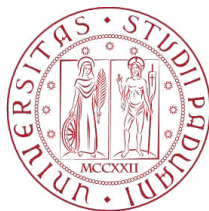


1222·2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea triennale in

DISCIPLINE DELLE ARTI, DELLA MUSICA E DELLO
SPETTACOLO

Tesi di laurea:

Il cinema demartiniano di Luigi Di Gianni
tra tradizioni popolari, superstizioni, magia e riti
funebri

Relatore: Chiar.mo Prof. Mirco Melanco

Correlatore: Chiar. mo Prof. Carlo Alberto Zotti Minici

Laureanda:

Chiara Carraro

Matricola:

1234831

ANNO ACCADEMICO 2023/2024

Indice

Introduzione.....	5
Capitolo 1. Le origini del documentario etnografico italiano	7
1.1) <i>La nascita del documentario etnografico tramite la figura dell'etnologo Ernesto De Martino.</i>	7
1.2) <i>I registi appartenenti alla produzione cinematografica demartiniana.</i>	
15	
Capitolo 2. Il mondo magico di Luigi di Gianni nel Meridione.....	20
2.1) <i>Biografia, poetica cinematografica e documentaria</i>	20
2.2) <i>Il Folklore popolare e la magia in rapporto con il cattolicesimo meridionale</i>	30
2.3) <i>La superstizione in Campania: tra tradizione e credenze popolari tramite i documentari</i>	32
2.4) <i>I documentari come preziosa riserva per non dimenticare un meridione arcaico</i>	40
Conclusione	42
Bibliografia.....	44
Saggi e articoli	45
Sitografia	46
Documentari	47
Appendice iconografica.....	48

Introduzione

Questa tesi intende analizzare le tradizioni arcaiche del sud Italia, per comprendere il legame che è presente tra popolo e superstizione, soffermandosi in particolare sull'influenza della magia nelle credenze folcloristiche. Il primo studioso a concentrarsi su questo tema è stato Ernesto De Martino, che in seguito ha ispirato scritti e registi come Luigi di Gianni. Quest'ultimo è oggetto di ricerca, la quale sviluppa il suo interesse per il sovrannaturale e per i vari rituali magici, utilizzando lo strumento del documentario come forma di denuncia sociale. Egli, infatti, è stato il primo che ha appoggiato gli ideali di Ernesto de Martino; infatti, si è concentrato nelle sue opere cinematografiche alle popolazioni emarginate del sud Italia evidenziando il loro forte legame tra magia e la religione.

I documentari da lui realizzati però presentano dei limiti, in quanto ricrea situazioni verosimili rispetto alla realtà prendendo come spunto il caso-limite, portando alla luce quello che nella filosofia esistenzialista si ricollega al concetto di precarietà dell'esistenza umana in cui emerge angoscia, disperazione e speranza. Questi aspetti si riscontrano all'interno dei documentari presentati in questo elaborato.

Da un punto di vista di ricerca di materiale bibliografico si è notato che pochi sono stati gli scritti rispetto a questi temi, in particolare è maggiore la bibliografia antropologica-sociologica rispetto a quella storica, che racconta gli eventi effettivi del tempo. Oltre che alla letteratura e alla saggistica, si sono utilizzate anche le varie interviste e i documentari svolti dallo stesso regista, i quali sono visionabili all'interno dei portali "Rai Play" e "Teche Rai".

Pertanto, gli obiettivi di questa tesi sono: accrescere l'interesse del lettore verso il Mezzogiorno da sempre considerato arretrato rispetto al Nord Italia, fornire un confronto effettivo sulle pratiche magiche, da sempre considerate pagane, ma derivanti dalla cultura cattolica e infine

mantenere la valenza educativa del documentario etnografico per non disperdere nel tempo quelle che sono le tradizioni del Sud Italia.

La Tesi si è sviluppata in due capitoli: nella prima parte si analizza l'origine del documentario etnografico italiano in particolare la nascita di questo tramite la figura dell'etnologo Ernesto De Martino e infine i registi appartenenti alla produzione cinematografica de martiniana come Luigi di Gianni, Gianfranco Minigozzi, Michele Gandin, Giuseppe Ferrara, Cecilia Mangini, Gian Vittorio Baldi, Lino del Fra e Gian Vittorio Baldi.

Nella seconda parte si tratta il mondo magico nel Meridione secondo la visione innovativa di Luigi di Gianni, la sua bibliografia e la sua poetica cinematografica, partendo da *Magia Lucana* (1958), primo documentario di Di Gianni, in collaborazione con De Martino, in cui vengono rappresentate le tradizioni popolari della Basilicata, come il lamento funebre e i riti magici propiziatori, in occasione delle nuove nascite e altri documentari analizzati successivamente.

Inoltre, è presente il rapporto tra cattolicesimo e pratiche pagane, la valenza della superstizione all'interno del territorio Campano.

Capitolo 1. Le origini del documentario etnografico italiano

1.1) La nascita del documentario etnografico tramite la figura dell'etnologo Ernesto De Martino.

La storia del film etnografico in Italia, intesa come i rapporti tra etnografia e film, inizia nei primi anni Cinquanta del Novecento con la produzione di film legati alle ricerche demartiniane, che promuovono un rapporto fortemente integrato tra gli strumenti di documentazione visiva (il film e la fotografia) e le scienze sociali.¹ Da un'analisi di documenti e dalla biografia di questo periodo storico si rileva l'esistenza di una trama di relazioni personali e istituzionali legate da uno spirito propositivo diretto in grado di individuare il patrimonio di film etnografici, definire le specialità e gettare le basi per le discipline antropologiche e sociologiche. Si ricordano i contributi prodotti negli anni Trenta da Cesare Caravaglios e Luciano De Feo che si concentrano sull'utilizzo del "fonofilm" per documentare il folklore; anche se indirettamente anticipatori in una cornice positivista di quello che è il passaggio dal testo alla performance di De Martino, il quale l'ha messo in pratica con lo studio del lamento funebre.

Con la Seconda guerra mondiale, in Italia, si sviluppa una particolare attenzione al realismo, che conduce successivamente alla nascita del periodo Neorealista attraverso le numerose opere di Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Cesare Zavattini, in grado di restituire il doloroso ritratto di una società italiana appena uscita da un contesto bellico². Durante il periodo fascista il neorealismo riesce a mostrare situazioni e giudicare persone con assoluto realismo, mostrando la realtà. Questa è una caratteristica mancante durante tutto quel

¹ F.Marano, *Il film etnografico in Italia*, Pagina, Bari, 2007, p. 14.

² *Ivi*, p. 10.

determinato periodo storico, dovuto anche al disinteresse verso le classi più fragili e gli emarginati dalla società.

Il neorealismo ha avuto sia la capacità di vedere, giudicare persone, eventi e situazioni con realismo e senza interesse personale, ma allo stesso tempo anche un aspetto soggettivo, mostrando la realtà, una caratteristica che durante il periodo fascista è completamente mancata, come per quanto riguarda il disinteresse delle classi più fragili e coloro che sono stati emarginati dalla società.

L'Italia riesce a liberarsi dal fascismo grazie alla resistenza che ha contribuito a ricreare un clima di speranza e rinnovamento che poi si è diffuso anche nell'ambiente cinematografico. La guerra ha danneggiato gli studi cinematografici di Cinecittà, sede principale delle maggiori produzioni, l'entusiasmo e le idee sono state molte ma le risorse economiche sono state poche, per questo i registi di quel tempo hanno iniziato a realizzare film ad un budget ridotto. In questo contesto, il cinema inizia a concentrarsi maggiormente sulla popolazione, sul rappresentare il mondo contadino e su come essi vivono, possiamo affermare che è su questo che verte la connessione tra cinema etnografico e cinema neorealista.

Bazin a riguardo, scrive una frase su tale modalità di fare cinema: «Il cinema italiano si caratterizza per la sua adesione alla realtà [...], rappresenta un valore documentario eccezionale».³

Cesare Zavattini parla della poetica del pedinamento⁴, la quale sembra molto vicina alle esigenze di un film neorealista, ove si cerca di seguire un soggetto nelle attività quotidiane, tramite riprese lunghe e continue a livello spazio-temporale, nascondendo il più possibile la macchina da presa.

Si può affermare che il cinema neorealista ha inizialmente posto le basi per la nascita del documentario etnografico, successivamente nel primo dopoguerra le loro strade si dividono in quanto il cinema neorealista

³ A. Bazin, *Che cosa è il cinema?* Garzanti, Milano, 1973, p.p. 273-280.

⁴ F. Marano, *Il film etnografico in Italia*, Pagina, Bari, 2007, p. 9.

viene fortemente ostacolato attraverso la censura, avvertito come un pericolo per la nazione e per la pace sociale, in quanto esso voleva mettere in luce la reale condizione sociale in cui versava l'Italia. Con la liberazione si ha un cambiamento a livello cinematografico, perché si avverte una necessità di scoprire la vera realtà del paese ed emerge pure la voglia di aggiornarsi rispetto agli altri paesi, i quali dimostrano un interesse verso le condizioni dell'uomo e della società⁵.

