, testo del poeta Salvatore Quasimodo, in cui però l'interazione fra l'etnologo napoletano e il cineasta fu quasi nulla e si limitò a una approvazione di De Martino a posteriori.

Diego Carpitella, *Meloterapia del tarantismo*, 1959

<https://youtu.be/Gs2jI5VZWz8>

Gianfranco Mingozzi, *La taranta*, 1961

<https://youtu.be/wmbXOdI1yhE>

I brevi film di **Michele Gandin** del 1954 (*Lamento funebre, Pisticci, Costume lucano*) e *Magia lucana* di Luigi Di Gianni, del 1958, diedero avvio all'effettiva cinematografia "demartiniana", legata alla figura di Ernesto De Martino in quanto ispiratore e, talvolta, consulente. I documentaristi con cui De Martino ha collaborato negli anni erano tutti di formazione cinematografica, distanti dal mondo accademico; essi furono, in particolare: Lino Del Fra, Luigi Di Gianni, Giuseppe Ferrara, Michele Gandin, Cecilia Mangini, Gianfranco Mingozzi.

Tra il 7 e il 9 aprile del 1954 il documentarista Michele Gandin partecipa alla campagna antropologica dell'équipe di Ernesto De Martino e Vittorio Lanternari a Pisticci, firmando la sceneggiatura e curando la regia del *Lamento funebre*, una delle otto voci in forma di cortometraggio destinate a comporre l'incompiuta *Enciclopedia Cinematografica Conoscere*. Il paesaggio lucano tra Pisticci e Ferrandina assume nel breve filmato un aspetto sconvolto, disordinato, quasi lunare: l'arida creta franosa è associata alle difficoltà sociali ed esistenziali della gente lucana, al senso di precarietà, alla malinconia della nascita, all'asprezza della fatica e alla disperazione senza risoluzione della morte. Tutti questi aspetti sembrano trovare condensazione espressiva nel **rituale di lamentazione**, svolto di solito all'interno delle mura domestiche e ricostruito per l'occasione in esterno a causa di esigenze tecniche, dove riesce comunque a restituire significativi elementi, quali la stereotipia del lamento funebre e la presenza delle lamentatrici prezzolate, successivamente sempre più difficili da documentare.

Michele Gandin, *Lamento funebre*, 1954

<http://www.archiviosonoro.org/archivio-sonoro/archivio-sonoro-basilicata/fondo-museo-nazionale-arte-tradizioni-popolari/le-ricerche-visive-di-michele-gandin/lamento-funebre.html>

Nel 1958 Ernesto De Martino collabora a *Magia lucana*, primo documentario di **Luigi Di Gianni**, al quale suggerisce la location del secondo film girato nel 1959, *Nascita e morte nel Meridione*.

Diplomato in regia al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma nel 1954, **Luigi Di Gianni è considerato il più “demartiniano” fra i registi accostati all’etnologo**, per la produzione decennali di film sui temi della miseria e della magia cari a De Martino.



Luigi Di Gianni ha esplicitamente dichiarato il suo **amore per l'espressionismo visivo, per il bianco e nero fortemente contrastato, per il gesto simbolico, per le atmosfere misteriose e drammatiche, per le sonorizzazioni oniriche**, elaborate in quasi tutti i suoi lavori dal compositore **Egisto Macchi**, che faceva anche uso di materiali registrati sul campo dagli etnomusicologi. Per il caso di *Magia lucana*, il compositore utilizzò i documenti sonori di Diego Carpitella registrati nel corso della prima spedizione con De Martino in Lucania, e riuscì a riprendere le ultime lamentatrici reperibili, trovate a Pisticci.

Nei film di Di Gianni gli attori interpretano di fatto sé stessi, ma non si trattava, in buona parte, di una rappresentazione etnografica, perché **avrebbero in qualche modo interpretato l'idea che il regista aveva di loro**.

Proprio in Di Gianni dunque la distanza fra l'etnologo e il regista raggiunge il massimo grado, **a vantaggio della poetica e delle intenzioni marcate ed evidenti dello stesso regista**, che emergono prepotentemente oltre la realtà osservata forzandone i termini, in funzione però non solo di una restituzione rispondente alla sua chiave stilistica ma anche di una **denuncia sociale**, come parte integrante della sua proposta di lettura.

