



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Beni Culturali

Corso di Laurea in
Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

La verosimiglianza nell'ambito etnoantropologico
del cinema del reale: il caso filmografico della
documentaristica di Luigi Di Gianni

Relatore:

Chiar.mo Mirco Melanco

Correlatore:

Chiar.mo Alberto Zotti

Laureando/a:

Arianna Gallo

Matricola: 2007258

Al colore Arancione

Indice

0. Introduzione metodologica.....	7
1. Verosimiglianza.....	10
1.1 La ricerca del vero nell'arte.....	12
1.2 <i>Fieldwork</i> e set: la prassi comunicativa.....	18
1.3 L'impatto della diversificazione della memoria.....	23
2. Luigi di Gianni.....	30
2.1 La forma del cinema di Luigi Di Gianni.....	33
2.2 La scelta del "reale".....	38
2.3 I cortometraggi.....	43
Conclusione.....	52
Bibliografia.....	54

0. Introduzione metodologica

Durante la fase di scrittura di codesta tesi si vuole elaborare il tema della verosimiglianza in senso lato, ricostruendo il concetto attraverso la vastità di elementi ad essa circostanti e che vengono sollecitati dal tema in discussione. Si è voluto partire dall'elemento del filtro che si pone nel riportare una realtà, creando quindi una visione verosimile, ricercando il tema cronologicamente dall'inizio dei tempi nell'ambito artistico, considerando poi l'elemento comunicativo dell'approccio nel campo e quindi nella diversità delle volontà di intenti e di ricezione di un determinato messaggio e infine ragionando sul macroambiente della memoria collettiva e individuale che differenzia ogni individuo e al contempo unisce intere fette di popolazione. Si prova quindi successivamente ad applicare il pensiero ragionato sulla verosimiglianza nel mondo del cinema del reale visualizzando nel pratico le vicissitudini del lavoro in tutte le sue fasi e negli ambienti all'interno e all'esterno della macchina da presa, coinvolgendo la regia di Luigi Di Gianni che, attraverso il proprio cinema d'autore, lascia un'impronta indelebile di realtà lontane, in via d'estinzione, con un gusto etnografico e la volontà di valorizzarle nelle sensazioni che solo il contatto diretto sa offrire, proponendosi pioniere di una serie di metodi per catturare la realtà e riportarla su pellicola restando fedele al girato e comprensibile al pubblico.

Ciò che ha spinto la scelta tematica tra queste righe esplicitata arriva dalla partecipazione e la conoscenza del mondo dell'antropologia culturale e dell'etnomusicologia che, associando l'amore per il cinema e per il mondo del folklore insieme al gusto per la visione cruda e senza filtri di realtà minori, mi ha portata a voler cercare di arricchire la ricerca nell'ambito trovando una serie di risposte e ulteriori domande ancora aperte.

L'obiettivo di tale tesi è quello di creare una ragnatela di elementi che vadano a definire il concetto arioso di verosimiglianza e ragionare su di esso in modo pratico applicandolo al ricordo indelebile di un maestro quale Luigi Di Gianni, verificando nelle sue opere e nelle sue più avventurose esperienze di riprese ciò che la verosimiglianza va teoricamente affermando; portando quindi nel concreto gli elementi da essa toccati e visualizzando quando e come un elemento prevarica un altro, dove è

inevitabile adeguarsi all'inesistenza di una verità che resti puramente tale. Non si vuole quindi trovare una risposta o una soluzione a quella che si potrebbe definire una falla nel sistema etnoantropologico del *fieldwork* e del cinema documentario, ma ragionare sugli elementi che intaccano la verità e su come essi possono essere rielaborati efficacemente al cospetto di dare credito all'oggetto di ripresa, alle volontà registiche, all'adeguata ricezione da parte dello spettatore e a tutti i giocatori di questo enorme e contorto circuito.

Le informazioni componenti tale ragionamento derivano: dalla lettura di libri, saggi, articoli, interviste, biografie e manuali; dalla visione di documentari, report, lungometraggi, mediometraggi e cortometraggi di tipo etnografico sviluppati in modo diversi tra loro secondo diverse logiche di approccio sul campo; e infine dalle preziose lezioni universitarie dei diversi corsi al quale ci si può attingere per unire il lungo filo rosso che lega le arti fra di loro.

La tesi è divisa in due capitoli a loro volta suddivisi in sottocapitoli: il primo introduce il significato di verosimiglianza, i quesiti che aprono la riflessione all'interno della tesi e il suo polimorfismo attraverso una riflessione storica sulla volontà umana di rappresentare la realtà attraverso l'arte visiva e come l'uomo si sia sempre mosso e sia avanzato al fine di creare opere più verosimili possibili, sia attraverso l'utilizzo di nuovi strumenti, sia secondo nuove filosofie di visione della realtà. Approda al grande dilemma nell'ambito comunicativo che vede ristabilire la psicologia umana all'interno del campo di lavoro come elemento fondamentale della ricerca antropologica al quale si cerca di definire un corretto iter al fine di proteggere una realtà lontana e proporla in modo chiaro ad un pubblico altro. Mette in luce l'apparato della memoria - collettiva e individuale - che influenza il pensiero umano e che è ricamata all'interno di una società e all'interno del pensiero unico e soggettivo inattaccabile da ogni fronte.

La seconda parte è dedicata al regista Luigi Di Gianni, presentando la sua figura emblematica nella storia del cinema etnografico italiano e la sua particolare vita, il suo attaccamento alla filosofia esistenzialista e gli obiettivi che lo portano a fare un certo tipo di cinema. Si vuole poi fare un'analisi più attenta della filmografia etnografica di Di Gianni paragonando i diversi, seppur simili a livello di semiotica, cortometraggi, ragionando sulle diverse modalità con la quale egli approccia alla verosimiglianza. Si conclude così, nel ricordo di uno stimato regista e della sua filmografia la ricerca posta

nella scrittura di questa tesi, nella speranza che possa far fluire riflessioni e approdi a nuovi mondi ancora non sollecitati e lasciando aperta alle svariate risposte o ulteriori domande che il concetto di verosimiglianza porta con sé.

1. *Verosimiglianza*

Verosimiglianza non significa altro che un'apparente conformità al vero e il concetto di questa, nel cinema del reale, si vuole porre come uno studio a risposta all'interrogativo che mette in crisi il linguaggio documentaristico nel suo stesso genere, uscendo dall'inquadratura e ragionando sul mondo laterale e nascosto del processo creativo e di ricerca e delle sue influenze nel risultato finale - ovvero il film - scomodando quindi lo studio antropologico ed etnologico e i metodi applicati nel lavoro di approccio e comunicazione con l'altro, con il passato, con la diversità e con la modifica di una realtà pura. Il documentario può essere visto come una contraddizione rispetto al suo obiettivo principale, ovvero mostrare una realtà diversa per studiarla e conoscerla. Questo è un obiettivo fondamentale del cinema documentario, ma viene spesso influenzato dai gusti e dalle scelte individuali del regista. Lo stesso vale per altri materiali di ricerca come saggi, articoli e report. Tutti condividono l'intento di trasmettere la verità al pubblico e cercano il modo migliore per evitare di alterare il progetto originale.

I mezzi del cinema si differenziano anche per scomodità: l'ingombrante presenza del set composto da una *troupe*, da cavistica e da macchinari, l'impiego di una sceneggiatura, della recitazione, di una direzione che può scegliere cosa far accadere; il limite visivo della macchina da presa che non concede uno sguardo al di fuori del proprio e infine l'impianto ritmico, selettivo e temporale del montaggio. Si tratta di una serie di elementi che costruiscono una forte resistenza nei confronti dell'essenza naturale delle cose: ciò che ci appar vero e che studiamo e notiamo come tale nel film è invece il prodotto artistico finale di una serie di scelte dell'unico punto di vista quale quello del regista, o chi con esso prenda posizioni, ma si figura gerarchicamente all'apice. Resta da riconoscere e da tenere sempre in considerazione il continuo sviluppo e processo nella ricerca del miglioramento del mezzo divulgativo che anch'esso segue una serie di prassi date dal gusto personale e dalle esigenze dell'autore. Cosa vuole dire e cosa non? Senza dimenticare il come dirlo in funzione dell'ipotesi di ricezione da parte del pubblico. Se all'interno di un testo letterario è necessaria un'introduzione, allo stesso modo all'interno di un film documentario si andrà a selezionare una determinata musica di sottofondo che renderà la tensione di una

particolare situazione. Si tratta di scelte sia stilistiche ma anche tecniche, finalizzate al raggiungimento di un obiettivo. L'insieme di tali scelte portano a un sovrapporsi di quelli che nel testo vengono spesso nominati quali filtri.

Entra quindi in scena il concetto di filtro: ogni inciampo nei confronti della realtà lo considereremo nel sistema d'insieme come un filtro che accumulandosi porta alla verosimiglianza della narrazione filmica. Nella parola filtro si uniscono le scelte e le modifiche apportate progressivamente all'interno dell'intera durata della realizzazione del film e per modifiche si guarderà anche alla modifica del paesaggio circostante, degli attori in scena, della dislocazione di un evento dal luogo originale per questioni pratiche, di budget, di gusto stilistico o di narrazione. Il tema del filtro è strettamente collegato a quello cardine della verosimiglianza, si potrebbe anzi considerare gli elementi codipendenti, di fatto la verosimiglianza nasce poiché si applica, inevitabilmente, un filtro alla realtà.

Se dovessimo analizzare in modo semplificato e pragmatico il tema in approfondimento considereremo uno schema nella quale alla realtà si applica un filtro che porta alla verosimiglianza, quest'ultima quindi non sarebbe in grado di esistere senza la presenza del filtro, altrimenti si potrebbe considerare solo realtà o finzione.

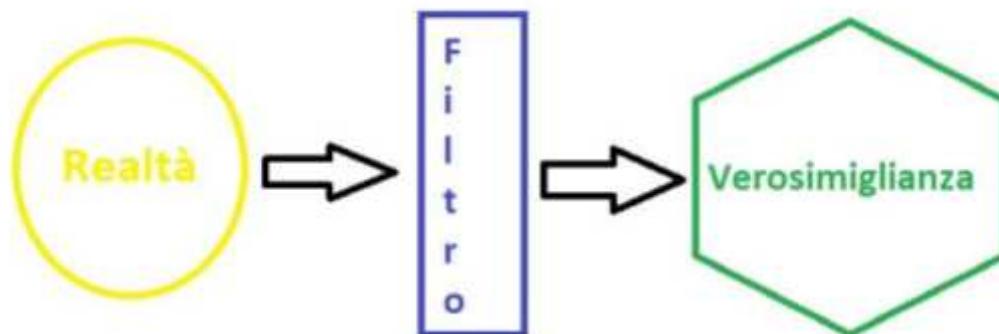


fig.1

1

¹ fig 1. Grafico esemplificativo sull'effetto della verosimiglianza.

Non bisogna però scordare che essendo il film un forte e potente mezzo di comunicazione di un certo tipo, che si contraddistingue da un giornale, un intervento in radio o un testo saggistico, ha una propria modalità di comunicazione e di fruizione, o per meglio dire ha un codice. Per aderire al codice linguistico del cinema, filtri e scelte sono alla base del suo modo di agire senza il quale non si reggerebbe e non verrebbe più considerato tale, indi per cui seppur intaccano quello che potrebbe essere un eterno piano sequenza in diretta di un momento, in realtà riassumono e creano un *collage* adatto ad essere la sintesi dell'esperienza altrà, collaborano al fine di portare sullo schermo ciò che più si avvicina al tema in analisi, non abbandonando la funzionalità comunicativa data dal mezzo filmico entro l'uso del suo codice e dei suoi apparati, cercando quindi di essere più verosimile possibile.

Si possono così delineare una lista di argomenti da considerare nel momento stesso in cui si approfondisce il tema della verosimiglianza nel cinema del reale, essi sono:

- la ricerca del vero nell'arte;
- *fieldwork* e set: la prassi comunicativa;
- l'impatto della diversificazione della memoria.

Questi argomenti sono strettamente legati fra di loro e ne consegue quindi una continua interdisciplinarietà nella quale la verosimiglianza può essere visionata in maniera polimorfica.

1.1 La ricerca del vero nell'arte

Sin dall'antichità l'essere umano ha cercato attraverso l'arte di replicare la realtà², secondo i mezzi che gli erano a disposizione e secondo una tendenza *evergreen* sia per quanto riguarda l'ambiente della memoria, dell'archivio, della fotografia nella spasmodica ricerca di lasciare un segno, di affrontare la paura della morte totale dell'individuo, sia per un gusto estetico e di tendenza artistica attigua all'epoca e al pensiero sociopolitico e culturale che vuole affermare attraverso la sua manifestazione.

Se si volesse fare un breve *excursus* storico si noterebbe come dalle pitture rupestri l'uomo abbia lasciato dimostrazione della propria esistenza e del proprio modo

² U.Dante, *L'utopia del vero nelle arti visive*, Meltemi editore, Roma, 2002, pp. 7 - 12.

di vivere usufruendo della materia della roccia per creare degli effetti prospettici e rappresentativi della qualità della vita e dei topos significativi di tale periodo tanto da essere tracciati in segno di testimonianza. Passando poi agli egizi che invece si soffermano principalmente in una serie di immagini realizzate in modo meno verosimile, completamente appiattite nella forma bidimensionale ma alla ricerca della rappresentazione simbolica di uno spazio - tempo immutabile. Con i greci si ritorna al principio della realtà perché viene posta all'apice di un'ipotetica gerarchia delle divinità: si inizia a valorizzare la dimensione sensoriale come una verità unificante, alla portata di tutti e come tale condivisibile come unica e tangibile manifestazione a cui ogni individuo è sottoposto. In questo periodo ci si avvicina inoltre alla volontà di osservare il "brutto", il mostruoso, il grottesco, basti pensare alla nascita delle arene e la manifestazione entro tali dei giochi gladiatori, di combattimenti violenti e sanguinolenti che venivano guardati ed acclamati come in uno spettacolo teatrale³. L'estetica del brutto, come visione della realtà a 360° fa parte di uno spettro umano che persino nell'epoca contemporanea non ha ancora abbandonato il gusto comune. Nell'ottocento infatti, l'esperienza sensoriale ed illusoria nel mondo del macabro si manifesta con Etienne Gaspard Robert tramite le fantasmagorie⁴.

Si avanza poi, gradualmente, in un'epoca che lascia ad oggi il segno dei grandi maestri della pittura italiana quali Giotto, Brunelleschi o Leonardo che, attraverso lo studio della geometria e l'applicazione della profondità nella tela bidimensionale, produssero delle immagini in grado di avvicinarsi ad una rappresentazione più verosimile della realtà grazie all'osservazione dal vero dei soggetti. Con la finalità di raggiungere un sempre miglior risultato finale si collaudano nuove tecniche e nuovi strumenti per osservare la realtà, si prenda in esempio il prospettoscopio di Brunelleschi e la camera oscura e la finestra di Leonardo⁵.