A seguito della Seconda guerra mondiale, ci si trova in un clima di rinascita ove la questione meridionale torna ad essere il fulcro del dibattito pubblico italiano. Il divario tra Nord e Sud non risulta essere una novità, in quanto di tale problema se ne aveva piena consapevolezza sin dai tempi dell'unità d'Italia. Già dagli anni Settanta dell'Ottocento si sviluppa la riflessione riguardante i diversi squilibri presenti nel Meridione, ciò reso possibile anche dai contributi resi da Benedetto Croce, Francesco Saverio Nitti, Giustino Fortunato, Luigi Sturzo, Guido Dorso e Antonio Gramsci.⁶

L'arretratezza del Meridione è un vero e proprio tabù durante il ventennio fascista, tanto da percepirsi quasi come risolta, la propaganda del regime non menziona i problemi del Sud Italia, anche perché è vietato menzionare e descrivere le miserie presenti. Il fulcro di tale propaganda risulta essere il mito del mondo contadino, proprio perché racchiude e rappresenta i valori del lavoro, della genuinità, della tradizione e della vita sana.⁷ Nell'esatto momento in cui il ruralismo non si presta più alla rappresentazione della realtà meridionale si ricorre ad altri miti, esemplificativo è il caso della città di Napoli.

La cultura italiana è fortemente influenzata dal pensiero filosofico di Benedetto Croce, secondo cui il compito delle pratiche documentarie antiche mantiene una funzione strumentale, che viene chiamata "storicismo idealista". In questo contesto, gli studi delle popolazioni, detti

⁵ G. Sciannameo, *Nelle Indie di Quaggiù. Ernesto de Martino e il cinema etnografico*, Palomar, Bari, 2006, p. 20.

⁶ M. Palmieri, *La Questione Meridionale Tra Storia e Cinema documentario*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2018, p. 16.

⁷ *Ibidem*.

demonologici, iniziano ad avvicinarsi sempre di più alla filologia tedesca, rispetto all'antropologia britannica⁸, essi si concentrano perlopiù sul diffusionismo e sulla ricerca delle origini facendo un regime prettamente tecnico, che mette in primo piano il momento creativo e l'intuizione, facendo rientrare il cinema nelle pseudo-arti. I documentaristi italiani si trovano di fronte alla mancanza vera e propria di una corrente cinematografica e scientifica del film etnografico data dal periodo fascista, che si preoccupa maggiormente di far apparire l'Italia come una nazione trionfante lasciando nell'ombra la cruda realtà dominata da povertà e miseria. Tramite i cinegiornali LUCE si mostra un'Italia completamente diversa dalla realtà, in cui appare il mondo contadino trionfante e sovraccaricato dall'amore per la patria.

«Di fatto non esistono che rarissimi esempi di film etnografici realizzati durante il periodo tra le due guerre. Basti pensare poi, che l'unica opera a cui si fa riferimento è *Il pianto delle Zitelle* (1936) di Giacomo Pozzi Bellini, fu realizzato da un fotografo e non da un antropologo. Perciò molti storici del cinema rilevano come, nel cinema italiano nell'immediato dopo guerra, sia paradossalmente più facile rintracciare una sorta di sguardo etnologico sulla realtà piuttosto nel film del filone spettacolare Neorealista, che nei documentari veri e propri»⁹.

Per molti Croce è stato un mentore, ma negli anni Quaranta alcuni intellettuali, nelle loro opere, iniziano a dubitare della guida di pensiero crociana. È in questo decennio che compare per la prima volta il nome di Ernesto De Martino, inizialmente allievo di Croce, il quale propone di estendere lo storicismo idealista alle classi subalterne e alle popolazioni etnologiche.

⁸ P. Clemente, A.R. Leone, S.Puccini, C.Rossetti, P.G Sollinas, *L'antropologia Italiana. Un secolo di storia*, prefazione di A.M Cirese, Laterza, 1985, p. 11.

⁹ G. Sciannameo, *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Palomar, Bari, 2006, p. 20.

De Martino scrive molti libri, dove tenta di conservare e proteggere l'ideale crociano, riuscendo a riconoscere allo stesso tempo una certa autonomia di queste culture, ancora poco conosciute e percepite come inferiori, sia a livello storico che a livello folkloristico, avvicinandosi così alla proposta di Antonio Gramsci¹⁰. Quest'ultimo introduce la contrapposizione e la logica marxista del tempo ed elabora il concetto secondo il quale le classi sociali dominanti impongono i propri valori, con l'unico obiettivo di gestire il proprio potere. In merito al folklore Gramsci afferma «si può dire che finora il folklore sia stato studiato prevalentemente come elemento pittoresco [...]. Occorrerebbe studiarlo invece come concezione del mondo e della vita, implicita in grande misura, di determinati strati (determinati nel tempo e nello spazio) della società, in contrapposizione (anch'essa perlopiù implicita, meccanica, oggettiva) con le concezioni del mondo ufficiali (o in senso più largo, delle parti colte della società storicamente determinante), che si sono successe nello sviluppo storico»¹¹.

Il pensiero di Gramsci, presente nel libro *Quaderni dal Carcere* (1948) e il famoso libro *Cristo si è fermato ad Eboli* di Carlo Levi (1945), suscitano un interesse etnologico demartiniano per il Meridione e scaturisce in De Martino un bisogno di rivolgere la propria attenzione verso i più umili. Nonostante De Martino appartenga a una classe borghese, non scredita o sminuisce mai le persone che incontra. È stato l'atteggiamento condiviso dai documentaristi demartiniani che influenza le loro opere producendo precise scelte poetiche e retoriche.

Il secondo tratto del pensiero di Gramsci è il rapporto tra cinema ed etnografia negli anni Cinquanta e Sessanta e afferma che «l'intellettuale deve partecipare alla vita del popolo, riuscendo a cogliere la contrapposizione dialettica con la classe dominante cui egli stesso appartiene»¹².

Una particolarità del documentario etnografico italiano è il fattore di collaborazione con l'antropologia italiana e con Ernesto De Martino che

¹⁰ F. Marano, *Il film etnografico in Italia*, Pagina, Bari, 2007, p. 13.

¹¹ *Ibidem*.

¹² F. Marano, *Il film etnografico in Italia*, Pagina, Barina, 2007, p. 13-14.

diventa fonte d'ispirazione per i nostri documentaristi italiani del periodo degli anni Cinquanta e Sessanta, non solo per le scelte tematiche, ma bensì per il soggetto dei documentari stessi. Agli inizi del boom economico, tali scelte tematiche vengono utilizzate come forma di denuncia sociale, con lo scopo di evidenziare la realtà del meridione di un tempo, riuscendo a svelare la ricchezza del folklore e la concezione magica in cui si crede e ci si aggrappa, per potere sopravvivere e resistere alla loro misera esistenza.

In questo contesto storico, la figura di Ernesto De Martino pone particolare attenzione ai temi inquietanti e drammatici che connotano il popolo meridionale, permettendo di tracciare la linea della crisi occidentale. Inoltre, si concentra maggiormente sulle difficoltà delle minoranze del Sud Italia e sulle loro tradizioni folkloristiche che lo portano inevitabilmente a studiare il concetto di magia. Tutto ciò viene analizzato partendo dal concetto base della "presenza": l'esserci dell'essere umano nel mondo, è costantemente minacciato dagli imprevisti, dall'indifferenza, dal caos della vita naturale¹³. Riprendendo la concezione dell'esserci di Martin Heidegger, De Martino nota come la magia e la religione sono presenze fisiche, ricollegando così la presenza dei rituali e delle credenze magiche occidentali alla profonda crisi di abbandono delle culture di appartenenza, causata dalla tragedia della Seconda guerra mondiale.

La scoperta del Sud e il dibattito che ne scaturisce definiscono il mito della civiltà contadina meridionale, intesa come una realtà a sé, immobile e chiusa e impermeabile ai cambiamenti e alle influenze esterne¹⁴. De Martino ambisce a situare il paradosso dell'incontro etnografico in un territorio che non è stato quello studiato dall'etnocentrismo europeo e decide di focalizzare l'attenzione sulla sua nazione d'origine: l'Italia, con particolare attenzione ai territori meridionali.

¹³ R. Dainotto, *Tre sud di Ernesto De Martino*, in «Narrativa», 39, 2017, p. 53.

¹⁴ M. Palmieri, *La Questione Meridionale Tra Storia e Cinema documentario*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2018, p. 18.