“Sia *Magia lucana* che *Nascita e morte nel Meridione* – ha dichiarato Di Gianni in un’intervista – non si basavano su documenti. **Era tutto ricostruito; costruito, però, secondo una maniera classica di costruire sulla base di certe verità accertabili e accertate.** Naturalmente, poi, la sensibilità soggettiva spinge più in un senso che in un altro. Si prendevano dei personaggi, dei contadini, e si ponevano nelle loro case, o in case che rispondessero a certe esigenze visive, specifiche, cinematografiche, che avessero un certo spessore di immagine, e si facevano recitare. Però recitavano sé stessi, la loro vita vista in termini essenziali”.

Dice ancora Di Gianni in riferimento a *Nascita e morte nel Meridione*: “per ambientare la vicenda, interamente ricostruita, scelsi una casa in cui gli animali stavano con gli uomini, cosa che in realtà non succedeva in tutte le case del paese. **Io non scelgo mai il meglio ma il peggio perché è molto più emblematico ed eloquente.** Se devi raccontare in dieci minuti l’essenziale, lasciando emergere la tragicità delle situazioni, le mezze tinte non ti servono”.

In entrambi – *Magia lucana e Nascita e morte nel Meridione* – i suoni sono ricostruiti con i rumoristi, i documenti sonori registrati in precedenza sul campo dai ricercatori e le composizioni di Egisto Macchi e di Daniele Paris che li fondono assieme.

Luigi Di Gianni, *Magia lucana*, 1958, 18'51''
<https://youtu.be/bcFbCvdSqOE>



Cecilia Mangini, fotografa e cineasta autrice di numerosi documentari tra la seconda metà degli anni Cinquanta e la prima metà degli anni Settanta del Novecento, realizza nel 1959 *Stendali (suonano ancora)*, un cortometraggio **dedicato al lamento funebre che ha per tema un contesto di veglia per un defunto** in un'abitazione di Martano, in provincia di Lecce, nella Grecia salentina.



Influenzata da *Morte e pianto rituale nel mondo antico* di De Martino, con una particolare attenzione ai primi piani, il lavoro di Cecilia Mangini sul lamento funebre, oltre a esprimerne il potenziale potere destoricante messo in luce dall'etnologo napoletano, **ne esalta la componente gestuale e poetica**, in cui l'assenza di movimento della morte è sublimata dal ritmo, sempre più concitato, delle lamentatrici.

Interamente ricostruito, con la presenza di alcune *prèfiche* professioniste del paese, il contesto della lamentazione è di fatto una messa in scena in cui **la stessa voce fuori campo diventa una voce recitante a tutti gli effetti, parte integrante dell'azione rituale** con il suo incalzante reiterare le parole della madre, raccolte in area salentina, ordinate nella forma poetica del cortometraggio da Pier Paolo Pasolini, e da lui già conosciute in occasione della redazione del *Canzoniere Italiano* del 1955.

Cecilia Mangini, *Stendali*, 1959, 10'58'' <https://youtu.be/W8u0FGWgTpE>

Il gesto rituale e visuale

Gianfranco Mingozzi, dopo il film *La taranta* del 1961, realizza in particolare la trasmissione televisiva *Sud e magia*. In ricordo di **Ernesto De Martino**, assieme a **Claudio Barbati e Annabella Rossi**, il primo autore e sceneggiatore per il cinema e la televisione, la seconda antropologa, museografa e docente universitaria, allieva di De Martino.



Si tratta di un programma in quattro puntate, che segna **un ritorno sui luoghi delle spedizioni etnologiche demartiniane** a oltre vent'anni dalle ricerche da lui condotte e a dodici anni dalla sua morte. Con interviste ad alcuni dei protagonisti e testimoni, in primo luogo la moglie Vittoria De Palma, e con il supporto di fotografie e filmati dell'epoca, si descrivono contesti, presupposti e obiettivi di quelle ricerche che segnarono uno spartiacque decisivo nell'antropologia italiana contemporanea.