³ C. Titomanlio, *Sul palco Storia della scenografia e dell'architettura teatrale*, la casa USHER, VoLo publisher srl, coll. I libri di Omar - Serie blu, Firenze - Lucca, 2019, pp. 114 - 126.

⁴ Dante, *op. cit.*, p. 84.

⁵ *Ivi*, cap. 4.

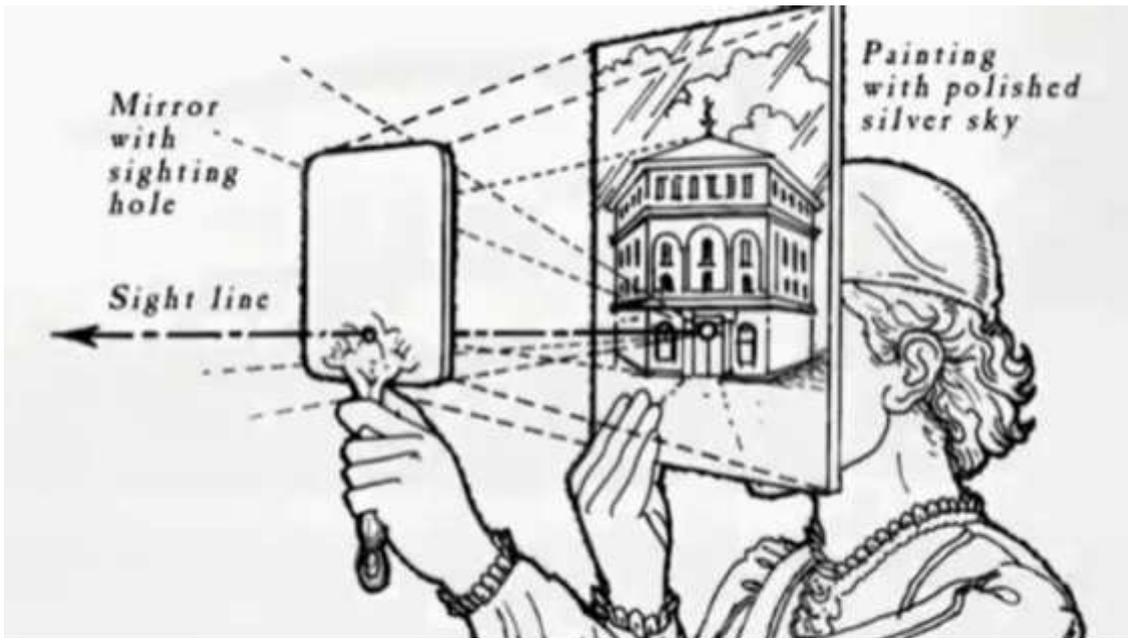


fig. 2

6

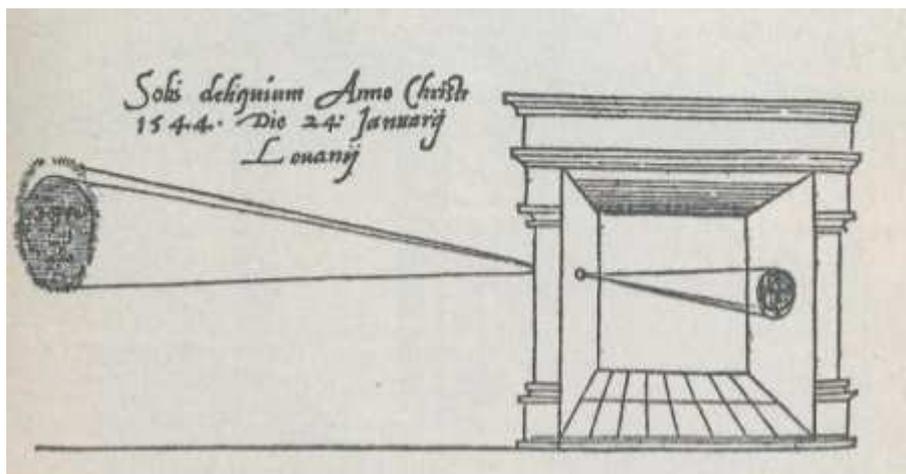


fig. 3

7

Si giunge così ad uno dei primi paradossi della verosimiglianza che porta a considerare la maggiore vicinanza alla realtà come la maggiore manifestazione della finzione. Caravaggio per esempio non utilizza alcun macchinario ma si limita all'osservazione e alla pittura dal vero focalizzandosi sull'uso della luce e delle ombre, o quasi si potrebbe dire della resa naturale delle fonti di luci nel buio, conferendo attraverso essa una maggiore forza espressiva alle figure.

⁶ fig.2 Prospettoscopio di Filippo Brunelleschi.

⁷ fig.3 Camera oscura di Leonardo da Vinci.



fig. 4

8

La Commedia dell'Arte e l'Opera sono invece i generi principali di teatro che vedono nelle loro rappresentazioni la presenza di una scenografia composta da fondali dipinti e minuziosamente curati secondo le leggi della prospettiva e l'uso di macchinari capaci di creare ogni tipo di illusione per trasformare l'esperienza a teatro in un salto verso un mondo altro, percepibile dai sensi⁹. Non solo, nella corrente barocca divampa l'uso di creare un effetto ottico dipingendo l'architettura nell'opera stessa, creando un gioco di effetti illusionistici come la doppia visione attraverso la rappresentazione di finestre all'interno dei dipinti¹⁰. L'attenzione minuziosa al dettaglio si collega a tutta quella fascia d'arte del vedutismo che vede l'arrivo della cartolina: la pittura si proponeva come una fotografia. Uno dei massimi esponenti del vedutismo è Canaletto¹¹ che introduce l'uso della camera ottica al fine di raggiungere una massima verosimiglianza delle vedute, con essa si avanza verso il mondo delle proiezioni portando l'asse della verosimiglianza sempre più verso lo spettro cinematografico e al dislocamento del materiale dal luogo originario.

⁸ fig.4 Caravaggio, *Chiamata Levi d'Alfeo*, 1599-1600, Roma, Chiesa di san Luigi dei Francesi, cappella Contarelli.

⁹ Titomanlio, *op. cit.*, cap. 5.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Dante, *op. cit.*, pp. 78 - 83.

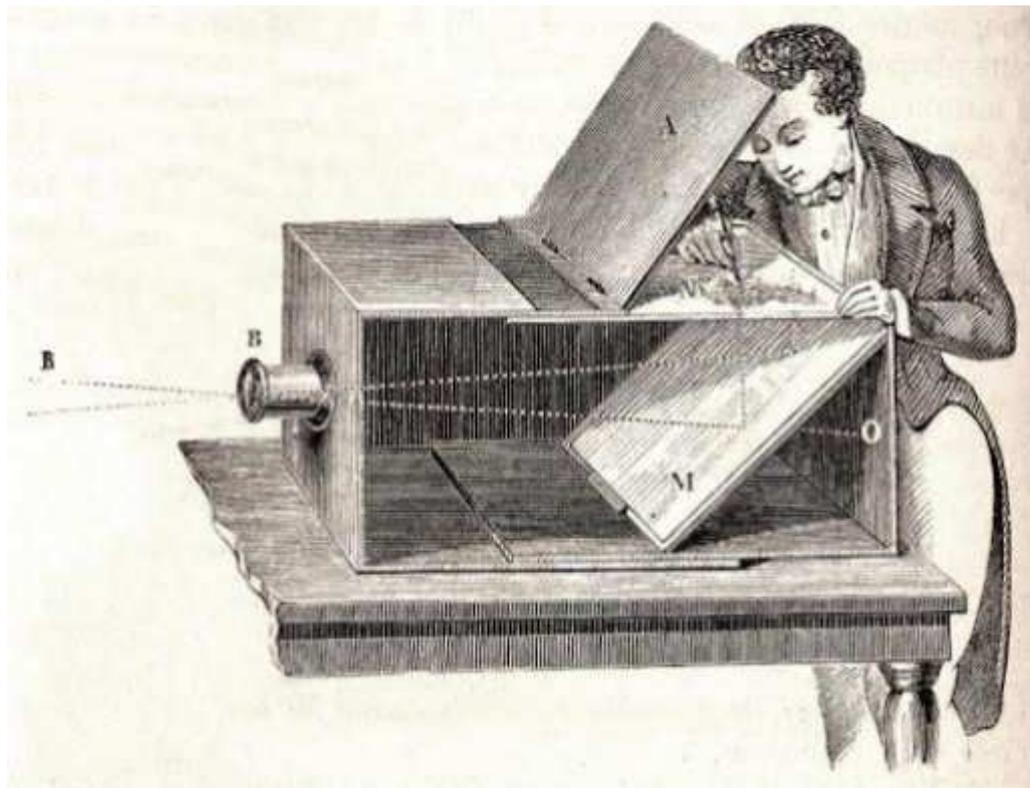


fig. 5

12

L'arte, seppur limitata nelle tecnologie, si mobilita in modo teorico verso l'unicità fotografica della rappresentazione di un momento specifico e, secondo la dottrina della soggettività, la verità sta nell'occhio di chi guarda da un determinato punto di vista. Questa tendenza viene dimostrata attraverso la *peinture portait* di David¹³ che si trasforma in un collettivo di mani che uniscono un arco di tempo in un momento simbolo storicamente collocabile, come anche in Goya¹⁴ che propone sia momenti storicamente condivisibili nella memoria collettiva dell'uomo sia successioni pittoriche per rendere la narrazione cronologica degli eventi come una divisione in *frame* di una pellicola.

Tra Niepce, Daguerre e Talbot il 7/01/1839¹⁵ viene inaugurato come l'arrivo della fotografia e con essa la deviazione della ricerca artistica di una verità altra, non fotografica, non obiettiva ma psichica, emozionale o autorappresentativa. Saranno poi le invenzioni di Edison (*phonograph*, cinetografo, cinetoscopio) e dei fratelli Lumière

¹² fig.5 Camera ottica di Canaletto.

¹³ Cfr., Dante, *op. cit.*, pp. 85 - 89.

¹⁴ R. Barilli, *L'alba del contemporaneo. L'arte europea da Füssli a Delacroix*, Campi del sapere / Feltrinelli, Milano, 2019, cap. 2.

¹⁵ Dante, *op. cit.*, p. 96.

(cinematografo) a trasportare la fotografia verso il mondo del cinema entrando in un universo molto più complesso in cui il rapporto tra la realtà, il tempo e l'uomo si modificano. Il mondo della videoregistrazione porta con sé il fascino della cessazione della morte eterna, tutto si può registrare e riprodurre agli occhi di chiunque. In un mondo in cui però, seppur la tecnologia si avvicini alla realtà, gli elementi che compongono questa nuova sfera la allontanano. Si entra nell'epoca del cinema di Hollywood, dello *star system*, del patto con il pubblico che diventa uno spettatore attivo¹⁶ nella decisione di ciò che viene proiettato attraverso una serie di sperimentazioni nuove di tecniche di ripresa o del montaggio che mostrano un mondo completamente romanzato e dal gusto comune, che se il cinema non rispetta non sopravvive. La verosimiglianza sembra essere ormai scordata e il cinema divenne un'industria enorme a sé stante. A rispolverare l'esigenza quotidiana di autorappresentarsi ed essere in perenne contatto con il mondo del vero se ne occupa la televisione che al suo arrivo divide il cinema in due direzioni: quella fino ad ora inquadrata del cinema americano, del racconto, esteticamente accolto dalle grandi masse e quella del cinema che ragiona sulla sua stessa forma, dando spazio alla critica intellettuale, ad un cinema sovrastrutturale¹⁷.

Il montaggio interviene sia in ambito televisivo che in quello cinematografico come una forma d'arte unica nel suo genere, non ha più la semplice funzione "taglia e cuci" allo scopo di passare da una scena ad un'altra ma si sfrutta per dare ritmicità al prodotto visivo. Il lungo e lento piano sequenza non è più considerato come la forma più neutrale di rappresentazione su pellicola della realtà ma anzi è molto distante dalla percezione cerebrale umana, nonostante servisse a restituire più verosimilmente il tempo e lo spazio. Questa è una delle prime incongruenze dell'utilizzo del montaggio: esso non segue l'operazione visiva umana ma segue l'operazione del pensiero umano, ovvero invece che essere un anatomico occhio che osserva ciò che lo circonda, è come il terzo occhio, quello dei sogni, del pensiero, dei ricordi, che seleziona e ordina le immagini secondo un criterio di gusto e di valore che non è quello della pura narrazione reale dei fatti; non segue la cronologia, i ritmi oppure i movimenti umani dell'occhio ma si dispiega nella narrazione selettiva dei fatti¹⁸. Resta nell'utilizzo del cinema colto ma

¹⁶ Cfr., Dante, *op. cit.*, pp.166 - 171.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, cit., pp. 173 - 174.

non accoglie il gusto frenetico ed industriale della società dello spettatore che preferisce i ritmi veloci televisivi. Nonostante ciò con il tempo il cinema americano inizia ad acquisire il gusto violento e scabro della verosimiglianza, un ritorno al passato, dando spazio a questa narrazione attraverso la rappresentazione dei ceti medio - bassi dell'America con attori non esteticamente belli che rappresentano il "piccolo uomo" che soprattutto i giovani riescono ad apprezzare, mentre la narrazione televisiva permane come punto focale per una fascia più adulta proponendo l'intrattenimento quotidiano¹⁹.

Attraverso la televisione lo spettatore diviene ancora più attivo perché nonostante il limite del palinsesto, può scegliere esso stesso cosa guardare, creando il proprio microcosmo, la propria realtà individuale e soggettiva e sta alla televisione il compito di creare dei programmi stereotipati - *format*²⁰ - in base ad una certa categoria di individui così da interagire direttamente con il proprio affezionato spettatore.

Questa percezione di realtà personale ed intima accresce fino a diventare manipolabile e creazione pura di una realtà altra, nella possibilità di rendere plausibile l'impossibile e questo avviene nel mondo dei *videogame*²¹.

1.2 Fieldwork e set: la prassi comunicativa

All'interno dell'ambiente comunicativo la verosimiglianza nel cinema del reale va a stimolare una serie di punti già accennati precedentemente. Innanzitutto bisogna considerare l'importanza comunicativa che il cinema ha da sempre assunto, inviando allo spettatore immagini che avrebbero potuto influenzare il pensiero politico e il gusto di ognuno attraverso il linguaggio delle emozioni, e in base all'emozione che lo spettatore riceve svilupperà il proprio - indotto - pensiero. Ciò accade soprattutto nel cinema documentario il quale si avvale della facoltà di dover trasporre su pellicola una realtà altra: si suppone che ciò che si va ad osservare possa essere materia di conoscenza e non una narrazione creativa, ma non si può negare la volontà registica di, per motivi estetici o politici, traslare una situazione in un un contesto a cui non appartiene, manipolando il materiale nel montaggio, concedendosi la libertà di scegliere cosa far vedere e cosa non e, infine, proponendo il prodotto concluso secondo una propria

¹⁹ Cfr., Dante, *op. cit.*, p. 172.