Nel secondo dopoguerra si assiste alla mancanza fisica di una vera e propria diffusione cinematografica come strumento di approccio scientifico alla realtà, ciò causa molta diffidenza a riguardo, perché c'è ancora un atteggiamento positivistico nell'uso della fotografia, troppo ancorato ad una esigenza realistica dell'immagine che viene utilizzata come supporto alla scrittura, e come affermazione di ciò che si va a scrivere¹⁵. De Martino stesso utilizza questa tecnica con un uso massiccio delle prove fotografiche e filmiche, permettendo il superamento di molti pregiudizi riguardanti l'utilizzo della fotografia attraverso la partecipazione delle cosiddette "spedizioni etnologiche" di importanti fotografi di quegli anni, come Franco Pinna, Arturo Zavattini e Ando Gilardi¹⁶.

Nel suo più celebre libro *"Morte e Pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria"* pubblicato nel 1958, De Martino mette in rilievo questa novità di utilizzare la fotografia analizzando anche il lamento funebre nella religiosità meridionale, dove la disperazione viene messa in risalto da un aspetto visivo¹⁷. Nella divulgazione di questo studio, l'immagine fotografica non è utilizzata semplicemente come una prova di ciò che si scrive, ma rappresenta il tramite tra la ricerca tradizionale e la realtà, come si evince nelle fotografie e riprese del lamento funebre, tutto il corpo viene mostrato in una messa in scena del dolore. La fotografia è diventata un grande strumento per rappresentare sia il presente che il futuro, così che le generazioni future non dimentichino il popolo meridionale di quel tempo. Questa tipologia di documentari etnografici mostra la frattura tra il passato e il presente.

De Martino si avvicina all'utilizzo della fotografia e al mondo del cinema non solamente per un aspetto metodologico, ma per una necessità vera e propria di studiare direttamente le culture contadine, la cui caratteristica è quella di trasmettere le tradizioni oralmente. Riesce a

¹⁵ G. Sciannameo, *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Palomar, Bari, 2006, p. 22.

¹⁶ F. Marano, *Il film etnografico in Italia*, Pagina, Bari, 2007, p. 29.

¹⁷ *Ivi*, p. 23.

individuare una serie di canoni comunicativi autonomi che per essere compresi devono essere anche visti, l'etnologo sa che i film possono essere molto utili nel proprio lavoro.

Per l'Italia, questo è un grandissimo passo avanti in merito all'utilizzo dei mezzi cinematografici, che in quegli anni, devono ancora riuscire ad affermarsi¹⁸. In un suo scritto intitolato *Realismo e folklore nel cinema italiano* del 1952 De Martino rimprovera al cinema neorealista di trattare gli oppressi dei grandi raggruppamenti urbani, delle classi popolari delle città e della piccola borghesi, trascurando o trovando più difficile soffermarsi sul mondo contadino, in una maniera più approfondita al meridione.¹⁹ Questo perché il cinema, come la maggior parte della cultura italiana del tempo non riesce a comprendere fino in fondo l'articolata realtà del Meridione e nell'immagine che gli va attribuita è prettamente legato ad aspetti pittoreschi, strani, grotteschi e addirittura incomprensibili²⁰.

Gli anni intercorsi tra il 1953 ed il 1959 sembrano essere stati fondamentali per lo sviluppo del film etnografico italiano e la sua formazione come un vero e proprio genere, ricordando che i filmmaker in questo determinato periodo storico sono privi di formazione antropologica e particolarmente limitati dalla censura.

«La legge Andreotti n. 958 del 1949 non favoriva la lunga durata dei cortometraggi e nemmeno la profondità dell'osservazione della realtà»²¹.

I filmmaker, dunque, non si fanno scappare l'occasione, per aggiornarsi e per scambiare idee, offerta dal Festival dei Popoli²², da cui prendere spunto per sviluppare una programmazione cinematografica e televisiva degna di nota. che diventa spunto per trovare spazio nella programmazione cinematografica e televisiva. Gli antropologi però, non si

¹⁸ F. Marano, *Il film etnografico in Italia*, Pagina, Bari, 2007. p. 33.

¹⁹ M. Palmieri, *La Questione Meridionale Tra Storia e Cinema* documentario, Edizioni Sinestesie, Avellino 2018, p. 25.

²⁰ E. De Martino, *Narrare la Lucania*, in «**Cinema Nuovo**», n. 59, 25 maggio 1955, p. 378.

²¹ F. Marano, *Il film etnografico in Italia*, Pagina, Bari, 2007, p. 24.

²² Festival dei popoli, definizione: *Il Festival dei Popoli di Firenze è il più importante Festival Internazionale di cinema documentario in Italia e il più antico in Europa.*

preoccupano di dotarsi di un bagaglio tecnico-linguistico per realizzare in autonomia i film etnografici di qualità formale.

1.2) I registi appartenenti alla produzione cinematografica demartiniana.

La cinematografia demartiniana è nata, come precedentemente affermato, nel Meridione d'Italia precisamente in Lucania, l'attuale Basilicata. Alla base di questa corrente possiamo ricercare quattro caratteristiche:

- La figura di De Martino e il suo nuovo approccio
- L'interesse per la cultura meridionale
- La sollecitazione di immagini forti e solenni
- Il desiderio di sperimentare nuovi stili²³.

La cinematografia demartiniana si può dividere in due periodi principali: il primo periodo composto dalla realizzazione dei film a cui De Martino partecipa come consulente scientifico in maniera più diretta fino al 1965, anno della sua morte. Con lui nasce una vera e propria produzione legata a sé stesso, stabilendo un rapporto indiretto e di consulente con il cinema etnografico.

«I primi che daranno l'avvio alla produzione demartiniana sono i film di Michele Gandin del 1953, *Magia Lucana e Nascita del meridione*, del 1958 di Luigi di Gianni, *Stendali* di Cecilia Mangini, del 1959; *La passione del grano e l'inceppata*, entrambi del 1960 di Lino Del Fra; *La taranta* di Gianfranco Minigozzi del 1960 e per concludere infine con *I maciari* del 1962 e *Il ballo delle vedove* del 1963 di Giuseppe Ferrara»²⁴.

Il secondo periodo, invece, si sviluppa negli anni successivi con la consulenza di altri studiosi, in cui si vedrà allargare il proprio campo

²³ C.Gallini, *Il documentario etnografico "demartiniano"*, in E. Minervini (a cura di), *Antropologia Visiva. Il cinema, numero monografico di "La Ricerca Folklorica"*, 3, 1981, pp. 23-31.

²⁴ G. Sciannameo, *Nelle Indie di quaggiù, Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Palomar, Bari, 2006, p. 38.

d'indagine non solo su temi religiosi, ma anche di carattere non religioso e non etnografico. L'analisi che si vuole fornire si concentra prevalentemente sul primo gruppo di registi demartiniani. Questa tipologia di produzione cinematografica avvenuta tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta coincide con gli scritti pubblicati di De Martino: *Morte e pianto rituale* (1958), *Sud e Magia* (1959) e *La terra del rimorso* (1961), in cui l'etnologo raccoglie i risultati ricavati dalle sue ricerche sul campo.

Si può, quindi, considerare questi scritti come lo stimolo principale che ha spinto questo primo gruppo di registi a partire alla scoperta di un meridione d'Italia completamente sconosciuto: una realtà tanto vicina, dal punto di vista geografico, quanto distante tanto da sembrare quasi surreale. Nei documentari è possibile, perciò, rilevare la presenza consapevole delle principali teorie demartiniane²⁵. Accanto a queste tematiche manca sempre la prospettiva scientifica comune di De Martino e la causa principale si riscontra nell'assenza di interventi teorici da parti dello stesso. Di base, questi documentari non nascono da una collaborazione e condivisione del momento della ricerca sul campo, ma al contrario, finiscono per rappresentare quest'ultima come una vera e propria riduzione per immagini (anche dovuta alla breve durata)²⁶.

«Ma se non è stato l'aspetto più propriamente scientifico a legare questi registi da De Martino, si tratta piuttosto della sua capacità di coniugare l'impegno sociale-politico ad un approccio fondato sull'umanità»²⁷.

Questo modo di fare cinema è nato in contrapposizione ad un cinema organizzato e molto attento agli investimenti, dato il modo di fare molto artigianale, come una sorta di cinema indipendente, fondato in parte

²⁵ C. Gallini, *Sud e Magia: introduzione ai documentari sui temi delle ricerche di Ernesto De Martino*, In ISRE, p. 58.

²⁶ G. Sciannameo, *Nelle Indie di quaggiù, Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Palomar, Bari, 2006, p. 39.

²⁷ *Ivi*, p. 40.

da capitali statali, ma allo stesso tempo lontano dalla documentaria istituzionale, all'epoca sponsorizzata dal governo per una questione di diffusione di valori culturali e politici ²⁸. Tale genere di realizzazione dei documentari risulta essere molto simile a quello Americano, che porta alla nascita del New American Cinema.

«In Italia, questo genere oltre che essere di natura critica, si ispira al mondo intellettuale, ai ragionamenti razionali ed evoluti con una necessità forte di associare o unire la propria creatività alle idee radicali tramite l'etnologo De Martino e l'intellettuale Pier Paolo Pasolini» ²⁹.