Nell'intenzione dei suoi autori si voleva inoltre porre in evidenza come “tra vecchio e nuovo, tra cultura contadina e modelli imposti dall'alto, tra credenze arcaiche e disincanti recenti, **il mondo magico resiste**, magari venendo a patti con la società dei consumi, ma più spesso mettendo nuove radici proprio nel suo vuoto e nei suoi squilibri”.

Le **quattro puntate** toccavano altrettante tematiche fondamentali: 1) I vivi e i morti; 2) La speranza e la paura; 3) Il cielo e la terra; 4) Ritorno alla terra del rimorso.

Nella prima si leva la voce di una donna dal cimitero di Bella, un paesino montano della Lucania. L'anziana è Zia Teresa di ottantasette anni, vedova dal 1956, che piange il marito nella forma canonica del lamento funebre. Nell'intervista la donna racconta la fatica di vivere con sei figli tra fame, indifferenza e povertà, la stessa che le ha impedito di dare una sepoltura ai propri cari, sia pure in quel cimitero senza lapidi, sostituite da pietre incise con una croce e un numero.

Luoghi delle riprese: Bella, Rabata di Tricarico, Albano di Lucania, Somma Vesuviana, Roma.

Barbati, Mingozzi, Rossi, *Sud e magia*, 1978, 20' https://youtu.be/goFjq5_CjT4

Sud e Magia, attualità di un classico, 2015, 19'49'' <https://youtu.be/BMn8YCKxo3I>

Lomax e Weis Bentzon: tra suoni e immagini



Montaggio foto e audio registrato da **Alan Lomax** nel 1954 in Calabria:
<https://youtu.be/W1DEg175TP8>

U LEVA LEVA (canto per la pesca del tonno)

Voci: Rocco Cannovino, Salvatore Canduci, Onofrio Lopresti, Giovanni Canduci con coro di pescatori calabresi. Registrato dal vivo a Vibo Valentia Marina (Calabria) il 3 agosto 1954.

Registrazione e foto di: Alan Lomax.

Nel 1953, Alan Lomax e Diego Carpitella intrapresero un viaggio di scoperta di un anno che portò a un'esaustiva documentazione della musica popolare italiana. "Era un tempo mitico: nessuno di noi sospettava che quel mondo – fatto di musica, canzoni, povertà, gioia, disperazione, costume, violenza, ingiustizia, amore, dialetto e poesia, formatosi nel corso di millenni – sarebbe stato spazzato via via in un paio d'anni...dal voodoo del 'progresso'" (Vittorio De Seta).

Siti di ricerca su Lomax:

<http://www.culturalequity.org>

<http://research.culturalequity.org/>

Per paralleli cinematografici dello stesso periodo (riprese fatte in contesti reali):

Vittorio De Seta, *Contadini del mare*, 1955, 9' <https://youtu.be/0egtbAOad3k>

Roberto Rossellini, *Stromboli* (scena della pesca al tonno, 10'24''), 1950 <https://youtu.be/9897YVabel8>



Un film sulle launeddas sarde realizzato da Fiorenzo Serra a partire dai materiali di **Andreas Fridolin Weis Bentzon** del 1957-58 e del 1962, rinvenuti a Copenaghen da Dante Olianas nel 1981:

<https://youtu.be/Qjjo8MexZhg>

Siti di ricerca su Weis Bentzon (audio, foto e video): **la musica *nella* cultura**

http://www.launeddas.it/iscandula/bentzon_ripres_e_originali.php

<http://www.sardegna.digitallibrary.it/index.php?xsl=602&s=17&v=9&c=4459&n=24&c1=Andreas+Bentzon&ric=1>

http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/cms.view?munu_str=0_1_0_1&numDoc=17&physDoc=5678&scheda=1&pflag=personalizationFindFotografico

Carpitella e Dionigi Burrenca, suonatore di launeddas, definito da Weis Bentzon «capace di guardare la sua cultura da un punto di vista teoretico» <http://www.teche.rai.it/1982/07/is-launeddas/>



Giuseppe Morandi, un documentarista amatore, caso singolare, i contadini visti dall'interno della loro cultura.

I paisàn (la spartizione del granturco), 1967, 11'51" (<https://youtu.be/uCzdz9wGb4k>)