²⁰ <https://www.che-fare.com/almanacco/cultura/arte/era-dei-format-chalaby-luca-barra/>

²¹ Cfr., Dante, *op. cit.*, p. 175.

impronta di pensiero politico. Bisogna quindi tener a mente il valore politico del *report*, dell'immagine estraniata e filtrata sia dalla macchina da presa sia dal punto di vista di chi la riprende, e prima ancora decide di riprenderla: perchè egli vuol portare proprio quell'unico discorso d'immagine e non un altro?

Il mondo della documentaristica si associa bene a quello dell'antropologia culturale per il fatto che entrambi sono studi su realtà che vanno riportate, mirano a una raccolta di dati tale da essere selezionata per poi renderla fruibile allo studio di un materiale ancora sconosciuto. Potremmo considerare unite le due materie come se fossero il braccio e la mente, dato che l'antropologia può usufruire, e spesso lo fa, della documentaristica per creare *report* di viaggio.

Certamente è un ambiente molto più moderno rispetto alla trascrizione di saggi, ma questo è un semplice fattore tecnico, in quanto la tecnologia è arrivata dopo ed è in continuo aggiornamento, tanto che bisognerebbe tener conto dell'attrezzatura che è stata utilizzata per un film documentario; le modernissime e sempre più piccole cineprese potrebbero infatti gradire di maggior trasparenza e minor invasione rispetto alle fisse ed ingombranti cineprese dei primi anni, che costituivano uno scomodo intralcio nella relazione. Vero è anche che un attrezzo che poteva sembrare completamente estraneo per una popolazione ora potrebbe non esserlo più, la gente si è abituata alla visione di tali macchinari e molto probabilmente conosce la loro funzione e può riconoscerli facilmente. La digitalizzazione in ogni caso, non nega l'impostazione del *set*, l'invasione di un'intera *troupe*, i microfoni, le scenografie ecc.

Quanti filtri si vanno a imporsi in un prodotto, come quello del documentario, che dovrebbe raccontare una realtà? Quanto di vero c'è? Fino a dove si può considerare vero?

Per quanto macchinoso, si possono incontrare una serie di autori che nella loro professione sono riusciti a creare spazi sicuri e infiltrarsi nell'intimità di realtà, anche molto scomode, riportandole su pellicole in un modo estremamente dettagliato.

I documentari, che si celebrano come film di studio e documenti di grande rilevanza, sono forse i più inclini ad essere falsi. Subiscono un lungo procedimento che dal momento iniziale al risultato finale si sovraccarica di filtri e restrizioni che li portano ad essere una macchina contorta e complessa ma molto debole. Il documentario più di

ogni altro tipo di documento si compone di tutti gli elementi possibili per portare un prodotto completo, ma completo davvero?

L'*iter* per la composizione della pellicola prevede:

- un primo approccio con l'altro;
- la presenza dell'ingombrante cinepresa e dispositivi audio;
- l'impostazione di un *set*;
- la scrittura di un discorso narrativo;
- la riscrittura e le modifiche generali per la miglior resa al pubblico;
- il montaggio.

Un costrutto che porta ad alterare inesorabilmente la realtà originale. Si mettono in gioco le maschere sociali, la finzione del *set* per la miglior resa, la modifica del linguaggio per la comprensione al pubblico, la selezione delle immagini e l'ordine di esse nella sequenza del film documentario.

Doveroso è chiarire la differenza tra il ruolo di antropologo e quello di etnologo all'interno dell'analisi che prosegue. Per fare chiarezza quindi individuiamo nella figura dell'etnologo colui che vive in prima persona l'esperienza sul campo, annotando e riportando ciò che ha vissuto, mentre l'antropologo si può identificare nella fase successiva a quella dell'etnologo, in quanto il suo compito è di rimodellare e trarre le conclusioni fornitigli dai testi etnografici. La forte schematizzazione di cui da sempre lo studioso si avvantaggia ha portato a dividere questi due ruoli che però si possono considerare fondamentali l'uno per l'altro, se non quasi univoci. Questa divisione di un grande flusso unico è fonte di uno dei primi problemi che si vuole portare in analisi oggi: nel momento stesso in cui un testo subisce una modifica altrui o postuma dalle sensazioni realmente vissute si può considerare non veritiera poiché intacca la verità intima e soggettiva dell'esperienza. Vero è che, in ambito scientifico, non si possono considerare le semplici note di campo *-fieldnotes-* come materiale di sapere scientifico, dato che mancano di neutralità.

«C'è un solo modo per comprendere un'altra cultura. Viverla. Trasferirsi in essa, pregare di essere sopportato come ospite, imparare la lingua. Così, forse, prima o poi arriverà la comprensione. Sarà sempre muta. Nell'istante in cui si comprende l'estraneo, si perde il bisogno di spiegarlo. Spiegare un fenomeno significa

allontanarsi da esso. Quando comincio a parlare di Qaanaaq con me stessa o con altri, sto di nuovo per perdere ciò che non è mai stato davvero mio.»²²

I problemi della ricerca sul campo sono molteplici e questa citazione di Peter Høeg riassume bene il concetto. In primo luogo ha a che fare con la soggettività: ogni uomo porrà le domande e le risposte secondo una personale visione e pensiero delle cose. Il nativo X non è detto sia la voce di un'intera popolazione, ed è rilevante, come l'incontro, il metodo di porre l'intervista, la formulazione delle domande possano variare la risposta e la ricezione delle informazioni. Nell'uomo si implicano meccanismi di difesa per dimostrare qualcosa che può sembrare migliore, celare delle verità, paura di essere dominati o giudicati, ecc. Bisognerebbe entrare in un apparato psicologico e riconoscere questi atteggiamenti inconsci e non dell'uomo. La relazione che si crea fra i due protagonisti dello studio influenza anch'essa: è un primo impatto vuoto, lo studioso ha vissuto per molto tempo con la popolazione in analisi, sono diventati amici o amanti, che distanza c'è fra loro? Le teorie sul bagaglio dell'etnologo in affronto alla ricerca sul campo sono molte, ma fino ad ora non si può considerare nessuna di esse perfetta perché non considerano l'altro, non si mette a fuoco il bagaglio perfetto del nativo e di tutte le implicazioni relazionali e dinamiche del carattere e dell'atteggiamento che provocano svariate percezioni, mai uguali fra loro da essere classificabili.

L'emozione che permea in ogni cosa che accade è inevitabile e intacca la modifica della scrittura.

La scrittura gioca un grosso ruolo all'interno dell'esperienza e si può catalogare in tre livelli: note di campo, testo etnografico presentato al pubblico e corpus di testi etnografici relativi a una determinata etnia. In questo modo la parola che viene ascoltata in un altrove si solidifica, prende forma e diventa così un prodotto testuale. Anche in questo ambito della ricerca sul campo, studiosi e teorici hanno cercato di migliorare il metodo di scrittura nelle sue fasi per aiutare l'etnografo ad essere più consapevole ed evitare di farsi trasportare dalle emozioni o dal brio dell'esperienza. Per esempio Gregory Barz, assieme ad un informatore, formula i tre "strati" di elaborazione delle note di campo, quindi tre scritture diverse solo per la fase iniziale delle *fieldnotes*; spiega come organizza le note di campo in:

²² P. Høeg, *Frøken Smillas fornemmelse for sne*, Rosinante, København, 1992; tr. it. *Il senso di Smilla per la neve*, Mondadori, Milano, 1994, cit.

- A. una prima impressione post-esperienza sul campo;
- B. una riflessione a partire dalla prima nota;
- C. una riflessione dalla seconda nota;²³

in modo tale da rielaborare passo per passo ogni pensiero, senza riprenderlo in mano solo una volta tornato a casa. Il processo di scrittura si prende carico di una responsabilità di rilancio della verità in quanto il testo è da sempre il mezzo principale su cui l'antropologo elabora le sue riflessioni e ne trae le sue conclusioni. Vero è che nell'età contemporanea la tecnologia ha surclassato ogni mezzo, così da poter riprendere, registrare, riprodurre ogni accadimento. Non per questo si può considerare più veritiera della scrittura. Spesso l'attrezzatura è ingombrante e sconosciuta per le popolazioni indigene osservate, ma anche per chi la comprende e sa di esser visto, muta negli atteggiamenti e cerca di apparire in modo diverso da quella che sarebbe la sua ipotetica naturale verità di presenza viva in un contesto.

Pochi fautori del cinema del reale hanno saputo davvero nascondersi dietro alla macchina da presa fino a renderla una presenza-assenza, tra questi spicca la figura esemplare di Frederick Wiseman, regista, produttore e documentarista alla ricerca dell'esplorazione delle istituzioni americane, nel ruolo di giudice neutrale del funzionamento o la mancanza di esso in esse²⁴.

In questo ruolo Wiseman si inserisce in contesti come quello di un manicomio penitenziario riuscendo a far parlare i detenuti e mettendoli a nudo: si tratta di una nudità fisica e psicologica che permette loro di raccontare di argomenti quali la pedofilia e i crimini riguardo ad essa compiuti.²⁵

Anche la tecnologia subisce la modifica e il punto di vista dell'uomo: nelle fasi di ripresa con ciò che si ritiene meritevole d'essere osservato e ripreso, nella fase di montaggio, con ciò che si vuole portare all'occhio dello spettatore e in quale modo, nella fase di pubblicazione attraversando il modo in cui lo spettatore interpreterà la visione.

²³ Cfr., G. F. Barz e T. J. Cooley, *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, OUP USA, 2008.

²⁴ Cfr., M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, 2020, pp. 220 - 238.

²⁵ *Titicut Follies* [1967; Senza fine].

1.3 L'impatto della diversificazione della memoria

Le pagine da *Politica e Mistica* di Michel de Certeau, seppur brevi, hanno aperto una profondissima riflessione riguardante l'inevitabile influenza del passato che va a modificare la visione delle realtà²⁶. A rafforzare il pensiero si inseriscono le parole di Hans Georg Gadamer in *Verità e Metodo*²⁷: in queste parole si viene a ragionare sopra il concetto di esperienza e di come tutto ciò che accade sia esperienza e rientri nella rete della memoria. Molto interessanti e di grande lume sono state le parole spese riguardo l'esperienza del rapporto con l'altro nella quale si considera di fondamentale importanza l'ascolto e la scelta dell'esperire il tu davvero come tale, lasciando che parli in libertà. Tale apertura deve essere reciproca per far sì che il legame umano sussista, il che è molto complesso. Non è semplice per l'uomo scordare pregiudizi e manierismi egoici nell'auto-definizione di sé stesso che però vanno a rovinare il legame con l'altro.

«L'apertura verso gli altri implica dunque il riconoscimento che io devo lasciare che in me si affermi qualcosa come contrapposto a me, anche quando non ci sia di fatto nessuno che lo sostenga contro di me.»²⁸ cita il testo di Gadamer, portando ad una sensibilità altra, l'ascolto, che ha un ruolo fondamentale nello studio antropologico. L'interazione umana costituisce il primo *step* del contorto *iter* che porta al prodotto finale del *report* antropologico. All'inizio si colloca proprio il legame necessario per un buon ascolto e soprattutto una maggiore verità che si crea nel momento in cui la maschera sociale inizia ad assottigliarsi nel rapporto di fiducia tra i soggetti partecipanti²⁹.

La verità tanto chiamata in causa in queste righe, oltre ad essere vittima della soggettività inevitabile, è vittima anche della memoria: collettiva e non. La storia ha caratterizzato quello che è il pensiero comune, familiare, personale, di una ristretta comunità, delle cose che accadono e circondano la vita. Questo porta alla storia e alla conseguente memoria di essa, un filtro imprescindibile che nega in ogni modo la pura neutralità, quindi una pura verità. Non c'è occhio che si possa sottrarre ad essa: anche la scelta di evitarla o negarla in uno studio è una forzatura, perché la realtà stessa vive di

²⁶ Cfr., M. De Certeau, *Politica e Mistica*, trad. A. Loaldi, Jaca Book, 1975.

²⁷ R. J. Dostal, *The Cambridge Companion to Gadamer*, Cambridge University Press, 2006.

²⁸ H-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1975; tr. it. *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, 2000, cit., p. 417.

²⁹ Cfr., *Ivi*, pp.410 - 419.

una storia che non si può negare³⁰. Questo contorto, seppur semplice pensiero, si è costantemente inserito nella ricerca, sia come un confine invalicabile, sia come uno spunto che ricordasse che forse la neutralità è quella anche contaminata dal pensiero che la memoria storica ci ha lasciato.

Si considera neutra una realtà guardata senza contesto storico o che lo comprende? Da un lato si priverebbe una realtà di un suo importante connotato, dall'altra si cerca di sciogliere uno dei mille filtri nella ricerca della verità. Oltre a questo ci sarebbe da sottolineare anche la differenza della percezione della storia in base ad ogni soggetto: in primo luogo l'antropologo e la popolazione ospitante, e in questa relazione entrano in campo due memorie storiche completamente diverse, poi la memoria che ognuno ha partendo dalle proprie basi familiari, al quartiere e via dicendo. Anche la memoria storica di un luogo è estremamente sfaccettata da non poterne ricostruire una imparziale. Sulla base di questo bisognerebbe approfondire l'ambiente storico e il suo approccio alla narrazione e alla messa in scrittura dei dati. Entrano in osservazione una serie di tematiche ampie applicabili al semplice quotidiano, intrinseco in noi, parte microcosmica che assemblandosi compone un tutto maggiore e uniforme accompagnando i pensieri più vasti. Si propone quindi un percorso variopinto di stimoli volti a porsi domande sull'influenza del passato e l'impossibilità di un pensiero unico oggettivo che possa definirsi neutro e/o vero per ogni essere umano. La psicanalisi è prepotente nelle opere storiografiche di Michel de Certeau in cui analizza il ritorno del rimosso attraverso i limiti arbitrari della storia ufficiale e la sopravvivenza del non detto entro i margini dello scritto; punto che calcherà nelle ricerche legate agli studi culturali, quale quella in analisi ora³¹. Partendo proprio da quest'ultimo punto, osserviamo come nel testo, de Certeau scrive di «ciò che non c'è più», che viene considerato quindi morto e di come in realtà tali cadaveri siano presenti nella tessitura del presente³². Questo può facilmente porre nel lettore una serie di domande che riguardano la modalità con la quale l'uomo considera il passato e cosa non c'è davvero più. In risposta a questa successione di domande si potrebbe fare affidamento a quanto scrive Hans Georg Gadamer in *Verità e metodo*³³ nel capitolo riguardante la teoria dell'esperienza

³⁰ Cfr., Dostal, *op. cit.*, pp. 126 - 127.

³¹ Cfr., De Certeau, *op. cit.*

³² *Ibidem.*

³³ Vattimo, *op. cit.*, pp. 410 - 419.

ermeneutica³⁴. Esistono una serie di modi eterei in noi che sono intrinseci e di cui non ne conosciamo la provenienza, si prenda per esempio il mondo teatrale e la precisa associazione che l'uomo fa quando si trova dinanzi a un testo molto popolare o di un genere che si è consolidato: percepiamo immediatamente questo linguaggio come quello "giusto", il più riconoscibile e vicino a noi.