Sono tre i cortometraggi che aprono uno sguardo ai concetti intellettuali oltre al cinema neorealista di quegli anni³⁰: *Ignoti alla città (1958)* di Cecilia Mangini, *Magia Lucana* di Luigi Di Gianni ed *Il pianto delle zitelle* di Baldi³¹. Sono documentari che rappresentano viaggi identitari e di riconoscimento di un mondo sconosciuto, dove lo stato è assente e costringe gli abitanti ad arrangiarsi con le proprie risorse ³², ne emerge una rappresentazione di un popolo abbandonato al suo destino ove i ragazzini crescono in fretta cercando di arrangiarsi per far fronte alle difficoltà poste da una vita precaria e difficile. Si vedono inoltre le lamentatrici da cui gli uomini continuano a indirizzare i loro saluti al Dio sole, si può notare la fattucchiera intenta ad amalgamare i suoi benefici o maligni intrugli, fino ad arrivare al dolore di ogni donna, che si unisce alla disperazione. Il suono restituisce invece le atmosfere di un culto pagano, ricco di frustrazione mortificante³³ di un pezzo d'Italia trascurato per molto tempo.

²⁸ M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, Fondazione Ente dello Spettacolo, p. 324.

²⁹ *Ivi*, p. 324.

³⁰ Come, ad esempio, il film *Barboni* di Risi (1946), *Gente del po'* (1947), *Nettezza Urbana* (1948)

³¹ *Ivi*, p. 324.

³² M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, Fondazione Ente dello Spettacolo, p. 325.

³³ *Ivi*, p. 325.

Questi piccoli film, realizzati quando il termine cortometraggio corrispondeva al significato di documentario, definiscono fenomeni sociali e antropologici sconosciuti al grande pubblico, essi iniziano anche a proporre un nuovo modo di raccontare connotato da due valenze distinte³⁴. Come afferma il critico cinematografico, Paolo Cherchi Usai nel suo saggio, la prima è una corrispondenza diretta alla saggistica del narrare storie altamente difficili da portare sullo schermo³⁵; la seconda definisce è l'elevato livello estetico con cui questi autori raggiungono con impegno e con una loro preparazione tecnica, costituita da dettagli e gesti, una particolare profondità fotogenica sia a livello di espressioni umane, sia a livello paesaggistico³⁶. Questi sono i concetti stanno alla base del lavoro dei registi demartiniani. È davanti alla moviola che si ritrovano i destini di questi giovani registi anticonformisti, come testimonia Di Gianni in un'intervista, che condivide il suo premonato di *Magia Lucana* allo storico delle religioni De Martino, il quale manifesta il suo consenso. Lo stesso regista afferma che De Martino è consapevole di essere di fronte ad un lavoro non scientifico, ma questo non rappresenta alcun problema, tantoché lo stesso etnologo acconsente all'inserimento di una didascalia che riporta la sua consulenza scientifica nei titoli di entrata³⁷.

Nello stesso anno, pure Pasolini accetta di lavorare ai film della Mangini visionando il premonato di *Ignoti alla città*, ispirato al suo scritto "Ragazzi di vita" iniziando a dedicarsi con particolare interesse alla moviola³⁸. Ciò che accomuna e rende unico questo nuovo modo di fare cinema documentando la realtà, è il fatto che dietro questi documentari De Martino e Pasolini sono intellettuali, che si affidano a registi per rappresentare quello che lo stato vuole nascondere, questo perché le

³⁴ *Ivi*, p. 325.

³⁵ P. Cherchi Usai, *Gli anni luce. 39. Il film-saggio*, in «Segnocinema». 197, 2016, pp. 8-9.

³⁶ M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, fondazione ente dello spettacolo, p. 327.

³⁷ Testimonianza tratta dal documentario *Sentinelle del nulla: il cinema esistenzialista di Luigi di Gianni*

³⁸ M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, fondazione ente dello spettacolo, p. 326.

immagini forti rappresentanti la realtà di quel contesto storico sono arrivate spesso da parte degli scrittori e intellettuali del tempo.

Per De Martino, storico delle religioni, la luce fatta su quel mondo subalterno rappresenta l'illuminazione di noi stessi e accrescere in noi la comune umanità, un'occasione offerta all'umanesimo tradizionale per superare i suoi confini ³⁹ ed è proprio su questi ideali che i registi de martiniani si soffermano.

³⁹ A.Scotto *Sud Immaginario. Appunti per Una Ricerca*, in «Ventunesimo Secolo» 8, no. 20 (2009): Napoli, 63–79, p. 70.

Capitolo 2. Il mondo magico di Luigi di Gianni nel Meridione

2.1) *Biografia, poetica cinematografica e documentaria*

Luigi di Gianni, come precedentemente detto è un regista demartiniano, considerato il migliore per quanto riguarda il suo tipo di cinematografia incentrata su temi a lui molto cari quali la miseria e la magia. Egli nasce nel 1926 a Napoli da madre casertana e padre lucano, ha vissuto a Roma dove nel 1954 si diploma al Centro Sperimentale di Cinematografia ed attorno al 1970 diventa insegnante di regia e di cinema documentario. È un regista attento alla forma calligrafica dell'immagine, impregniata dalla volontà di realizzare cinema per il soddisfacimento delle proprie aspirazioni intellettuali, di girare i propri film per il piacere di sorprendere nell'incanto estetico⁴⁰. È un segno di un'autorialità da rimandare ai posteri, considerando la sua perspicacia nell'attenzione alla bellezza e alla forza delle presentazioni filmiche⁴¹. Nei suoi film il cinema viene inteso in senso puro e l'eloquenza dei contenuti è espressa attraverso le immagini, subordinando totalmente la parola al visivo, il quale contiene la potenza e lo spirito del racconto⁴².

Secondo di Gianni il linguaggio cinematografico costituisce una grammatica molto strutturata con una particolare attenzione alle immagini riuscendo a rappresentare e svelare la reale essenza del cinema: la narrazione e la rappresentazione dell'uomo attraverso le immagini⁴³. Egli stesso non accetta di aderire alle forme stabilite o movimenti artistici e utilizza una metodologia propria: fatta principalmente di forme a -

⁴⁰ M.Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, Fondazioni Ente dello Spettacolo, Roma, p. 334.

⁴¹ *Ivi*, p. 334.

⁴² *Ivi*, p. 334.

⁴³ T. Biondi, *Il paesaggio dell'anima: la poetica cinematografica nell'opera di Luigi di Gianni*, p. 31.

sistematiche e strutturate con il fine di comunicare la visione attraverso le immagini cinematografiche, come testimonianza di precisi momenti storici per riuscire a conservarli⁴⁴.

Mentre la collega e amica Cecilia Mangini e suo marito Lino del Fra sono intellettuali d'ispirazione marxista, Di Gianni ha un approccio totalmente esistenzialista, che entra a fare parte della sua visione filosofica e cinematografica sin dall'adolescenza, come da lui affermato:

«all'età di diciassette anni, ovvero quando mi stavo preparando agli esami di maturità classica, leggendo il libro Studi sull'esistenzialismo di Pareyson, m'innamorai della filosofia esistenzialista, soprattutto della parte tedesca [...] Ho trovato molto affascinante il testo di Martin Heidegger. *Sein und Zeit*. Soprattutto il tema dell'uomo sentinella del nulla. Prima folgorazione. L'esser per la morte. Seconda Folgorazione. E ancora: il concetto dell'angoscia non in termini psicologici ma metafisici: il rapporto con il nulla»⁴⁵.

Partendo da questo presupposto, i film di Luigi di Gianni racchiudono la grande forza della corretta ricostruzione dei dati attraverso il cinema di fiction e il grande respiro della spontaneità del vero con la scelta del prodotto documentaristico⁴⁶. Fa riferimento a pensieri letterari e cinematografici, come quello di Kafka, del cinema espressionista tedesco e la rappresentazione filmica di Carl Theodor Dreyer, per poi approdare con le sue opere documentaristiche alla rappresentazione di diverse realtà attraverso la narrazione e la ricostruzione⁴⁷. Non gira documentari scientifici, ma opere filmiche che costituiscono la riflessione dello studioso intorno ad un tema, o la ricerca della conoscenza e della cultura, rappresentando aspetti della vita e nello stesso tempo dell'animo umano⁴⁸.

⁴⁴M.Melanco, *Cinema tra contaminazione del reale e politica*, fondazioni ente dello spettacolo, Roma, p. 33.

⁴⁵D.Monetti, *Faccia a Faccia con l'estremo: Luigi di Gianni*, cit. p. 11.

⁴⁶M. De Pascale, *Un'orgogliosa inattualità. Il cinema di Luigi di Gianni*, p. 27.

⁴⁷T. Biondi, *Il paesaggio dell'anima: la poetica cinematografica nell'opera di Luigi di Gianni*, p. 30.

⁴⁸*Ivi*, p. 31.