Il testo di de Certeau riporta poi «La "struttura" è un concetto-strumento che esprime come resistenza la differenza che il lavoro storico fa comparire tra un presente e il "suo" passato.»³⁵. È molto interessante sottolineare nuovamente il prefisso *suo* riferito al passato, come a delineare qualcosa che di fatto non è mai morto e che non potrà mai cadere perché vivo nella memoria personale di un individuo e ciò di cui non ci si può sottrarre sono le emozioni che costruiscono e formano un'esperienza nel ricordo delle menti umane. Quanto la storia è vera o personale? Siamo sempre categoricamente influenzati dalle nostre emozioni e dalle nostre esperienze e ciò che decidiamo, inconsciamente, di portarci dietro come bagaglio personale che porta il peso della nostra formazione intellettuale e culturale.

Il testo di de Certeau continua attribuendo allo storico il compito di costruire un linguaggio sociale e dunque di introdurlo nel testo omogeneo di una cultura presente; costruire un linguaggio universale significherebbe riscrivere la storia da zero poiché siamo inconsapevolmente manipolati dal nostro passato³⁶. Michel de Certeau sottolinea anche come «[...] il passato sia il prodotto di un percorso, legato alla progressiva scoperta di una differenza.»³⁷, lasciando al lettore la consapevolezza di aver sempre usufruito della parola differenza in una comune versione negativa, ma se dovessimo cercare l'etimologia della parola in analisi ecco quale sarebbe il risultato: «differenza s. f. [dal lat. *differentia*, der. di *diffērens -entis*: v. *differente*]. – 1. a. L'esser differente; mancanza di identità, di somiglianza o di corrispondenza fra persone o cose che sono diverse tra loro per natura o per qualità e caratteri [...].»³⁸

Quando la parola differenza ha assunto un connotato negativo? Perché è spontaneo pensare in tal modo? Forse il lavoro svolto dall'etnologo finora è stato errato? Spesso accade che il "selvaggio" cerca di imparare dall'etnologo formato e

³⁴ Vattimo, *op. cit.*

³⁵ De Certeau, *op. cit.*, p. 294.

³⁶ Cfr., *Ivi*, cit., pp. 294 - 297.

³⁷ *Ivi*, cit., p. 295.

³⁸ [https://www.treccani.it/vocabolario/differenza_\(Sinonimi-e-Contrari\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/differenza_(Sinonimi-e-Contrari)/)

digitalizzato, in genere sembra che l'evoluzione industriale e una sempre maggiore potenza tecnologica siano la risposta ad un avanzare progressivo verso il futuro; in questo modo lo scambio "selvaggio-etnologo" non è più uno scambio ma una dottrina che viene impartita come processo di civilizzazione del selvaggio³⁹, senza guardarsi indietro e ragionare su come l'uomo nasce come un essere animale e in quanto tale necessita di relazionarsi in modo pacifico all'universale madre patria ovvero la Terra, invece di procedere all'annientamento di essa per l'industria. Le conseguenze di questo atteggiamento di superiorità riverberano in noi oggi nel grande problema della crisi climatica a cui l'uomo non riesce a rispondere poiché più forte e potente delle forze che detiene e al quale nessun individuo può sottrarsi.

Al concetto di differenza si aggrega quello di un'altra parola ora in questione, quella di patria che ha un forte peso morale appresso e con esso grandi conseguenze, spesso infelici che la storia mondiale ci porta come esempio per il futuro ma che purtroppo sono ancora presenti e pericolose. Patria che genera conforto, sentimento comune di "casa" e/o tradizioni ma anche patria che scatena guerra, discriminazioni e violenza. Il pensiero della patria invade la nostra quotidianità e scatena questo bipolarismo: Michel de Certeau ci induce al pensiero che la patria, ovvero l'unità nazionale-politica-culturale⁴⁰, funge nell'uomo da modello in base al quale comprendere gli altri. Questa identificazione ha accompagnato l'uomo ad osservare, in un incontro con il diverso, le uguaglianze e le differenze, giustificando le prime e scartando le altre, in quella che poi si rivela come una lotta all'imposizione del proprio punto di vista. Questa lotta al migliore risulta come un disturbo narcisistico della patria, evita l'ascolto altrui perché lontano da ciò che si considera vero o giusto. Si può decretare che la storia dell'umanità non può ripartire da zero, ogni passo ed errore compiuto ha cambiato il modo di vedere ed affrontare la conoscenza del nuovo, del diverso causando - nel bene e nel male - il metodo di apprendimento odierno. Un cambiamento radicale risulta quindi un passo molto audace a cui ambire considerando il grande patrimonio del passato che inconsciamente accompagna ed influenza il vivere quotidiano, non esclude però un sempre e continuo metodo di approccio e di analisi strutturato e perennemente aggiornato in modo tale da imparare dagli errori del passato.

³⁹ M. De Certeau, *La scrittura dell'altro*, S. Borutti (a cura), Raffaello Cortina editore, 2004, pp. 29 - 66.

⁴⁰ Cfr., De Certeau, A. Loaldi (trad.), *Politica e Mistica*, p. 295.

Si porta in esame, partendo da una riflessione di Ugo Fabietti e Vincenzo Matera⁴¹, il concetto di atemporalità all'interno della supervisione e lo studio dei testi etnografici. Il testo viene privato del suo contesto temporale per evitare l'influenza di pensiero contemporaneo e mantenere viva e valida la valenza del report. L'allontanamento dal tempo dell'altro provoca:

- una predisposizione etnocentrica, insita in un qualunque processo di osservazione dell'alterità;
- la difficoltà di percepire la "direzione" in cui si muove la storia degli altri;
- la pratica etnografica è incapace di riconoscere la contemporaneità tra il soggetto osservante e l'oggetto osservato.

L'atemporalità si pone come soluzione a questi problemi, al contempo però appiattisce in un unico momento neutrale tutte le popolazioni a confronto mancando di verità; lasciando in disparte il tessuto storico del passato⁴² e del presente che cuce una società e ogni persona, è qualcosa che forma e matura l'uomo, di cui ne è un passivo figlio. La privazione dei dati temporali all'interno di testi etnografici porta a una mancata visualizzazione del flusso e della maturazione che una popolazione può aver conseguito negli anni, ogni suo mutamento, immagazzinando come un quadro a parete ciò di cui si è a conoscenza senza valutare la viva esistenza di quel microcosmo. Inoltre, la stessa lettura e osservazione dei testi subisce cambiamenti nel momento in cui viene letta, in tempi e da soggetti diversi, influenzati inevitabilmente dal contesto socio-culturale in cui sono immerse⁴³.

Un *topos* focale della ricerca è quello che riguarda la soggettività che, come il concetto stesso di verosimiglianza, permea in una pluriformità di ambienti quali la comunicazione, l'iter etno-antropologico e cinematografico, attraverso la volontà individuale di mandare un intento comunicativo chiaro e il campo di possibili e molteplici risposte che possono suscitare al destinatario. Si entra quindi nel mondo del linguaggio: ognuno ha il suo ed influenza il rapporto con l'altro. Il linguaggio personale va oltre la lingua parlata, la lingua d'origine, la dizione o la lingua che si utilizza per venirsi incontro; il linguaggio è strettamente personale, si limita alle pareti della casa, ai confini di una piccola frazione, ai modi dire tramandati per generazione fino ad

⁴¹ U. Fabietti e V. Matera, *Etnografia. Scritture e rappresentazioni dell'antropologia*, Carocci, 1997.

⁴² Cfr., M. De Certeau, A. Loaldi (trad.), *Politica e Mistica*.

⁴³ Cfr., U. Fabietti e V. Matera, *op. cit.*, pp. 15 - 37.

allargarsi ad un linguaggio comune a molti ma non a tutti. Il linguaggio del singolo è però strettamente legato alla sua personalità, è come si parla per essere compresi dagli altri mantenendo la propria integrità, seppur va sciogliendosi nello spazio condiviso. Il linguaggio ci rappresenta e spesso rischia anche di categorizzare l'individuo entro dei parametri ma rimane un elemento naturale e indissolubile di ognuno. Si può modificare e può variare e viene influenzato continuamente ma rimane inequivocabilmente una fortissima rappresentazione dell'io, sia quello sociale sia quello intimo. Il linguaggio può variare nell'incontro ma al contempo è molto difficile che muti completamente, ci rappresenta e presenta. Il linguaggio non è solo quello parlato, si manifesta anche attraverso altri mezzi, per esempio il montaggio.

In *Politica e Mistica*⁴⁴ di Michel de Certeau risulta spesso evidente come lo studio antropologico non possa mai aderire ad una verità universale poiché l'antropologo è di fatto in carne ed ossa e tramanda un'esperienza personale che vive di un unico punto di vista. La soggettività mette in crisi, sembra emanare un'aura che brulica di falso, questo forse è dovuto al fatto che è elitaria ed inattaccabile. Nonostante ciò esistono una serie di prassi, iter, formule teoriche, attraverso le quali si è cercato di introdurre metodologie di ricerca sul campo, annotazione e trascrizione che mantenessero la verità vissuta e il freddo razionamento dello studioso distaccato. Nessuna di queste si aggiudica, ufficialmente, la garante di essere "quella giusta". Necessariamente bisogna tenere sempre conto dell'evoluzione e della rivisitazione di tali teorie e metodologie di ricerca, in un continuo processo di miglioramento ma non per forza superamento dei mezzi precedenti. Il concetto che si collega alla riflessione di Clifford Geertz che scrive di come la risposta giusta non esista ma esiste quella che negli anni rimane e viene sempre messa in gioco, si tratta allora di una domanda sempre aperta, altrimenti svanirebbe⁴⁵. Ma se la verità viene ri-impastata, non si macchia forse di macchinosità finzionale? Nel momento in cui il diario di viaggio viene riletto, subisce l'influenza degli accadimenti postumi al vivo *hic et nunc* e se ci si mette mano si va ad infrangere le motivazioni che hanno portato a scrivere in un determinato modo tali annotazioni, se poi si passa anche alla forma estetica per renderlo pubblico e comprensibile all'ipotetico *range* di lettori, è intuibile la quantità di filtri che si sovrappongono quasi ad eliminare la materia iniziale. La verità soggettiva è dunque la

⁴⁴ Cfr., M. De Certeau, A. Loaldi (trad.), *Politica e Mistica*.

⁴⁵ C. Geertz, *Il gioco profondo. Note sul combattimento di galli a Bali*, 1987, pp. 399 - 405.

forma di verità “migliore”? La verità soggettiva è sicuramente densa, più di ogni altra rielaborazione, di una purezza primordiale, ma resta pur sempre soggettiva ovvero valida solo per colui che l’ha pensata; anche la lettura di terzi costituisce un inquinamento dello stato originale del pensiero vissuto, poiché non ha vissuto l’esperienza dello scrittore e non conosce il suo linguaggio personale attraverso il quale egli si esprime. La verità soggettiva è forse la migliore fonte di verità solo per chi l’ha vissuta.

2. Luigi Di Gianni

Luigi Di Gianni è un regista di cinema che viene catalogato come etnografico ma che viene da lui esplicitamente dichiarato come cinema d'autore e che porta nella sua filmografia il valore e il ricordo delle realtà folkloristiche del meridione elevando la loro struttura documentaristica. Si considera il cinema di Di Gianni etnografico in quanto viene, in Italia, considerato come tale il documentario (in forma di cortometraggio) ove si pone a soggetto una determinata fascia economica, sociale e politica che si manifesta attraverso tradizioni culturali quali riti, cerimonie e feste popolari a cui i ceti più abbienti si riferiscono come "folkloristiche", incoraggiando la spettacolarizzazione e la libertà espressiva e pittoresca della mano del regista, evitando l'aspetto "scientifico", ovvero di divulgazione di un modo di vivere altro che non si inquadri entro il solo aspetto delle cerimonie.⁴⁶ La distanza tra etnologo e regista raggiunge il massimo livello nella cinematografia di Di Gianni, ove senza mezzi termini, il regista è esplicitamente interessato al suo linguaggio e alla resa drammatica dell'immagine, colpendo amaramente la ricerca di verosimiglianza e la ricerca scientifica, allontanandosi sia dal cinema d'osservazione quanto dal documentario positivista⁴⁷. Non risiede nelle intenzioni del regista la creazione di film di carattere scientifico ma anzi la propensione stilistica tende a riprodurre, o meglio ricostruire, un paesaggio dell'anima, un luogo della memoria legato alla sua infanzia⁴⁸.

Il meridione è il luogo d'origine di Di Gianni, il quale nasce infatti a Napoli il 20 ottobre 1926 dove però resta molto poco, vive prevalentemente a Roma e viaggia pedissequamente per lavoro, girando pellicole di ogni genere, ma soprattutto dal gusto etnografico i quali soggetti vengono spesso suggeriti dalla sua collega etnologa Annabella Rossi e/o dalle case di produzione. La scelta del meridione è prettamente una scelta di cuore, «la ricerca di una terra d'origine»⁴⁹ verso un mondo che ancora mantiene salde le tradizioni che nonostante tutto riescono a sopravvivere a causa della regressione del mezzogiorno in Italia e per codesto motivo godono ancora di una "identità" che rischia di perdersi negli anni; sono realtà quelle meridionali di povertà

⁴⁶ D. Carpitella, *Pratica e teoria nel film etnografico italiano: prime osservazioni*, Grafo Spa, 1981, p 10.

⁴⁷ F. Marano, *Il film etnografico in Italia*, Pagina soc. coop., Bari, 2007, pp. 35 - 36.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 42 - 43.

⁴⁹ E. Lavagnini, *Rapporto confidenziale. Luigi Di Gianni: cinema e vita*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2012, cit., p.123.

che «va superata, ma non dimenticata: va soprattutto rispettata»⁵⁰, a dispetto invece all'avanzare economico sviluppatosi nel Nord Italia al quale Di Gianni non nega lo sguardo. Egli è infatti affascinato dalla cultura nordica tanto che girerà anche nelle miserie nordiche quale per esempio in occasione del terribile evento che colpì il Vajont, preannunciato e criticato dalla celebre figura di Tina Merlin che lo affianca nelle interviste.

Dopo la maturità si iscrive e si laurea all'Università La Sapienza di Roma nel dipartimento di Filosofia, dove approfondisce la sua forte passione per la filosofia esistenzialista riguardante autori che vanno da Kierkegaard fino ad Heidegger. Alla fine del percorso si iscrive all'Università Pro Deo dove studia giornalismo cinematografico e poi tenta l'ammissione al Centro Sperimentale di Cinematografia dove acquisisce una borsa di studio di 30mila lire e si diploma in Regia nel 1954 con il saggio finale *L'arresto* tratto da *Il processo*⁵¹ di Franz Kafka, spettacolo che ebbe la sua gloria all'interno della Saletta Volpi al festival di Venezia della cui visione Luchino Visconti commenta «Argomento molto difficile, ma mano felice»⁵². In seguito a questa avventura viene invitato a frequentare i set di Visconti e di Alessandro Blasetti, rubando con gli occhi le tecniche del mestiere. Con i concorsi ha sempre molta fortuna, infatti riesce a rientrare nella lista di quei pochi vincitori che varcano la porta della Rai, insieme ai famosi "40 immortali". All'interno della Rai, Di Gianni assume il ruolo della regia che non era affatto semplice, viene catapultato nella regia della presa diretta, complicata a causa delle ingombranti macchine da presa e il ridotto spazio su cui poter effettuare dei movimenti - in modo assolutamente silenzioso - che però non lo convince in quanto scarta l'immagine per dare spazio ad una impostazione radiofonica e/o teatrale dei programmi. Luigi Di Gianni sostiene in prima linea la politica fascista fin da subito e senza mai negarlo, essendo quello il mondo nel quale è cresciuto e che lo ha plasmato. Trovandosi ancora in una fase acerba per poter comprendere i propri ideali, dichiara infatti che successivamente ha dovuto costruirsi come individuo. Si allontana poi abbracciando il socialismo, che esprime apertamente, e non si pone mai un taglio alla propria immagine per quanto concerne la politica, anzi lo sprona ad andare oltre il possibile, ad affacciarsi con le censure e con le forze maggiori. Si può però notare la

⁵⁰ Lavagnini, *op. cit.*, p. 125.

⁵¹ *Il processo* (1978).

⁵² Lavagnini, *op. cit.*, 49.

neutralità che egli pone nelle sue opere per meglio aderire al gusto proprio meramente silenzioso, dilatato, come abbandonato, nell'astrazione e nella corposità delle realtà di degrado poste sotto l'occhio della macchina da presa. Nonostante ciò, la propensione politica è innegabile in lavori come *I misteri di Roma*⁵³ dall'impianto neorealista e dalla tenacia con la quale il regista si propone di mettere a soggetto la decadenza delle realtà nascoste di Roma, in una forma di difesa di esse e di denuncia sociale; i soggetti di Luigi Di Gianni, non solo nel caso di Roma, vertono sempre alla periferia, al mondo nascosto ed invisibile di realtà ancora ferme nel tempo, soggetti che ben uniscono la passione verso la filosofia esistenzialista e la sua visione di parola in immagine, la fascinazione nei confronti del mistero e delle ritualità profane e la denuncia sociale di un popolo "dimenticato da Dio". Le opere di Di Gianni, come del maestro De Martino, nella loro durezza emanano il pensiero soggettivo (inevitabile) populista che li porta a selezionare tali realtà e a voler fare denuncia sociale di tanta miseria e povertà che restava calata nel silenzio, non aderendo all'oggettività della realtà ripresa ma alla sensibilizzazione delle masse attraverso la ricerca di immagini espressive e drammatiche, nella quale il mezzo cinematografico non si comporta come mezzo divulgativo ma è al centro del suo potere e ha maggiore importanza, permettendo di giocare con i suoi strumenti al fine di realizzare un prodotto di tipo cinematografico prima che etnografico⁵⁴. L'esperienza documentaristica del regista si sofferma in un primo periodo ammalata dalle realtà invisibili presso la quale si respira l'ostilità e la cruda e severa quotidianità di una popolazione in miseria, arretrata, destinata ad una vita di duro lavoro e poco guadagno e al contempo il mistero e la sfera magica presso la quale gli stessi cittadini affidano le loro speranze, la guarigione, in una forma ibrida tra la religione e il mondo pagano e inserendo tradizioni arcaiche, importate dalle invasioni. Un mondo che, per fortuna o per sfortuna, rischia l'estinzione a causa del progresso che, nel caso del meridione, porta la vita in città lasciando queste rare gemme che fornivano un'identità e un carattere ben distinto di un determinato luogo al temibile rischio di perdersi e non verificarsi più, nella speranza di una vita migliore ma anche nella perdita di un valore identificativo tale che Di Gianni si occupa di rendere soggetto del suo cinema. « Il cinema è arte deperibile, va conservata e restaurata. »⁵⁵.

⁵³ *I misteri di Roma* (1963).

⁵⁴ I. Tanoni (a cura di), *Cinema antropologico e religione*, Camerino, Mierma, 1985, p. 38.

⁵⁵ Lavagnini, *op. cit.*, p. 80.

Si intende visualizzare all'interno della filmografia di Luigi Di Gianni le modalità con la quale egli ha approcciato e destinato una forma di verosimiglianza in un complesso di scelte e di strategie volontarie e non che si possono intendere nei seguenti paragrafi attraverso la forma, o per meglio dire, attraverso il valore estetico e le volontà personali del regista che lo hanno collocato nel cinema etnografico e la prassi selettiva delle azioni e delle scelte durante il lavoro, intendendo quindi le scelte per così dire pratiche e tecniche del mestiere, suddividendo l'avvicinamento al mondo verosimile in una sezione più concettuale, teorica e radicale e un'altra più aderente all'attuazione fisica di vicinanza alla verità e ai mezzi sfruttati per raggiungerla.

2.1 *La forma del cinema di Luigi Di Gianni*

Sin da bambino Di Gianni prova una forte attrazione verso il gusto estetico dell'orrore, del macabro⁵⁶ (e per il cinema) che rafforza sia la valenza politica del materiale che egli ritiene doveroso riprendere sia la propensione verso la realtà. L'associazione che si intende fare riguarda per l'appunto il legame che percorre il macabro e il reale, come due gusti estremamente connessi in quanto la volontà di dimostrare la realtà così come ella si pone porta la regia e l'operatore di macchina a non filtrare, per galateo, gli angoli nascosti della realtà, ciò che è meglio non vedere, la periferia e non solo anche il mondo, molto caro a Di Gianni dello spiritismo, di un luogo d'incontro tra la fede e il paganesimo, dove Satana si manifesta, nelle cripte, nel contatto con l'aldilà nel regno dei morti, degli esorcismi, realtà che per loro natura inquietano e si tendono a nascondere ma, come si può osservare soprattutto nei cortometraggi girati da Di Gianni, sono un patrimonio prezioso e fondante delle tradizioni locali al quale, senza una testimonianza, probabilmente verrebbero scordate e perse totalmente.

Tra gli elementi che appartengono al gusto del regista appartiene anche una forma di odio nei confronti dei vincitori e a sua volta, secondo la regola del contrasto, una forma di emozione, di gusto che si potrebbe definire sentito, verso i deboli, i vinti, i perdenti. La realtà che Luigi Di Gianni vuole andare a celebrare selezionando le realtà e le tradizioni che narra si spingono oltre al mondo reale che si possa identificare nei

⁵⁶ Lavagnini, *op.cit.*, p. 28.

cinque sensi, ma va a toccare lo spirito, le sensazioni altre ed è una delle motivazioni che lo portano a giustificare le sue scelte di carattere finzionale nell'impostazione delle scene filmiche in quanto l'obiettivo del regista si riconosce nella volontà di rievocare un certo tipo di sensazione o, per meglio dire, di chiamare la collaborazione spirituale ed emotiva dello spettatore a muoversi all'interno dell'evento sottoposto alla visione, proponendo una realtà visionaria, onirica, una forma di penetrazione della realtà, dove il documentario si mescola alla finzione⁵⁷. Lo stesso Di Gianni in un'intervista dichiara la propria raccolta spirituale durante le fasi di ripresa, vive a pieno, seppur non appartenente a tali mondi, la forza che determinate manifestazioni portano con sé, commuovendosi e partecipando insieme alla comunità al rito. Si confessa molto religioso, di famiglia cattolica, ma la religiosità di cui tratta è un senso che va oltre la catalogazione delle diverse culture, perché di culture si tratta ed è questa la forma religiosa che lo interessa, il bagaglio culturale della religione e delle sue tradizioni radicate in una determinata località. Oltremodo le realtà del sud erano ricche di teatralità e gestualità che diventano in quei tempi un luogo appagante per sperimentare nuovi stili⁵⁸ e dinanzi a tali processioni, riti magici ed esorcismi dalla religione non definita, il regista non si comporta come in una forma di conversione, nonostante ciò vive le esperienze mistiche spesso non riuscendo a fare a meno di calarsi lui stesso nella partecipazione collettiva, facendo esperienza sentita di riti da esso slegati e sconosciuti. Il suo calarsi nelle realtà altrui è sempre disciplinato dal rigore dell'ambito lavorativo, non procede secondo teorie di approccio antropologico: non vive con la popolazione per mesi, non tiene la macchina a mano pronta a pedinare un evento e non cerca di sentirsi cittadino di un mondo che non lo appartiene ma anzi, il suo è un puro gusto innato verso talune tradizioni sia nell'apparato mistico che si associa perfettamente con il suo amore per il cinema *horror* sia nella sfera della miseria periferica che invece si accorda con il valore politico dei suoi *report* che spesso si rivolgono a soggetti costretti a vivere nel degrado senza supporto alcuno da parte dello stato. Il rapporto con l'altro è sempre e comunque definito: riprende per il gusto del fare cinema e di fare il cinema che stuzzica il *suo* palato. L'atteggiamento con la quale egli si addentra in queste frazioni e con il futuro pubblico è quasi nullo, riprende per una forma di piacere personale, non ci sono intenzioni di tipo antropologico ma c'è l'amore per la forma che lo porta a studiare le

⁵⁷ Marano, *op. cit.*, pp. 34 - 44.

⁵⁸ C. Gallini, *Il documentario etnografico "demartiniano"*, in «La Ricerca Folklorica», nr. 2, pp. 23 -31.

proprie riprese in ogni minuzioso dettaglio, riproponendo degli eventi dislocati dal luogo originale, impostando un set, selezionando un cast di attori e stando alle tempistiche previste dal cinema ed i suoi mezzi e non al tempo reale degli accadimenti. Nonostante abbia una forte esperienza nella presa diretta conferitagli dal periodo lavorativo in Rai, questa lo infastidisce particolarmente. Nemmeno entrare in comunicazione con il suo futuro pubblico è nel raggio dei suoi interessi, non produce un cinema di tipo documentario come a voler spiegare qualcosa agli altri, come non sceglie una forma filmica e/o dei soggetti tematici che possono avvicinarsi alla massa: è un artista che produce la propria arte senza badare alla sfera comunicativa che essa porta nel proprio bagaglio⁵⁹.

«Il suo cinema - per scelta l'autore non si interessa della storia, perché asserisce che essendo ripetitiva è senza soluzione di continuità - si spinge verso l'ideazione di novelle metafisiche con ispirazione tragica e verso le transizioni degli umori come specchio di analisi kafkiane, spesso conseguenti a implosioni oniriche, utopiche, metastoriche.»⁶⁰

La forma filmica è per Di Gianni la forma artistica che utilizza allo scopo di esprimere il proprio modo di fare arte e di vedere il mondo attraverso il filtro del suo pensiero e con il mezzo filmico a supporto di tale, non in un modo di autorappresentazione ma di pura espressione: con il tempo si riesce a delineare gli aspetti caratterizzanti la filmografia e il pensiero del regista che non si allontanano dai primi lavori, non opera voli pindarici di gusto ma anzi consolida la propria regia nell'impronta pittorica della selezione delle immagini-quadro e l'attenzione al dettaglio sonoro che deve entrare in armonia con il girato per dare un tono di tipo emotivo-suggestivo, a questo accostamento appartiene la facoltà di legare un significato da restituire allo spettatore; apprezza e fa uso delle tecniche teatrali e finzionali al fine di rendere rarefatta e astratta la sequenza, usufruendo dello spazio diviso in piani come da palcoscenico e pone gli attori come figure a decoro della rappresentazione, calibra la propria regia verso il mondo dell'assurdo e della filosofia esistenzialista. Si tratta infatti di una filosofia che lo accompagna sin dai primi studi e che ideologicamente inserisce in tutte le sue opere attraverso una visione dell'uomo solo, in paesaggi propensi

⁵⁹ degli allievi (a cura), *Da Venezia al mondo intero. Scritti per Gian Piero Brunetta, cfr.*, pp. 114 - 115.

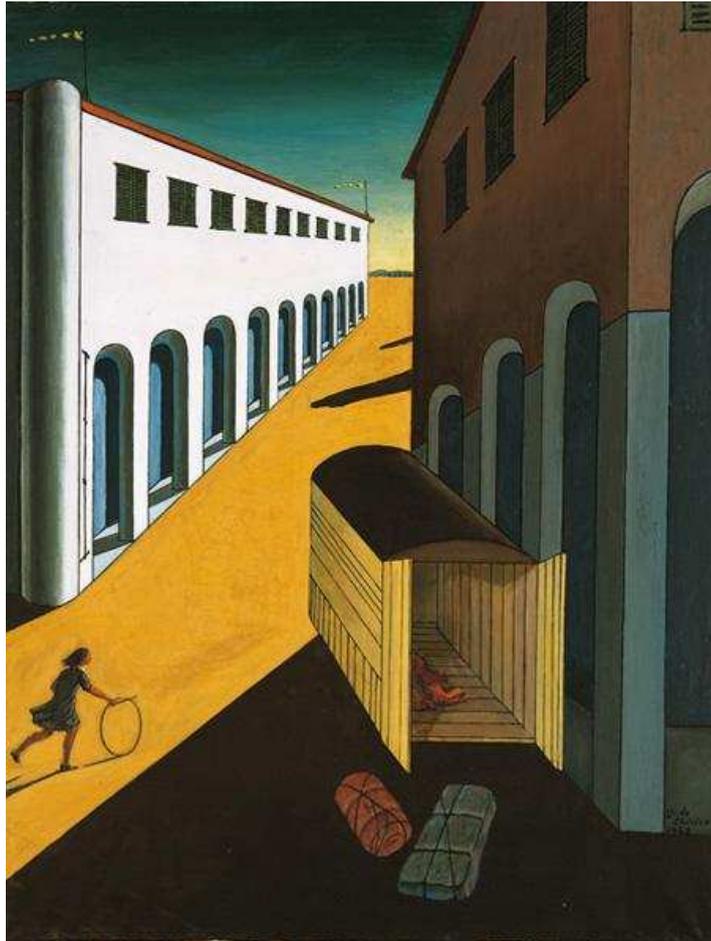
⁶⁰ *Ibidem.*

all'alienazione e all'emarginazione, calando irrimediabilmente nell'ambiente documentario in una propensione verso il sociale, atteggiandosi come sentinella della giustizia sociale e della denuncia politica a difesa delle minoranze⁶¹. L'estetica di Di Gianni si visualizza entro la distanza dal naturalismo, scelta che propone evitando il naturalismo del colore, preferendo ad esso l'astrazione data dal bianco e nero, ma addentrando la propria poetica in una densità del reale che si pone accanto e in contrasto con la fermezza e la rigidità dell'elemento umano ed emotivo e con la rarefazione delle immagini, di atmosfere ariose e dilatate, privo di coordinate spazio - temporali, creando una dolce e cruda armonia alla quale ormai si pone la firma della sua estetica⁶².