«In questo contesto Luigi di Gianni riprende uomini e donne del sud nella loro dolente umanità, collocati di fatto in una marginalità non soltanto geografica, per cui era come se fossero di fatto espulsi dall'umanità, nei segni espliciti della loro quotidianità, nella complessità e nella drammaticità della loro fatica di vivere e nella loro ineludibile dignità, erano protagonisti completamente irrilevanti. Dietro alla profondità dello sguardo, si concretizza la pacatezza del suo raccontare senza la minima necessità di esprimere giudizi immediati: lo spettatore è lasciato pienamente libero di interpretare quanto messo in scena»⁴⁹.

Nel suo modo di realizzare i film il regista sviluppa la sua determinazione semantica dei significati che passa attraverso la fruizione di quanto inquadrato. Il set e la scenografia sono realizzati in seguito ad uno studio ben strutturato. Quando gira i suoi documentari etnografici, interpretati da personaggi provenienti dalla periferia più assoluta del mondo contadino, essi risultano accurati⁵⁰.

«Nella prima stagione della sua attività artistica realizza piccoli film in grado di creare connessioni visive con le aree dimenticate dal resto d'Italia, come i riti secolari magici e quelli funerari, che provengono dalle tradizioni arcaiche e radicate della Lucania, luogo a lui caro e mondo intriso di consuetudini legate a un filo invisibile, che unisce magia e realtà anche quando le soluzioni utilizzate sono azioni improbabili come l'uso di riti magici, malie, esorcismi o semplicemente rincorrere alle rassicuranti processioni di protezione»⁵¹.

Il viaggio che il regista ha compiuto con De Martino nel Meridione è stato innanzitutto un viaggio attraverso le sue origini paterne e verso le suggestioni misteriose che fin dall'infanzia aveva provato verso quella terra. Si sente profondamente estraneo al clima culturale del neorealismo⁵²,

⁴⁹ L. M. Lombardi Satriani, *Uomini e no. Lo sguardo cinematografico di Luigi Di Gianni*, p. 9.

⁵⁰ M. Melancon, *Luigi di Gianni e la metafisica dell'immagine*, p. 114.

⁵¹ M. Melancon, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, fondazione ente dello spettacolo, p. 335.

⁵² M. De Pascale, *Un'orgogliosa inattualità. Il cinema di Luigi di Gianni*, p. 26.

utilizza un metodo lavorativo completamente diverso da quello consuetudinario e critico del tempo. Adotta un più approccio paziente e rigoroso che si concentra molto sul lavoro dei demonologi del tempo, sulla lucidità antropologica di altri studiosi e narratori⁵³, inoltre illustra e rappresenta gli aspetti della vita e dell'essere umano.

Quando Di Gianni inizia a raccogliere queste immagini, ha appena concluso i suoi studi, ed insieme ad Ernesto De Martino si reca verso quei luoghi, tutto ciò che registra è in nitido contrasto con la vita della Roma di quei tempi⁵⁴. I suoi primi documentari vengono sviluppati tramite le prassi comuni all'epoca a causa anche delle limitazioni tecniche date dal contesto storico. Luigi di Gianni enfatizza questo aspetto avvalendosi consapevolmente dei fini della sua ricerca, di una stilizzazione emblematica che mira a fare emergere il “*caso limite*”⁵⁵.

Questi film sul mondo contadino e la sua precarietà sono realizzati fino agli anni Settanta e sono i seguenti: *Magia Lucana, Nascita e morte nel meridione, Grazia e numeri* (1962), *La Madonna di Pierno* (1965), *I Fugenti* (1966), *Il culto delle pietre* (1967), *Il Male di San Donato* (1965), *Nascita di un culto* (1968), *La potenza degli spiriti, Chanukkà*(1968), *La possessione, L'attaccatura* (1971), *Grazia e morte* (1971), *La madonna del pollino* (1971) e *Montevergine* (1971).

Essi sono tutti documentari che mirano a raccontare come vengono utilizzati i rimedi arcaici, assimilati da altre culture, frutto delle invasioni del tempo e più legate alla superstizione che ai dogmi religiosi formali, per cui si ricorre alla magia e alla stregoneria per risolvere i problemi della vita⁵⁶. Il regista ha un approccio laico rispetto all'indagine di eventi innaturali, che sono sempre di dominio della sola Chiesa, estranei al mondo consumistico, alla società di massa ed esasperazione del boom economico⁵⁷. Al cinema commerciale di Gianni risponde con la sequenza

⁵³ *Ivi*, p. 27.

⁵⁴ T. Hauschild, *Immaginazione dell'orrore esistenziale e analisi della miseria nei film di Luigi di Gianni*, p. 16.

⁵⁵ M. De Pascale, *Un'orgogliosa inattualità. Il cinema di Luigi di Gianni*, p. 27.

⁵⁶ M. Melanco, *Cinema tra contaminazione del reale e politica*, p. 335.

⁵⁷ M. Melanco, *Cinema tra contaminazione del reale e politica*, p. 336.

quasi claustrofobiche degli interni di *Magia Lucana e Nascita e morte nel meridione*⁵⁸.

Magia Lucana, è il primo cortometraggio d'indagine e di esordio per Di Gianni, basato su alcuni temi trattati in *Sud e Magia* e in *Morte e pianto rituale*, scritti di Ernesto De Martino, riuscendo a documentare alcune serie di fenomeni arcaici e magici religiosi, a partire dalla magia rosa fino alla fattura e alle forme religiose dei riti funebri⁵⁹. A livello stilistico, Di Gianni mira ad incantare gli spettatori attraverso l'utilizzo della fotografia in bianco e nero, utilizza una scenografia che si avvale del commento extra-diegetico abbinato alla voce di Arnaldo Foà legata, in modo perfetto alle varie immagini fino a farle sfumare. Per esigenze tecniche la regia, di Di Gianni modifica la lamentazione funebre spostandola nella parte esterna, diversamente da quanto accadeva in precedenza, ove essa si svolgeva all'interno delle case.

Al contrario, Cecilia Mangini nel suo film *Stendali. Suonano ancora*, ricostruisce una lamentazione funebre all'interno di un'abitazione andando a creare così un'immagine carica di significati e piena di realtà. La ricostruzione avvenuta nella parte esterna a Pisticci ha raggiunto un effetto di pura bellezza, sia visiva che emotiva, attraverso corpi femminili avvinghiati alla bara di quelle ultime prefiche tra i calchi. (Fig.1) Il luogo è già di per sé molto evocativo, come viene esposto dello stesso regista durante un'intervista, il lamento delle donne in questione è lo stesso che Diego Carpitella ha registrato in precedenza⁶⁰.

In quel periodo è davvero difficile stare in Basilicata, come ammesso da Di Gianni durante un'intervista, ci si trova davanti a strade completamente dissestate tali da rendere gli spostamenti molto difficili: «le strade erano completamente disastrose e gli spostamenti erano molto difficili, avevi l'impressione di non arrivare mai, una sensazione che mi ha perseguitato

⁵⁸ *Ivi*, p. 336.

⁵⁹ D. Ferraro, *“Tra magia e realtà”*, Squilibri, 2001, p. 13.

⁶⁰ *Ivi*, p. 13.

per tutto il tempo che sono rimasto in Basilicata, dove c'era un'atmosfera completamente magica. E per il resto non c'era niente»⁶¹.

Inoltre, come sempre da lui stesso dichiarato durante le riprese di *Magia Lucana*, c'è molta diffidenza da parte della popolazione e questo, inizialmente, ha creato alcuni problemi.

«Dato che trattandosi di un documentario di ricostruzione e non di ripresa frontale agli avvenimenti, era indispensabile la collaborazione della popolazione locale, dato che gli abitanti dovevano interpretare sé stessi in una vicenda»⁶².

L'inquadratura, con cui si apre *Magia Lucana*, mostra un contadino che solleva una falce verso il cielo, il quale risulta essere ricoperto di nubi (Fig. 2). Tale gesto rappresenta un antico rituale mediante il quale le nuvole vengono tagliate per allontanare il pericolo di grandinate che minacciano i raccolti. Questo tema evidenzia ulteriormente la precarietà presente nel Sud d'Italia coincidente con il rapporto tra uomo e terra ed allo stesso tempo con le radici sacrali. È importante evidenziare che non vi è interesse da parte del pubblico di vedere tale precarietà.

Già da queste prime sue immagini si può notare come lo stile produttivo e la visione filosofica esistenzialista siano alla base della visione del mondo contadino meridionale caratterizzato da precarietà esistenziale e sacralità magico-rituale⁶³. L'obiettivo che desidera realizzare è: «mettere in scena i deboli, l'uomo sopraffatto dal destino, gli oppressi, coloro che rappresentano l'individualità umana scissa e contrapposta all'omologazione della modernità, messa in scena all'interno della vita sociale»⁶⁴.

Come lo stesso Di Gianni afferma, in un'intervista a proposito del film *Nascita e Morte nel Meridione*, che «per ambientare la vicenda, interamente ricostruita, scelsi una casa in cui gli animali stavano con gli

⁶¹ Intervista di Luigi di Gianni all'interno del volume. *Tra magia e realtà*. A cura di Domenico Ferraro, Roma, 2001.

⁶² Intervista di Luigi di Gianni all'interno del volume. *Tra magia e realtà*. A cura di Domenico Ferraro, Squilibri, 2001.

⁶³ M. De Pascale, *Un'orgogliosa "Inattualità". Il cinema di Luigi di Gianni*, p. 26.

⁶⁴ T. Biondi, *il paesaggio dell'anima: la poetica cinematografica nell'opera di Luigi di Gianni*, p. 31.

uomini, cosa che in realtà non succedeva in tutte le case ma io non scelgo mai il meglio ma il peggio perché è molto emblematico e eloquente»⁶⁵.

Alle spalle di quest'opera si trova di nuovo De Martino, il quale suggerisce il luogo in cui filmare. Di Gianni invece di soffermarsi su aspetti dell'universo magico-religioso, esplora la durezza della vita in Lucania, ancor prima di iniziare le riprese, il regista sperimenta l'isolamento e l'arretratezza dei luoghi. Questo perché a San Cataldo manca tutto, dall'elettricità alle strade ad alloggi adeguati, il paese è costituito da un agglomerato di case basse di pietra.⁶⁶ Inoltre, il regista viene accolto da un clima di diffidenza e ostilità da parte degli abitanti come da lui stesso dichiarato in un'intervista: «Non erano molto contenti, per usare un eufemismo, di vedersi mettere su pellicola, di vedere rappresentata la propria vita, la propria miseria.»⁶⁷.

Vengono alternate riprese esterne a quelle interne alle abitazioni più povere, dove diverse persone mangiano da un unico piatto ricoperto di mosche. Di Gianni filma il parto di una donna e successivamente un rito funebre, mentre il commento recita: *“Qui la nascita e la morte assumono un particolare rilievo. Qui più che altrove accade qualcosa solo se qualcuno nasce o qualcuno muore. E tra il nascere e morire è difficile sopravvivere”*.

La realtà rappresentata risulta angosciante ed onirica, amplificato dal ruolo giocato dal commento parlato e musicale aggiunto alle immagini, in origine girate senza sonoro. Il sud descritto da questi documentari ci appare così un luogo distante a noi, sospeso in un'altra dimensione dove il tempo scorre lento e non accade nulla, è questa la grande capacità di Di Gianni, quella di aver messo in scena la rappresentazione dell'uomo, della cultura e dei fatti umani. Durante un altro dei suoi viaggi nel meridione il regista demartiniano realizza *Frana in Lucania* (1959) e *Pericolo a Valsinni* (1959), che illustrano le difficili condizioni di vita per gli abitanti di alcune

⁶⁵ D. Ferrario, *Tra magia e realtà. Il meridione nell'opera di Luigi di Gianni*, Squilibri, Roma, 2002, pp.15-16.

⁶⁶ M. Palmieri, *La Questione Meridionale Tra Storia e Cinema documentario*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2018, p. 30.

⁶⁷ E. Lavagnini, *Rapporto confidenziale, Luigi di Gianni, Cinema e vita*, Nuova Cultura, 2012, p. 65.

aree lucane particolarmente franose. Nel documentario *Frana in Lucania* il regista pone l'attenzione a una famiglia a che aspetta il passaggio di un temporale nella loro propria abitazione e all'interno gocciola acqua. La voce che fa da commento ci spiega che fuori il rischio che si stacchi una frana è molto forte. Si nota la famiglia visibilmente preoccupata e dato l'incessare del maltempo, alla fine, decidono di abbandonare l'unico bene che questi contadini possiedono, la propria casa dove ci ritornano solo quando le condizioni del tempo sono migliorate, sperando di non trovare l'abitazione ormai travolta dalla furia del fango.

Il commento lascia molto spazio ai silenzi e a una fotografia tetra, che sottolineano l'atmosfera cupa e carica di tormento. Le stesse scelte stilistiche caratterizzano *Pericolo a Valsinni*, in cui si mira a raccontare di una tragedia causata sempre dalle condizioni franose del terreno. Anche in questo documentario Di Gianni riprende un nucleo familiare che preoccupato attende il capofamiglia ritornare a casa, mentre fuori diluvia ma scopriamo la morte dell'uomo in un burrone grazie ad un montaggio alternato. Si vede il figlio che decide di uscire e mettersi alla ricerca del padre. Dove lo trova assieme ad alcuni uomini lo recupera ormai deceduto per poi riprendere la propria sepoltura nelle ultime immagini.

Questi documentari, rispetto a quelli realizzati successivamente sono tutti legati oltre che dalla ricostruzione dei fatti da una forte manipolazione dei tempi e da un uso stilistico molto personale che mira sempre alla ricerca formale con cui si caratterizza Luigi di Gianni⁶⁸. In merito a questo lo stesso afferma: «Io ho sempre cercato di muovermi in una dimensione personale, alla ricerca, non tanto dal dato obiettivo, nel quale non credo ma da una soggettività, di un mondo di affrontare con la mia sensibilità, vicende, paesaggi, gente, un modo di vita [...] Era tutto ricostruito: ricostruito secondo una maniera classica di costruire sulla base di certe verità accertate»⁶⁹.

⁶⁸ M. Palmieri, *La Questione Meridionale Tra Storia e Cinema documentario*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2018, p. 32.

⁶⁹ Intervista a Luigi di Gianni in Iaccio, *Il mezzogiorno tra cinema e storia*, p. 141.

Analizzando la figura di Di Gianni, l'antropologa Clara Gallini, nota la distanza tra l'etnologo e il regista, che raggiunge il massimo grado, a vantaggio della sua poetica e delle sue intenzioni:

«Il complesso delle sue produzioni è coerente e meditato. Con le sue riprese dal vivo e dall'interno stesso del documento siamo ormai lontano da quel sospetto di intenzioni antiquari che aleggia insensibile sulle impeccabili ricostruzioni dei documentari demartiniani. C'è in Di Gianni una sua lettura che rappresenta senza dubbio la sua personale chiave stilistica, ma che finisce anche per relegare le eventuali ragioni dell'etnologo a un ruolo più subalterno di quanto non avvenisse in passato⁷⁰. [...] L'immagine del meridione prodotta da Di Gianni sia stata concepita senza nessun occultamento; dunque, senza intenzione di produrre uno stereotipo culturale possiamo dire che la rappresentazione del contadino della Lucania povero e devastato dalla caducità umana, che si appiglia al mondo magico sia la continuazione visiva della Lucania magica e tragica che Carlo Levi aveva scritto nel suo libro *Cristo si è fermato ad Eboli*»⁷¹.

La sua produzione cinematografica si allontana completamente dal paradigma sia del cinema positivistico, sia dal cinema d'osservazione a causa della sua poetica autoriale e delle narrazioni; al contrario, le immagini tendono a rappresentare, in modo quasi oggettivo, la realtà antropologica, come nei lavori realizzati da Annabella Rossi, (allieva di Ernesto De Martino).

Negli anni Sessanta, Rossi ha lavorato ad alcune tematiche demartiniane come il tarantismo pugliese, la magia e la fattura ed argomenti in comune con il regista di Gianni⁷². Dal suo libro *Le feste dei poveri (1969)* emerge il concetto di cultura della miseria e la funziona catartica dei pellegrinaggi spirituali, da lei studiati in quegli anni.

Questa barriera tra cineasta e antropologo secondo Clara Gallini, è successo nella realizzazione di *La Madonna del Pollino*, del 1971.

⁷⁰ C.Gallini. *Il documentario etnografico "demartiniano"*, in «**La ricerca folklorica**» nr. 2, p. 23.

⁷¹ C. Gallini. *Il documentario etnografico "demartiniano"*, in «**La ricerca folklorica**» nr. 2, p. 25.

⁷² E. Silvestrini. In la ricerca folklorica, N.9 *Il lavoro e le sue rappresentazioni* (Apr. 1984) pp. 135-136.

Anche nel caso delle riprese di *Il male di San Donato* durante l'occasione della festa di S. Donato, protettore degli epilettici, si documentano le forme di ritualità magico-religioso-protettive. Il documentario in questione ruota attorno a un fenomeno, prettamente con radici pagane, che accade a Montesano, nel Salentino, dove in un preciso momento dell'anno molte persone manifestano disturbi psichici. La credenza diffusa è che sia il famoso San Donato a far ammalare i fedeli e che sia lui stesso a guarirli.