Il mondo rappresentato da Luigi Di Gianni è un mondo che si potrebbe chiamare metafisico, ponendolo a paragone alla ricerca metafisica di un artista visivo quale Giorgio De Chirico, ove la realtà viene astratta, e l'atmosfera esistenzialista di solitudine e di rarefazione dei non-luoghi viene ben dipinta, al di fuori di una dinamica temporale che possa dare un dato storico all'immagine rappresentante soggetti immobili nel tempo, e figure poste in prospettiva sempre da palcoscenico, su piani ben definiti, e che non si muovono all'interno di logiche di tipo naturalista, in cui, oltremodo, l'elemento del mistero, come nella filmografia di Di Gianni, di qualcosa di celato è espresso non solo dalla resa pittorica nei suoi elementi e la suggestione che essa provoca ma è ulteriormente rinforzata dal titolo che De Chirico attribuisce alle proprie opere.

⁶¹ M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, 2020, pp. 339 - 341.

⁶² *Ibidem*.



63



64

⁶³ *Mistero e malinconia di una strada, fanciulla con cerchio* di Giorgio De Chirico.

⁶⁴ *Magia lucana* (1958).

Da queste informazioni si denota che l'applicazione alla verosimiglianza nel cinema documentario di Di Gianni non è un'operazione pensata, in quanto antropologicamente ed etnograficamente elimina ogni intento di rappresentazione scientifica, ma si stabilizza invece entro i termini documentaristici per amor della rappresentazione del crudo e nella denuncia sociale di tali povertà del meridione suggeritegli da Ernesto De Martino e Annabella Rossi e dalla ricerca di una partecipazione "altra" di carattere psicologico, andando a solleticare l'apparato emotivo dello spettatore.

2.2 *La scelta del "reale"*

L'applicazione teorica della filosofia di Luigi di Gianni si manifesta "nel campo" ove bisogna tener conto delle attrezzature e le loro funzioni e dell'approccio che il soggetto ottiene con esse entro la psicologia dell'essere catturato e riproducibile ad occhi esterni, ma non solo: il periodo entro la quale Di Gianni opera nell'ambito documentario vede le limitazioni imposte dallo Stato, che vanno inevitabilmente a modificare la forma registica, etnografica-culturale e verosimile di ciò che osserviamo sullo schermo; si è collocati all'interno di un periodo storico che concede al documentarismo etnografico la sola possibilità di produrre cortometraggi della durata di una decina di minuti, con un budget estremamente ridotto e la possibilità di ottenere del girato in pochissimo giorni (2 o 3), con uno staff comprendente di regista - che spesso occupa il ruolo anche di operatore di macchina - etnologo e tecnico, e un'attrezzatura molto scarna.⁶⁵

All'interno della logica stilistica di Luigi Di Gianni convivono: il gusto e la passione verso certe scelte tematiche, l'impronta politica che si pone a filtro nella selezione di immagini e nel montaggio di esse, e infine la volontà stilistica del regista. Si vuole ragionare su quanto essa possa modificarsi nelle sue varie nozioni, come le inquadrature, la macchina da presa, i movimenti di macchina, il montaggio, la scelta del colore e via dicendo.

Per quanto concerne le inquadrature, Di Gianni le visualizza come una costruzione secondo la quale ciò che si trova davanti alla macchina da presa è

⁶⁵ Carpitella, *op. cit.*, pp. 5 - 22.

visualizzabile come una pittura, viene scelto a priori e non casualmente: si potrebbe considerare una vera e propria manipolazione nella scelta del “reale”, ove l’importanza dell’inquadratura arriva direttamente dal significato che essa può trasportare.⁶⁶ Si tratta di quello che si definisca quale punto di vista: un punto di vista soggettivo, unico e razionale che ragiona sulla unilateralità del pubblico della fruizione visiva, perché il punto di vista della macchina da presa è l’unico punto di vista dello spettatore, nella condivisione di filosofie e critiche che attraverso le immagini il regista vuole suscitare e tramandare dando importanza alla realtà su base etnocentrica e presso la quale la posizione della macchina da presa ha un valore decisivo, in cui si mette in gioco la soggettività e l’oggettività della ripresa, la trasposizione di un determinato evento e l’impatto che esso comporta ad una visione esterna nelle logiche di montaggio e di tempo cinematografico in relazione al tempo reale⁶⁷. In questa fase va data importanza alla scelta della macchina da presa, al rapporto con essa e con il direttore della fotografia con la quale è fondamentale avere una buona sintonia e comprendersi nella condivisione di intenti sia nella connessione che si venga a codificare come spirituale sia nella ricerca culturale. Di Gianni dichiara che è un forte sostenitore dell’avanzare tecnologico, per esempio una *steady cam* oggi sostituisce efficacemente l’impostazione laboriosa di una macchina su binari. Non è il caso di Di Gianni provare nostalgia nei confronti dell’analogico, considerando la leggerezza, l’ergonomicità, la più rapida visualizzazione del girato e la maggiore sicurezza che esso non si rovini, nonché la maggiore quantità di materiale che si può reperire grazie al progresso tecnologico. Girando in analogica la disponibilità di lunghezza del girato è direttamente proporzionale alla quantità di film disposti, che hanno un prezzo che le case di produzione decidono di concedere in determinate quantità. Nell’ambito etnoantropologico e di ricerca la resa meno ingombrante e macchinosa degli strumenti digitali aiuta il lavoro e l’approccio con l’altro, non negando che pur sempre di essere ripresi si tratta e che l’impostazione scenica di determinate posizioni, luoghi e scenografie rimane tale e quale. A supporto del movimento naturale delle azioni dell’uomo si inserisce l’elemento della macchina a mano che però, nel caso della regia di Di Gianni viene evitata e utilizzata solo se in caso di necessità.⁶⁸ Preferisce infatti la

⁶⁶ Gallini, *op. cit.*, pp. 23 - 31.

⁶⁷ R. Calisi, *L’incidenza della posizione di ripresa e del “taglio” dei tempi nella documentazione filmica per l’etnologia e l’antropologia*, 1972.

⁶⁸ Lavagnini, *op. cit.*.

selezione accurata delle inquadrature, come nel cinema classico⁶⁹, allontanandosi dallo stereotipo della presa diretta più veritiera del cinema documentario. Si inserisce in modo sottile, in questo discorso di selezione, il lavoro al montaggio che viene sempre affiancato dal regista in modo tale da non incorrere in ambiguità sul messaggio finale. Nel linguaggio di Di Gianni c'è l'allontanamento dalla frenesia del montato per dare spazio alla resa poetica della lentezza silenziosa che vuole ricreare, che meglio aderisce al tempo reale ma non lo riproduce, restando comunque nel linguaggio cinematografico di un tempo nuovo che non segue un processo logico di tipo temporale⁷⁰ ma si concentra sulla resa filmica della circolarità e la ripetitività delle ritualità contadine in una forma extratemporale così da sopraelevare l'evento dalla quotidianità storica e imprimerlo in una cornice metafisica⁷¹.

Nella scelta del colore Di Gianni ha le idee ben chiare: non lo vuole, predilige e usufruisce sempre del bianco e nero, e nelle condizioni ove gli viene imposto l'uso del colore, cerca di renderlo il più cupo, plumbeo e spento possibile. Lo si può notare ne *Il processo*⁷² girato per la Rai che risponde inizialmente diffidente da questa scelta di smorzare i colori, oppure nel caso di *Nascita e morte nel Meridione*⁷³ nel quale crea una copia in bianco e nero che fornisce in distribuzione al posto dell'originale a colori. La motivazione? Cerca, paradossalmente, di essere più anti-naturalista possibile: egli definisce infatti il colore appartenente al mondo del naturalismo e necessita quindi di essere de-naturalizzato rendendo il colore un non-colore, così da portare l'immagine all'astrazione che il bianco e nero riesce a creare.⁷⁴

La musica occupa una scelta importante nella sua filmografia, talmente importante che seleziona nel suo percorso dei musicisti a lui molto cari a cui affida la curatela del sonoro, che come i mezzi di ripresa varia anch'esso in base alle disponibilità tecniche ed economiche. Non apprezza la narrazione inserita ad accompagnamento delle immagini documentarie e gli dà noia la scelta didascalica delle musiche che ripetono armonicamente un effetto che già l'immagine possiede, per

⁶⁹ Gallini, *op. cit.*

⁷⁰ G. Sciannameo, *Nelle indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Palomar, Bari, 2006, pp. 68 -74.

⁷¹ P. Sparti (a cura di), *Cinema e mondo contadino. Due esperienze a confronto: Italia e Francia*, Marsilio, Venezia, 1982, p. 126.

⁷² *Il processo* (1978).

⁷³ *Nascita e morte nel Meridione* (1959).

⁷⁴ Lavagnini, *op. cit.*, pp. 114 - 115.

esempio una musica dalle note basse e cupe in concomitanza di una scena cupa, ma anzi simpatizza per i contrasti, che mantengono attivi entrambi sensi senza cadere in una visione “scontata”. Accompagna solitamente le proprie opere dal commento sonoro dell’ormai fidato Egisto Macchi, proponendo così delle atmosfere che si allontanano dal naturalismo e sfociano verso una resa di tipo onirico, irreali, estraniata⁷⁵. Il sonoro è un apparato che nell’impianto documentario si può adattare in 4 modalità: l’intervista, il commento *off* (fuori campo), la musica d’accompagnamento e i suoni d’ambiente. Nelle scelte di Di Gianni troveremo tutte le situazioni citate, sempre secondo il proprio linguaggio: utilizzerà l’intervista a partire dal 1965 smascherando l’elemento teatrale e l’impianto cinematografico, avvicinandosi in tal modo alla realtà; il commento *off* serviva a dare autorevolezza alla componente etnografica dell’opera e rendere comprensibili le immagini “irreali” che vengono poste in visione; la musica d’accompagnamento è per lo più eseguita da Egisto Macchi che trasporta le immagini ancor più in un’atmosfera onirica toccando le corde emotive che rendono la miseria straziante e tragica della situazione di tale povertà; i suoni d’ambiente venivano riprodotti da rumoristi principalmente per l’effetto “sporco” che la registrazione di quelli reali causava, e vengono inseriti per dare testimonianza del paesaggio sonoro che solo l’esperienza viva sa esperire. L’elemento sonoro va curato nel dettaglio per evitare associazioni di ridondanza, per guidare la comunicazione allo spettatore, per dare valore ad una verità etnografica descritta, cercando di non sottolineare il dislivello intellettuale tra cineasta e protagonisti⁷⁶. Per Luigi Di Gianni è fondamentale che la musica partecipi al testo visivo senza cadere nell’immediatezza didascalica di effetti melodici ma che invece si ponga l’obiettivo di sottolineare gli elementi nascosti di una situazione dissonante e disgregata⁷⁷.

Nella resa poetica della visione di Luigi Di Gianni accresce l’importanza che si vuole restituire dell’elemento inquadrato e ripreso il quale non conduce ad una quantità di girato tale da riportare per intero e più verosimilmente possibile l’evento ma la qualità emotiva e sensazionistica sulla quale quest’ultimo pone le proprie fondamenta: l’attenzione dell’autore per la bella forma e la volontà di fare un film per il proprio soddisfacimento personale, senza la pretesa di adattarsi ai confini posti dal termine

⁷⁵ Gallini, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁶ Sciannameo, *op. cit.*, pp. 69 - 73.

⁷⁷ D. Ferraro (a cura di), *Tra magia e realtà. Il Meridione nell’opera cinematografica di Luigi Di Gianni*, Squilibri, Roma 2004, p. 17.

“documentario” o “etnografico”, agendo quindi nella libertà totale di intenti i cui soli limiti riguardano il tempo e il denaro, nella continua scoperta delle diverse modalità con cui si può “giocare” con la macchina da presa, con lo sguardo e il valore che un *frame* può lasciare all’interpretazione dello spettatore⁷⁸.

«Penso che si possa addirittura istituzionalizzare una povertà simbolica nei confronti del travestimento romanzesco, e chiedere la restituzione di una realtà problematica non limitata ad una visione naturalistica, dove ai trambusti descrittivi si sostituiscano profondi, riflessivi silenzi, e dove l’analisi della realtà non precipiti nella catalogazione del catasto, ma venga illuminata da un progetto metaforico - evocativo che rilanci insieme temi naturali, umani, storici e sociali⁷⁹»

L’artificio nella filmografia di Di Gianni è da considerarsi come una scelta di tipo estetico: il valore che il regista consegna alla resa pittorica è tale da non considerare il valore etnografico entro il quale le sue opere si collocano. Il regista dichiara, come detto in precedenza, la libertà espressiva e la volontà di creare dei film su soggetti di suo piacimento al di fuori della valenza comunicativa che essi hanno. Si pensi per esempio al caso del lamento funebre in *Magia Lucana* che viene completamente dislocato dal proprio luogo fruitivo e riproposto scenograficamente all’aperto nella funzione di rendere esteticamente ed emotivamente migliore l’immagine filmica. Si tratta di un caso eclettico che porta a domandarsi quanto di giusto ci sia nell’abbandonare il realismo oggettivo all’interno di una tipologia di cinema che funge da archivio storico e memoria di realtà dislocate e nascoste ai più. La risposta rientra nella volontà di Di Gianni e dell’intera fascia registica filodemartiniana che vuole esperire delle possibilità e delle esperienze filmiche rovesciando il protocollo documentaristico e ponendo la firma nelle loro opere di tipo etnografico e documentario al quale la resa altra, che non sia solo focalizzata nella realtà visiva ed effettiva degli accadimenti, è di maggiore importanza: si intende la resa suggestiva, emotiva, politica e tragica che le immagini, il sonoro, il montaggio nella mistificazione del reale possono consegnare aderendo quindi a una sensibilità emotiva del trasportare su pellicola un’immagine, con la volontà di toccare corde più ariose dell’ambiente documentario. Non si tratta di essere visivamente verosimili, o teoricamente nell’approccio antropologico vicini ad una realtà, ma cercare

⁷⁸ degli allievi (a cura), *op. cit.*, p. 113.

⁷⁹ L. Di Gianni, *Il cinema contadino*, 2016, cit.

di restituire una sensazione altra e farlo sperimentando principalmente del linguaggio filmico al posto di quello scientifico⁸⁰.

«Il punto di riferimento di Di Gianni non è il documentarismo neorealista appiattito sulla restituzione acritica della realtà, ma una finzione documentaria, ottenuta innestando nel materiale visivo estratto dallo sguardo quel tanto di fittizio che sottrae il mero documento alla immediata puntualità del dato storico per proiettarlo sulla mediata complessità della storia.»⁸¹

La volontà del regista è quella di evitare la mercificazione di un prodotto culturale di valore etnografico quale quello della rappresentazione documentaristica delle realtà meridionali, allontanandosi dal romanzare la povertà e ciò che essa concerne e anzi avanzando la riproducibilità della povertà meridionale tenendo conto del suo passato storico e politico e delle fondamenta delle culture tradizionali.⁸²

2.3 I cortometraggi

«Nessun film etnografico è solamente una documentazione di un'altra società: è sempre una documentazione dell'incontro tra il cineasta e quella società»⁸³.