Nell'opera cinematografica si può vedere i fedeli che portano i propri cari dirigendosi nella chiesa del santo patrono per chiedere di essere guariti, ma come si sente dire dalla voce narrante: solo il santo può concedere la grazia e liberare dal male, ma non sempre la grazia è definitiva, spesso la grazia dura solo un anno e con l'avvicinarsi della festa dell'anno successivo, i mali ricompaiono nuovamente. Quest'ultime riprese segnano una svolta artistica del regista Di Gianni, il quale riesce a piegare la realtà in un modo espressivo, scegliendo inquadrature, illuminazione, situazioni e volti suggestivi. (Fig.3) Inizia a riprendere con la "ripresa diretta dei fatti", dando così spazio al sonoro diretto che travolgerà l'atmosfera del film⁷³. Riesce a immedesimarsi all'interno del culto, riprendendo uomini e donne che urlano, che si lamentano, che si contorcono sul pavimento, che ripetono ossessivamente gesti e parole di preghiera, circondati da altri fedeli che assistono come spettatori. (Fig. 4)

A fine giornata si vede la banda musicale e i fuochi d'artificio che accompagnano l'uscita di San Donato in processione per le vie del paese e, al ritorno in chiesa, si aspetta il giorno dormendo sul pavimento della chiesa stessa. Ernesto De Martino laddove regna la miseria materiale e culturale, il linguaggio magico è un modo per reagire a un momento di crisi dell'individuo e una forma di protezione: esso consente di dare una forma al male e di esorcizzarlo mediante il rito. Il male di San Donato è incentrato

⁷³ T. Biondi, *Il Paesaggio dell'anima: La poetica cinematografica nell'opera di Luigi di Gianni*, p. 30.

sul potere della suggestione e sulla centralità del simbolismo mitico-rituale nelle comunità emarginate del Mezzogiorno.

2.2) Il Folklore popolare e la magia in rapporto con il cattolicesimo meridionale

Alla base di questi documentari, come affermato dal cineasta Di Gianni in un suo saggio, si pone il concetto di “cinema povero meridionale”, un tentativo di considerare non solo l’attuale in sé e per sé, ma critica il problema dell’integrazione e dell’emarginazione nei confronti delle culture dei ceti abbienti e cerca una risposta convincente agli atteggiamenti delle masse contadine popolari nei confronti del progressismo borghese. Infatti, in merito a ciò afferma:

«Il concetto di un pluralismo delle culture, e quindi della riscoperta, attraverso le sopravvivenze psicologiche magico-religiose meridionali di un’antica civiltà contadina è stato appena toccato in sporadici frammenti di un cinema etnografico, segnato dalle semplificazioni e dalle superficialità scaturite da regole produttive senz’altro poverissime, ma prive di logica e di organicità illuminante»⁷⁴.

Di Gianni sostiene che, mentre da una parte si ha la necessità di comprendere queste discrepanze e le eventuali convergenze fra magia e illuminismo, dall’altra parte per non cadere in miti realistici, si dovrebbe riuscire a distinguere una nostalgia negativa, di carattere idilliaco-campestre da una nostalgia positiva sovvertitrice che contrapponga il senso apocalittico del remoto all’attuale⁷⁵.

Nella Lucania, ripresa dal regista, emergono temi come la forza magica, la fascinazione, la fattura a morte e dell’esorcismo, ma dall’altra

⁷⁴ L. di Gianni, *Il cinema contadino meridionale*, in «**La libertà contadina**», 50,2016 pp. 913-914.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 913-914.

parte a livello storico, i dati si presentano i dati delle diverse epoche e civiltà della storia. De Martino nel suo libro *Sud e Magia* riporta l'esempio della questione della fascinazione lucana e richiama la *Baskania* (malocchio) dei Greci, il *fascinum* dei romani. La stessa demonologia cristiana interpreta questa pratica della fascinazione come un effetto di un patto tacito con il demonio. Se si limita la considerazione della magia lucana, che affascina e possiede, nei suoi momenti del rischio di *essere-agito- da* dell'orizzonte metaforico di una forza, rende evidente questo sistema protettivo, il quale non ha nulla di storiograficamente individuabile⁷⁶. Questo, per il semplice fatto che una magia di tipo lucana è in grado di affacciarsi, ancor oggi, a numerose aree folcloriche della civiltà moderna, influenzata dalle forme culturali egemoniche⁷⁷. Queste sopravvivenze magiche o semplicemente meridionali vivono e si assolvono nella propria società e come sostiene De Martino: «Serbano una tal quale coordinazione con le forme egemoniche religiosa che è il cattolicesimo, con le sue tante volte sottolineate accentuazioni meridionali di esterioresità, di paganesimo e di magia»⁷⁸.

Per esempio, nel caso dell'ingorgo mammario, il nano appare come colui in grado di disfare il malefizio, ci si trova senza dubbio, di fronte alla più grande e angosciante forma di magia lucana.

Lo scongiuro contro l'emicrania compiuto dal demone Artemide Eresia è paragonato a Gesù, durante l'epoca cristiana, il quale appare come un esemplare esorcista in grado di fare guarire dai dolori le persone malate. La chiesa vista la situazione decide di sostituire le *historiae* pagane con quelle cristiane, favorendo anche esperimenti mnemonici per cercare di ricordare i temi cristiani, come l'esempio dello scongiuro contro la tempesta raccolto a Viggiano da De Martino. Questo da un punto di vista lucano fa sì che le tradizioni popolari fungano da mediatori per i valori

⁷⁶ E. De Martino. *Sud e Magia*, Storia d'Italia, Einaudi, p. 98.

⁷⁷ *Ivi*, p. 98.

⁷⁸ *Ibidem*, p.106.

cristiani elementari, quindi fondamentali per un culto cattolico⁷⁹. Questo rapporto comporta una valutazione critica molto severa della concezione protestante di un sud pagano, terra elettiva, da cui si trae materiale per la polemica anticattolica⁸⁰. Ciò che Luigi di Gianni rappresenta, nelle sue produzioni, è un Dio lontano e assente, che viene mostrato attraverso il fango, le pietre, la desolazione, muri crepati con cui le persone si stagliano, si notano donne avvolte in panni neri e bambini sporchi. Attraverso queste immagini vuole far percepire l'inquietudine delle persone.

In *Magia Lucana* si vedono le abitazioni, di San Cataldo, immerse in un paesaggio ricoperto di fango in cui vivono uomini assieme a capre e cani: «La macchina da presa risale e scende tra le pareti riprendendo una donna, che senza nessun'aiuto e in piena solitudine partorisce nel suo misero letto seguita da una frase toccante: «E' così che si vive e si muore al Sud»⁸¹.

Di Gianni ha documentato le ultime immagini di culture, che rischiavano di esser dimenticate, cercando di raccontarne i sentimenti e le passioni espresse nelle proprie ritualità. Allo stesso tempo, evidenzia l'individualità della popolazione di un tempo, cercando di portare sugli schermi, con uno sguardo quasi meccanico, il sud d'Italia, conservandone gli aspetti esistenziali della vita che ad oggi non si possono nemmeno immaginare.

⁷⁹ *Ibidem*, p.108.

⁸⁰ *Ibidem*, p.113.

⁸¹ T. Hauschild, *Il film etnografico come documento antropologico. Immaginazione dell'orrore esistenziale e analisi della miseria nei film di Luigi di Gianni*, p.16.

2.3) *La superstizione in Campania: tra tradizione e credenze popolari tramite i documentari*

Il racconto di un Mezzogiorno nel secondo dopoguerra è veicolato da una produzione cinematografica non sempre in grado di tenere conto della vera complessa realtà del Sud. Soprattutto negli anni Cinquanta, dove a prevalere nel cinema italiano è l'immagine di un Meridione arcaico e di un mondo contadino chiuso e plasmato da cultura e tradizioni remote. Un ritratto che uniforma tutto il Mezzogiorno a un'idea di società unidimensionale, non sociale di cui erano espressione le diverse realtà meridionali⁸². Ma, soprattutto, a ingannare il volto del Meridione sono i tanti cliché, bozzetti e luoghi comuni attraverso i quali, in molti film, è rappresentata la gente del Sud, la rappresentazione di personaggi dai caratteri esasperati, stagliati su paesaggi naturali e sono soprattutto registi non meridionali a realizzare questi film e anche laddove le produzioni si avvalgono quasi per intero di persone meridionali (come attori, registi, sceneggiatori e personale tecnico) la direzione produttiva è collocata fuori dal Mezzogiorno. In altre parole, lo sguardo è esterno al Sud. Questa circostanza, abbinata anche al fatto che tali film erano prodotti a basso costo, realizzati in poco tempo per un pubblico ampio, spiega le ragioni di una lettura semplicistica e filtrata da stereotipi⁸³.

La superstizione è un fenomeno presente in tutte le culture del mondo e può essere definita come il convincimento irrazionale di un legame causale tra eventi o comportamenti. In Campania, terra natale di Di Gianni, questo concetto di superstizione è da sempre esistito. I suoi documentari non si sono concentrati solo nella Lucania o nel Salento, ma dato il legame familiare e l'interesse personale, si è interessato alla cultura

⁸² M. Palmieri, *La Questione Meridionale Tra Storia e Cinema documentario*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2018, p. 20.