Inizia con *Magia Lucana*⁸⁴ nel 1958, il cui titolo è preso da un capitolo di *Sud e magia*⁸⁵, il percorso etnografico di Luigi Di Gianni attraverso la lettura ne *Il Messaggero* della spedizione in Lucania di Ernesto De Martino, che per primo utilizza il cinema come mezzo divulgativo e al quale seguiranno una serie di cineasti che percorrono le sue orme, tra i quali Luigi Di Gianni⁸⁶. Egli verrà contattato presentando una scaletta disorganizzata delle riprese per un documentario, verrà poi calorosamente accolto dall'ormai noto antropologo e dalla casa di produzione *Documento Film*, grazie alle 500mila lire donategli dalla madre, riesce a costruire una troupe. Il documentario mostra allo spettatore l'arido mondo contadino e le sue credenze, elementi accompagnati dalla ripresa di ampi paesaggi rocciosi e da immagini di un contadino che

⁸⁰ Melanco, *op. cit.*, pp. 337 - 338.

⁸¹ Lavagnini, *op. cit.*, p. 13.

⁸² Di Gianni, *op. cit.*

⁸³ D. MacDougall, *Al di là del cinema d'osservazione*, in C. Pennacini (a cura di), *Realtà dell'uomo. Cinema e antropologia*, numero monografico di "Il nuovo spettatore", X, 12, dicembre 1989, p.71.

⁸⁴ *Magia Lucana* (1958).

⁸⁵ E. De Martino, *Sud e magia*, 1959.

⁸⁶ Gallini, *op. cit.*

parla in modo poco comprensibile alle nuvole, il sole, il cielo. Viene rappresentato un microcosmo intriso di credenze e ritualità antiche ove anche la malattia viene considerata frutto di un qualcosa di soprannaturale e si sofferma sulla leggenda, caduta già in disuso⁸⁷, delle sette fate: queste vengono a toccare in fronte il nascituro sotto un raggio di luna. Il documentario è muto con l'apposizione postuma alle riprese dell'elemento sonoro registrato in teatro da un rumorista, un dono da parte di Diego Carpitella: si tratta della registrazione dal vivo di uno scacciapensieri, del lamento funebre e dei canti popolari adattati da Maria Rosada (che si occupa anche del montaggio), che già in un viaggio d'infanzia con la famiglia lo aveva colpito, e il prezioso commento extradiegetico di Arnaldo Foà. L'apparato scenografico, l'occhio di Di Gianni che seleziona esteticamente i quadri da riprendere, accompagnandosi all'ottimo lavoro sul sonoro che ben si lega alle immagini, porta a ragionare sulla finzione che il cortometraggio, in pieno ambito etnografico, porta con sé: si pensi per esempio al caso del lamento funebre che viene studiato fotograficamente, spostando il rituale, tradizionalmente collocato all'interno delle mura domestiche, in esterno, ove i corpi vestiti di nero si muovono verso la bara creando con l'ambiente esterno di tipo roccioso, quasi lunare, un'immagine molto suggestiva, con la preziosa definizione anche dei corpi nello spazio, compresi uomini e bambini, in lontananza, o meglio quasi su dei piani teatrali, collocati, fermi a definire la rappresentazione pittorica del rituale. Il documentario vince il premio per i documentari alla Mostra del Cinema di Venezia e il premio governativo per il bianco e nero⁸⁸.

Nacque così la volontà di girare un altro documentario, sempre in Lucania: *Nascita e morte nel meridione*⁸⁹, nei pressi della cittadina di San Cataldo. Nonostante il budget proficuo rispetto alla precedente esperienza il focus persiste nella resa dell'immagine e il documentario è nuovamente muto. In questa occasione più che in altre, il regista si trova a dover scendere a patti con la concretezza del suo ruolo non solo di regista ma di regista etnografico: deve iniziare a considerare l'adeguato rapporto con l'altro, ovvero la popolazione della città che infatti nega le riprese, soprattutto le donne che considerano l'atto come una sorta di vendita della propria anima al demonio, alle quali è voluta un'intera giornata in compagnia della segretaria di edizione - unico

⁸⁷ Gallini, *op. cit.*

⁸⁸ Lavagnini, *op. cit.*

⁸⁹ *Nascita e morte nel meridione* (1959).

membro della troupe che qualcosa comprendeva del dialetto avellinese - per farsi convincere. In ambito documentario resta fedele all'impostazione da cinema classico, costruendo una vera e propria storia che narrasse la vita all'interno della città, con attori protagonisti con una sorta di messa in scena della realtà: ricostruisce la vicenda, ambientandola in una casa nella quale gli animale stavano con gli uomini, che non era affatto abituarla, ma in tal modo ricerca il lato peggiore che risulta più esemplare, così da trasmettere la tragicità della miseria e lasciando agire quella atmosfera che si crea tramite un collegamento tra fuori e dentro⁹⁰. Il documentario viene portato a termine con la resa cupa delle immagini date sia dagli attori con i loro abiti, la loro fermezza e i loro volti segnati dalle rughe, sia dalle inquadrature firmate da Luigi Di Gianni, tipicamente lugubri. I cortometraggi appena citati non si basano su documenti ma sono completamente ricostruiti, secondo fonti accertate e vengono spinti dalla sensibilità soggettiva presso una lettura specifica, calando attori "del luogo" ovvero semplici abitanti che senza alcuna esperienza nel campo vengono selezionati, a seconda di caratteristiche pittoriche dei loro volti o modi di fare, per recitare nel documentario, immersi in case e scenografie altre dalle loro per esigenze cinematografiche ed estetiche; in ogni caso, recitavano loro stessi, la loro vita. Fino a che punto si spinge quindi la rottura con la verità? Quale se non la libertà di autorappresentarsi possa meglio - o in un certo senso giusto - avvicinarsi alla verosimiglianza della realtà folkloristica a soggetto?

Il ruolo di documentarista è oramai consolidato in Luigi Di Gianni e anche l'amore verso questo universo di arretratezza quale la Lucania presso il quale gira molti documentari, organizzandosi in troupe che giravano allo stesso momento più documentari. Si nominano per esempio *Pericolo a Valsinni*,⁹¹ *Donne di Bagnara*⁹² e *Frana in Lucania*⁹³; quest'ultimo per esempio sfida la verosimiglianza tanto quanto, o forse politicamente parlando ancora di più, nel caso della situazione attoriale di *Nascita e morte nel meridione*⁹⁴ in quanto si propone la ricreazione dell'atmosfera di pericolo in quanto in questa effettivamente non vi era un elemento particolarmente scomodo da ricreare e che, sfortunatamente, ebbe luogo durante il giorno di ritorno a casa nella quale

⁹⁰ Ferraro, *op. cit.*, pp. 15 - 16.

⁹¹ *Pericolo a Valsinni* (1959).

⁹² *Donne di Bagnara* (1959).

⁹³ *Frana in Lucania* (1960).

⁹⁴ *Nascita e morte nel meridione* (1959).

un vero e proprio nubifragio mise in serio pericolo il viaggio di ritorno della troupe. A tale situazione ci si domanda quanto di vero quindi è visualizzabile in tali documentari. Perché di documentari si tratta: nel caso di *Nascita e morte nel meridione* la situazione è veramente sottile, il commento narrativo fuori campo e l'impostazione scenografica recitativa dell'opera esclude ogni qual sinonimo di verità ma non di verosimiglianza, la volontà permane comunque quella di restituire una forma fotografica di un "mondo parallelo" e per quanto ci sia una sorta di drammaturgia, gli attori sono comunque abitanti di San Cataldo, nelle loro case e nei loro costumi e la mancanza di dialoghi, di tracce recitative che vadano al di fuori della narrazione di una realtà che altro non è che la loro propria quotidianità, rende il documentario degno di definirsi tale. Lo stesso ragionamento si applica nel caso di *Frana in Lucania*⁹⁵ in quanto la realizzazione di una finta situazione deriva sempre e comunque dalla volontà di raccontare la realtà che il luogo subisce nell'avvento delle frane; forse non sarebbe stato possibile nemmeno girare nella condizione di essere realmente all'interno dello spazio-tempo del luogo franato o in frana. La difficoltà è quella di ricreare un'atmosfera, non si limita all'estetica di usi e costumi ma al moto emotivo che si crea nella popolazione, l'aria che cambia, la tensione che in quel momento non vi apparteneva, soprattutto evidenziando la passione in Di Gianni per la resa sensazionalistica delle riprese degli eventi, si tratta di una vera e propria sfida.

*La Madonna di Pierno*⁹⁶ si situa nell'amata Lucania, sulla montagna di Pierno, presso la quale ogni Ferragosto i concittadini animano il basso monte con i "cinti", ovvero delle costruzioni di candele che le donne portano alla testa nella processione verso il Santuario della Madonna di Pierno.⁹⁷ Da quell'anno inizia ad usufruire dell'intervista come modalità per far entrare in scena il commento orale, uscendo dalla narrazione onnisciente che per un buon risultato necessita dell'affiancamento professionale nella stesura del testo e della corretta intonazione da parte dell'interprete, che rischia in ogni caso di essere nella stesura poco professionale o troppo specifico e non codificabile dall'ascolto esterno e che nell'interpretazione può calare in toni drammatici o emotivi caricando l'immagine di un'atmosfera altra a quella reale. L'intervista viene introdotta da Di Gianni portando una verità quasi in presa diretta

⁹⁵ *Frana in Lucania* (1960).

⁹⁶ *La Madonna di Pierno* (1965).

⁹⁷ Lavagnini, *op. cit.*, p. 84.

lasciando la visione nella pura contemplazione di un colloquio, diminuendo la messa in scena e i rischi che il commento orale comporta⁹⁸.

Nel 1966 prova a realizzare il documentario dal titolo *I fujenti*⁹⁹ che viene interrotto a causa della scarsità di pellicola a disposizione che propone quindi un lungo capitolo riguardante i giorni prefestivi e il pellegrinaggio e un discreto sunto degli accadimenti presso il santuario: il documentario nasce con l'intenzione di narrare sempre uno degli insoliti eventi dal sapore folkloristico in occasione della festa della Madonna dell'Arco: i giorni di preparazione alla festa sono arricchiti da travestimenti suggestivi che decorano e rallegrano la città, si sussegue poi con il pellegrinaggio dei fujenti che corrono scalzi, nel giorno del lunedì in Albis, verso la Chiesa di Sant'Anastasia dove è situato il santuario della Madonna dell'Arco presso la quale si manifestano assurdi raptus di carattere religioso¹⁰⁰. Il blocco imposto alla verosimiglianza è in queste situazioni principalmente causato da forze maggiori, quali la mancanza di pellicola a disposizione che, soprattutto nella contemplazione tipica dell'atmosfera rarefatta di Luigi Di Gianni, provoca una forte imposizione di ritmi serrata al montaggio e non concede spazio al tempo reale e di connessione con l'evento a soggetto e nel nostro caso, obbliga il regista a non poter seguire la propria "penna" adattando le sue immagini ad un *collage* di materiale.

Torna a casa, a Roma, nell'impresa forse più complessa che caratterizza l'operato di Di Gianni, con al vertice la figura di Cesare Zavattini, una troupe di registi, tra i quali Di Gianni, che ha il compito di collaborare al film *I misteri di Roma* (1963), per la quale decide di costruire una giornata-tipo che svelasse una Roma nascosta, con i suoi misteri. Film che viene criticato appunto per la frammentarietà che lo contraddistingue, data dall'unione in *collage* di materiali diversi, con soggetti distinti da estetiche e regie completamente uniche nel loro genere: un progetto che sin dall'inizio poteva prevedere la mancanza di omogeneità del futuro prodotto finale. L'approccio di Di Gianni e di Zavattini hanno però una teoria strategica diversa: Cesare Zavattini usufruisce della possibilità di addossarsi, di pedinare, di seguire il proprio soggetto in una forma quasi di presa diretta, con la macchina da presa pronta a registrare; Luigi Di Gianni invece preferisce costruire nel dettaglio l'impostazione del set cinematografico e

⁹⁸ Gallini, *op. cit.*, p. 24.

⁹⁹ *I fujenti* (1966).

¹⁰⁰ Lavagnini, *op. cit.*

la narrazione del girato, lavora come se non si trattasse di cinema documentario, di un *reportage* ma con l'estro creativo del cinema di finzione, affossando nuovamente la tesi di verità che il cinema documentario deve rispettare¹⁰¹. «Il taglio del film era sempre giornalistico, cronachistico, con me spesso presente nell'inquadratura, a microfono brandito.»¹⁰²

I soggetti selezionati da Di Gianni sono le prostitute e i “copisti”: documentandosi direttamente sul campo, non si allontana dall'approccio di Zavattini, o meglio, associa la presenza di microfoni nascosti all'esplicita dichiarazione di intenti; nella quale però, è da specificare, la scoperta del microfono nascosto da parte delle prostitute lo porta ad essere cacciato bruscamente, la dichiarazione di intenti invece consegue con la buona riuscita di collaborazione, che però non ha successo a causa di una retata da parte dei poliziotti di Roma che lo porterà a concludere l'avventura in questura. Nonostante ciò riesce ad ottenere un'intervista che lascia libero spazio alla volontà di raccontarsi, nelle pieghe delle risposte, fino alla libertà espressiva di commuoversi davanti alle telecamere. In questo lavoro non c'è nulla di nascosto: le prostitute sono consapevoli di essere riprese e registrate e con la presenza visibile di un aiuto luminoso per le riprese; il sonoro viene registrato in diretta e doppiato in montaggio a causa della mancata chiarezza del primo, con la più possibile attinenza al testo originale; la narrazione della realtà dei copisti viene invece interrotta dall'intervento di un dirigente dell'istituto essendo che Di Gianni aveva fatto sì che nascesse una vera e propria rivolta al quale lui stesso partecipa¹⁰³.

Inoltre in quest'opera viene bloccata la visione di due episodi da Di Gianni portati in analisi: la Sacra Rota, che porta l'intera *troupe* all'arresto e si inserisce all'insieme di imprese che ribaltano la quotidianità di Roma e la Caserma Lamarmora che ancor di più rende la volontà di Di Gianni di non fermarsi davanti alle negazioni da parte della polizia comportandosi lui stesso come una sorta di “criminale” proprio per riprendere gli stessi che da dentro lo aiutarono ad accedere: posizionando telecamere dal palazzo di fronte e nella borsa della spesa di una donna, nascondendosi nel bagagliaio di un ladro, nascondendosi in un armadio e con la polizia alle spalle, riescono ad ottenere ben poco di girato. Finisce molte volte in commissariato ma, come nel caso dei copisti,

¹⁰¹ Lavagnini, *op.cit.*

¹⁰² *Ivi*, p. 73.

¹⁰³ *Ibidem*.

aizza la folla che lo difende sostenendo la sua denuncia nei confronti della situazione degradante della Caserma. L'esperienza con Zavattini lo porta a cogliere un'ulteriore sfaccettatura della sua ideologia filmica, ovvero la critica sociale; difatti nelle scelte dei soggetti per questo lavoro a molteplici mani, associa il suo amore per l'esistenzialismo alla denuncia sociale delle situazioni periferiche e degradate di Roma ove la solitudine e la rarefazione dell'individuo sono conseguenze di un mancato sostegno da parte dello stato; stato con la quale si scontra e che però, attraverso la censura, vince purtroppo la causa¹⁰⁴.

L'esperienza con Zavattini e la conseguente scoperta della posizione di critica sociale a difesa di soggetti che hanno subito gli errori di "altri", lo rispolvera anche spostandosi a Nord, nell'ottobre del 1963 nella valle del Vajont presso il quale lavora a due documentari-inchiesta¹⁰⁵: *La tragedia del Vajont*¹⁰⁶ che narra il triste evento con il supporto del commento di Tina Merlin che aveva già attenzionato a ciò che sarebbe poi tragicamente accaduto e *Vajont (Natale 63)*¹⁰⁷ che ha come soggetto il primo Natale celebratosi tra i sopravvissuti nel tetro silenzio.

È sempre nel 1963 che nasce *Il male di San Donato*¹⁰⁸, prodotto dalla *Nexus Film*, ove Di Gianni torna a raccontare il meridione, recandosi a Montesano, in Puglia e si cimenta nella narrazione di questo male dal sapore pagano che attacca la popolazione tutta, che viene provocato dal patrono (San Donato) portando al delirio psichico cosicché la gente dovesse recarsi a lui a chiedere la guarigione all'interno della cappella a lui dedicata: chi si recava verso la cappella era in stato di trance, di possessione, privo di lucidità. Viene girato senza essere decostruito. In questo caso il regista, mantenendo la verità della situazione, riesce a rendere attraverso l'illuminazione, le inquadrature e le espressioni suggestive dei protagonisti quella realtà drammatica che va cercando di trasmettere¹⁰⁹.

Ne *La Madonna del Pollino*¹¹⁰ il regista opera attraverso uno sguardo oggettivo delle immagini che si contrappongono al commento forte dell'antropologo ove testo e immagini sembrano percorrere direzioni opposte. Questo come in altri casi è un

¹⁰⁴ Lavagnini, *op. cit.*

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 114.

¹⁰⁶ *La tragedia del Vajont* (1964).

¹⁰⁷ *Vajont (Natale 63)* (1964).

¹⁰⁸ *Il male di San Donato* (1965).

¹⁰⁹ Marano, *op. cit.*, pp. 37 - 42.

¹¹⁰ *La Madonna del Pollino* (1971).

documentario nato dal suggerimento di Annabella Rossi che ne cura anche i testi. In questo caso in particolare siamo di fronte a dei testi di carattere neutro a servizio di una spiegazione di carattere scientifico, ridondanti sui temi della miseria, denunciando la subalternità delle classi meridionali e della stessa etnologia di comportarsi da schiava del sistema. Parole dal carattere tenace sovrapposte ad immagini mostrano di una realtà che già da sola ha una valenza drammatica, sottolineando la “penna” della regia nel modo di unificare la rappresentazione nel macrotema della religiosità contadina del Sud: lo si nota dalla selezione di gesti e volti che dall’interno restituiscono il coinvolgimento psicologico alle esperienze di tipo magico - religioso, coinvolgimento che si costruisce dall’individuo singolo e le singole vicende e passioni unitosi alla comunità. Anche in questo caso è presente la volontà del regista di costruire l’immagine del dettaglio: sia nella resa drammatica e teatrale di espressioni, di volti e gestualità, sia nello scarto di dettagli che acquisissero connotati di tipo storico - quotidiano nell’intenzione di non definire storicamente l’evento ma di rappresentarlo nella partecipazione emotiva¹¹¹. Quello che accade al documentario ci fa ben ragionare sull’applicazione della verosimiglianza nella visione cinematografica di Luigi Di Gianni, a questo documentario lavora con Annabella Rossi che si occuperà di scrivere e recitare il commento *off*, narrando della cultura della miseria e la funzione catartica dei pellegrinaggi, al quale la regia lavora ormai nel suo criterio statuario, nell’impostazione classica del cinema, nella finzione e nella resa irreal e metafisica delle immagini, coinvolgendo la psicologia e l’empatia alla partecipazione emotiva all’evento, della quale lo stesso popolos ripreso sarà entusiasta ma, confermando il disappunto del regista, non apprezza il commento fuori campo, che sembra a loro descrivere una massa di extraterrestri, al posto di valorizzare il singolo e considerare la rappresentazione della popolazione all’interno di una celebrazione non nella resa a 360° della loro quotidianità.

I documentari di Di Gianni sono per la maggior parte delle ricostruzioni di ritualità di tipo folklorico, riproposte scenicamente impostate, scientificamente “errate”, spesso infatti si tratta di situazioni che già al tempo delle riprese erano in disuso o che riveste, come nel caso del lamento funebre, in modo spettacolarizzato, allontanandosi dalla corrente demartiniana in senso teorico, partecipando secondo la sua forma: ove

¹¹¹ Marano, *op. cit.*, pp. 36 - 37.

non c'è certezza storica degli avvenimenti, lasciando le realtà immerse nel non-definito, curando i dettagli che possano in qualche modo rendere l'immagine inquadrata definibile in una quotidianità storica quali automobili, abiti moderni, preti, giovani ecc., ma anzi elevando la pulizia della scena a favore di una resa onirica, in una sorta di esperienza religiosa eterna, emblematica, archetipale, subentrando nell'etnologia considerata "di urgenza" dal tono quasi archeologico che rispolvera le memorie di qualcosa che altrimenti andrebbe dimenticato e perduto, recuperando il tema della civiltà contadina. Si considera quindi Di Gianni demartiniano nelle scelte tematiche quali i culti religiosi del Sud ma non nel linguaggio cinematografico che si presenta in contrasto essendo astorico, immerso nell'immobilità e negli sguardi fermi di un altrove indefinito. Il suo cinema entra per logiche "burocratiche" nel catalogo della documentaristica etnografica che spesso si affretta di rendere in soli 10 minuti di ripresa, in un ritmo frenetico di montaggio nella speranza di cogliere quanto più possibile, alla quale Di Gianni invece risponde nella resa lunga dei tempi e di realtà colte nella loro fermezza, nella lentezza e in una sorta di contemplazione onirica e panoramica di ciò che lo circonda distaccandosi dallo stile dei colleghi¹¹².

Si verifica così in alcuni dei suoi cortometraggi e nelle scelte teoriche e pratiche del regista, la volontà di esprimersi attraverso la soggettività del proprio linguaggio cinematografico all'interno del mondo etnografico, scavalcando ogni intenzione di verosimiglianza ma ottenendo, attraverso vari *escamotages* il risultato di aderenza alla realtà rappresentata, proponendo un nuovo modo di fare cinema documentario e di elevare le realtà riprese alla partecipazione collettiva, non alla spiegazione scientifica di qualcosa a cui spesso, gli stessi residenti non si sentivano appartenenti.

¹¹² Gallini, *op. cit.*, pp. 23 - 31.

Conclusione

Questa tesi ha indagato il concetto di verosimiglianza nel cinema documentaristico, con particolare attenzione alla figura di Luigi Di Gianni e alla sua filmografia. La verosimiglianza, intesa come la capacità di rappresentare una realtà che si avvicina al vero, si rivela un obiettivo complesso e sfuggente, soprattutto nei campi dell'antropologia culturale e dell'etnografia. L'analisi del lavoro di Di Gianni mostra come la verosimiglianza sia una costruzione che richiede una riflessione profonda sui mezzi e sulle metodologie impiegate nella documentazione. Il pensiero profilosofico e la riflessione sulla natura della realtà hanno guidato l'indagine sulla difficoltà di rappresentare fedelmente ciò che viene osservato e memorizzato. La fotografia e il cinema hanno reso l'uomo "immortale", ma hanno anche introdotto nuovi problemi legati alla fedeltà e alla manipolazione della realtà. In questo contesto, la verosimiglianza non è solo una questione tecnica, ma anche etica e filosofica, poiché implica una continua negoziazione tra il soggetto osservato, l'osservatore e gli strumenti di registrazione.

Luigi Di Gianni, pur essendo un regista d'autore, ha lavorato al confine tra finzione e documentario, producendo opere che documentano realtà folkloristiche e tradizioni antiche con un approccio personale e sensibile. La sua opera rappresenta un tentativo significativo di avvicinarsi alla verosimiglianza, sfidando i limiti imposti dalla tecnologia e dalla soggettività dell'osservatore. Di Gianni ha saputo utilizzare la verosimiglianza come strumento per creare un ponte tra il reale e il rappresentato, cercando di mantenere un equilibrio tra la fedeltà ai fatti e la necessità di una narrazione efficace. Utilizzando interviste e tecniche di ripresa che, sebbene alterino la realtà osservata, offrono una rappresentazione consapevole e dichiarata, Di Gianni ha dimostrato come le scelte registiche possano riflettere una tensione costante tra la ricerca della verità e la necessità di comunicare in modo efficace con lo spettatore. L'uso di attrezzature come macchine da presa e registratori non è neutrale, ma è una parte integrante della costruzione della verosimiglianza, poiché influisce sul comportamento dei soggetti ripresi e sulla percezione del pubblico.

Nonostante gli sforzi di registi come Di Gianni, la neutralità e la completa verosimiglianza rimangono obiettivi lontani. Le teorie della comunicazione, l'approccio

psicologico e le tecniche cinematografiche tessono una rete complessa che ancora non offre una soluzione definitiva per rappresentare una verità comparabile all'esperienza personale. In questo senso, la verosimiglianza non è un traguardo statico, ma un processo dinamico e in continua evoluzione, che richiede un costante adattamento e una riflessione critica. Questa tesi non pretende di risolvere il problema della verosimiglianza nel cinema documentaristico, ma attraverso l'analisi dell'opera di Luigi Di Gianni, evidenzia il valore umano e la sensibilità che un regista può trasporre su pellicola. Le opere di Di Gianni mostrano come la ricerca della verosimiglianza possa arricchire il patrimonio del cinema d'autore, etnografico e realistico, offrendo allo spettatore una visione empatica e coinvolgente della realtà: la verosimiglianza diventa così un mezzo per preservare e trasmettere la memoria culturale, stimolando la riflessione critica e l'empatia umana.

Si auspica che futuri studi possano continuare a esplorare le strategie e le metodologie per avvicinarsi sempre di più a una rappresentazione verosimile della realtà, contribuendo così alla preservazione e alla comprensione di culture e tradizioni che rischiano di essere dimenticate. Luigi Di Gianni ci lascia un esempio prezioso di come il cinema possa essere uno strumento potente per documentare e trasmettere il patrimonio culturale, mantenendo viva la memoria e stimolando la riflessione critica. La verosimiglianza, pur essendo un obiettivo sfidante, offre un campo ricco di possibilità per chi desidera esplorare le profondità della realtà umana attraverso l'arte cinematografica.

Bibliografia

Barilli Renato, *L'alba del contemporaneo. L'arte europea da Füssli a Delacroix*, Campi del Sapere / Feltrinelli, Milano, 2019.

Barz Gregory F. e Cooley Timothy J., *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, OUP USA, 2008.

Carpitella Diego, *Pratica e teoria nel film etnografico italiano: prime osservazioni*, Grafo Spa, 1981.

Dante Umberto, *L'utopia del vero nelle arti visive*, Meltemi Editore, Roma, 2002.

De Certeau Michel, *La scrittura dell'altro*, S. Borutti (a cura di), Raffaello Cortina editore, 2004.

De Certeau Michel, *Politica e Mistica*, trad. A. Loaldi, Jaca Book, 1975.

degli allievi (a cura di), *Da Venezia al mondo intero. Scritti per Gian Piero Brunetta*, Marsilio Editori, Venezia, 2012.

Dostal Robert J., *The Cambridge Companion to Gadamer*, Cambridge University Press, 2006.

Fabietti Ugo e Matera Vincenzo, *Etnografia. Scritture e rappresentazioni dell'antropologia*, Carocci, 1997.

Ferraro Domenico (a cura di), *Tra magia e realtà. Il Meridione nell'opera cinematografica di Luigi Di Gianni*, Squilibri, Roma 2004.

Gadamer Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1975; tr. it. *Verità e metodo*, G. Vattimo (a cura di), Bompiani, 2000.

Geertz Clifford, *Il gioco profondo. Note sul combattimento di galli a Bali*, coll. Collezione di Testi e Studi, il Mulino, 1987.

Høeg Peter, *Frøken Smillas fornemmelse for sne*, Rosinante, København, 1992; tr. it. *Il senso di Smilla per la neve*, Mondadori, Milano, 1994.

Lavagnini Enzo, *Rapporto confidenziale. Luigi Di Gianni: cinema e vita*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2012.

Marano Francesco, *Il film etnografico in Italia*, Pagina soc. coop., Bari, 2007.

Melanco Mirco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, 2020.

Sciannameo Gianluca, *Nelle Indie quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Palomar, Bari, 2006.

Sparti Pepa (a cura di), *Cinema e mondo contadino. Due esperienze a confronto: Italia e Francia*, Marsilio, Venezia, 1982.

Tanoni Italo (a cura di), *Cinema antropologico e religione*, Camerino, Mierma, 1985.

Titomanlio Carlo, *Sul Palco. Storia della scenografia e dell'architettura teatrale*, la casa USHER, VoLo publisher srl, coll. I libri di Omar - Serie blu, Firenze - Lucca, 2019.

Saggi e articoli

Calisi Romano, *L'incidenza della posizione di ripresa e del "taglio" dei tempi nella documentazione filmica per l'etnologia e l'antropologia*, 1972.

Gallini Clara, *Il documentario etnografico "demartiniano"*, in «La Ricerca Folklorica», nr. 2.

De Martino Ernesto, *Sud e magia*, 1959.

Di Gianni Luigi, *Il cinema contadino*, 2016.

MacDougall David, *Al di là del cinema d'osservazione*, in C. Pennacini (a cura di), *Realtà dell'uomo. Cinema e antropologia*, numero monografico di "Il nuovo spettatore", X, 12, dicembre 1989.

Filmografia

Donne di Bagnara (1959)

Frana in Lucania (1960)

Il male di San Donato (1965)

Il processo (1978)

I fujenti (1966)

I misteri di Roma (1963)

La Madonna del Pollino (1971)

La Madonna di Pierno (1965)

La tragedia del Vajont (1964)

Magia Lucana (1958)

Nascita e morte nel Meridione (1959)

Pericolo a Valsinni (1959)

Titicut Follies [1967; Senza fine]

Vajont (Natale 63) (1964)

Sitografia

<https://www.che-fare.com/almanacco/cultura/arte/era-dei-format-chalaby-luca-barra/>

[https://www.treccani.it/vocabolario/differenza_\(Sinonimi-e-Contrari\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/differenza_(Sinonimi-e-Contrari)/)

Appendice iconografica



Magia Lucana (1958)



Il male di San Donato (1965)



Nascita e morte nel meridione (1959)



La Madonna di Pierno (1965)



Donne di Bagnara (1959)



Frana in Lucania (1960)