⁸³ P. Iaccio, *Cinema e Mezzogiorno*, in *Storia del Mezzogiorno*, vol. XIF, Editalia, Roma 1994, pp. 325-351.

magico superstiziosa del popolo campano, data la particolarmente presenza di superstizioni e credenze popolari che ha sempre caratterizzato questa regione.

Già dal periodo del Regno di Napoli, come afferma nel *Sud e Magia*, sono presenti questi concetti in cui viene esposto il concetto della jettatura, la credenza secondo cui alcune persone sono predestinate a portare sfortuna a chiunque le incontri o interagisca con loro. Si ritiene che una persona con la jettatura possa causare cattiva sorte, malattie o addirittura tragedie. Questo tipo di superstizione è ancora molto radicata nella cultura napoletana e si manifesta in molteplici casi: l'incrocio di sguardi con una persona "jettatore" accresce il timore di toccare oggetti o persone che quest'ultima ha toccato, e così via. Nonostante la jettatura non esista, parlandone a livello scientifico, essa continua a influenzare il comportamento umano, soprattutto tra i più tradizionaliste, i quali ancora si affidano a rituali propiziatori per evitare la sfortuna.

A Luigi di Gianni dobbiamo la memoria di un passato, oggi quasi del tutto dimenticato, ma soprattutto la creazione dei suoi capolavori in terra campana come: *Grazia e numeri* del 1961, *I Fujenti e il lago* (1966), *Nascita di un culto* (1968), *La Potenza degli spiriti* (1968), *La Possessione* (1971) dove documenta il caso di culto eretico a Serra D'Arce, in provincia di Salerno, nell'ambito del cattolicesimo popolare. In questa frangente si vede Giuseppina Gonnella, dopo la morte del nipote Alberto, che ne rimane posseduta, acquista poteri magici e terapeutici. Nell'*Attaccatura* del 1971, invece, si racconta di una maga foggiana, Margherita, la quale esercita la sua attività in un quartiere popolare di Napoli, dove si occupa della magia liberatrice e spiega ai propri clienti come eliminare il male. Infine, realizza *Morte e Grazia* sempre dello stesso anno.

Il primo documentario è *Grazia e Numeri* del 1961, dove il regista riprende alcune pratiche magiche napoletane, come il famoso culto delle anime del purgatorio per il quale il regista nutre interesse. È il primo che riesce a portarle sulla scena filmica e in merito a questo dichiara: «Il culto delle anime del purgatorio è tipicamente meridionale e riguarda le anime che

stanno sospese tra cielo e terra. Le “anime pezzentelle” sono quelle di quei poveri disgraziati in cui resti mortali ne sono stati abbandonati, ad esempio i morti delle epidemie che hanno funestato in modo particolare Napoli. Alcune persone si impossessano di questi resti mortali e stabiliscono con loro un rapporto di dare e avere: Io ti curo, ti ludo le ossa, le metto in una bella teca con un bel lumino ma in cambio voglio un tuo intervento per qualche miracolo, una guarigione. Era un rapporto straordinario che svolgeva nei cimiteri sotterranei dove si trovano queste ossa. A Napoli c'erano molti cimiteri sotterranei, il cimitero di San Pietro ad Arma, le catacombe di San Gaudioso alla Sanità, la chiesa del Purgatorio. L'atmosfera di questi luoghi è straordinaria, quanto mai sinistra e segnata da un rapporto stretto con la morte. Io sono tutt'altro che un cultore della morte, ne ho una paura enorme che cerco di esorcizzare come meglio posso. Da un punto di vista simbolico sento però molto la morte e queste atmosfere cimiteriali»⁸⁴. (Fig.6).

In un'intervista, alla domanda “Cosa vuole rappresentare questo documentario?”, il regista afferma che voleva cercare di rappresentare la ricchezza di questo culto e le credenze dei devoti che intrattengono rapporti diretti con le ossa appunti del proprio defunto: «Le anime del purgatorio, del resto, costituiscono una grandiosa allegoria della nostra vita terrena, articolandosi in una galleria di figure che rappresentano tutta la società umana: il medico, il fidanzato, la sposa»⁸⁵.

Entrando dentro i dettagli sempre lo stesso cineasta afferma: «Il personaggio di rilievo è il Capitano, che rimanda ad una versione popolare il mito di Don Giovanni. Un giovane miscredente in segno di sfida della devozione popolare invita il Capitano al matrimonio, dove si presenta una figura misteriosa, avvolta in un mantello nero e chiede dello sposo. A sua volta lo sposo nega l'invito, il personaggio si rivela essere lo scheletro del Capitano che prende per mano lo sposo trascinandolo negli inferi. I devoti sostengono di vedere queste anime, di parlare davvero con questo teschio che suda o con quello che passa da un cimitero all'altro»⁸⁶.

⁸⁴ D. Ferrario, *Tra magia e realtà. Il meridione nell'opera di Luigi di Gianni*, squilibri, Roma, 2002, p.24.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 25.

⁸⁶ D. Ferrario, *Tra magia e realtà. Il meridione nell'opera di Luigi di Gianni*, squilibri, Roma, 2002, p. 25.

Sotto il commento di Diego Carpitella, si ricollega al precedente *Grazia e Numeri*: «Per ragioni di ordine pratico sono stato costretto a girare attorno al problema, in molte chiese i guardiani non ti permettevano di avvicinarsi. Allora ripiegai sul santuario del “Volto Santo” oggetto di devozione molto sentito a Napoli. A questo santuario aveva dato anima una certa madre Flora, signora carismatica che operava interventi miracolosi, ma che alla sua morte si sono verificati episodi stranissimi, sui quali ho raccolto molte testimonianze, come le bambine che riuscirono a sollevare la bara pesantissima della donna dopo aver detto “Aizza Aizza Madre Flora”. Ho cercato di evidenziare i rapporti di questo culto con le anime del purgatorio»⁸⁷.

Questo documentario non solo è realtà, ma è anche finzione, come il regista ha affermato nell'intervista egli deve fare ricorso alla finzione ricreando alcune vicende perché le autorità ecclesiastiche durante le riprese gli impedirono di continuare, poiché questa superstizione non era ben vista tanto che successivamente iniziarono a murare le ossa. Così ha dovuto ricreare situazioni che ruotano attorno ad un soggetto, il quale si ferma davanti ad ogni urna, riproducendo gesti simbolici seguiti da orazioni. Si notano anche un esorcista e un incensatore, quest'ultimo prepara le sue polveri deponendole in barattoli di pomodoro per poi vederlo e spargerle nei quartieri popolari come protezione. Una scena davvero piena di pathos si ha nel momento in cui si vede l'incensatore recarsi nell'ospedale delle bambole, luogo affascinante che tutt'oggi esiste dove si conservano alcuni reperti strani e grotteschi, come bambole senza occhi o angeli menomati. (Fig. 8)

Rispetto alle riprese di *Magia Lucana* in questi documentari campani si ha cercato di lasciare spazio alla ripresa diretta, ma sempre all'interno di una cornice completamente ricostruita. Il regista ha sempre cercato di trasferire sulla pellicola una Napoli del silenzio, una città dentro un'altra città, appartata, segreta e popolata di presenze intensamente

⁸⁷ *Ivi*, p. 25.

visionarie. Con una fotografia a colori, ma livida, il documentario ci mostra una Napoli sepolta che non viene mai considerata rispetto alle cose folcloristiche perché qualcosa di troppo sotterraneo. Facendoci intuire come il sincretismo tra religione cristiana e ritualità pagana e la superstizione diffusa testimoniano la necessita ancora una volta di aggrapparsi al soprannaturale come unica speranza di vita⁸⁸.

Nel 1966 ha girato *I Fugenti* che riprendono la cerimonia che si svolge a S. Anastasia, a nove chilometri da Napoli, il lunedì di Pasqua, presso il santuario della Madonna dell'arco. In questo documentario non c'è molto di costruito ma per lo più è tutto frontale. La particolarità che emerge dal documentario è la componente prettamente maschile della confraternita dato che devono portare enormi costruzioni, si buttano a terra. Riguardo *I Fugenti* di Gianni afferma: «Avevo a disposizione solo milleduecento metri di pellicola per cui mi sono concentrato sui preparativi che le confraternite della madonna tengono nei quartieri popolari di Napoli»⁸⁹.

Nei due film inerenti al culto di Sant'Alberto di Serra D'Arce, *Nascita di un culto*, suggerito principalmente da Annabella Rossi e la *Possessione*.

«In *Nascita di un culto* abbiamo girato alcune scene nella casa dove aveva abitato Alberto, un luogo impregnato della sua presenza, ricolmo di ricordi della sua esistenza ai quali si erano aggiunti tantissimi ex-voto. La Chiesa non gradiva molto il propagarsi di questo culto, anche perché la gente cominciava a disertare le chiese per recarsi da Giuseppina. A questi incontri, del resto, si levavano invocazioni alla Madonna e ai santi, in una strana combinazione di paganesimo e cattolicesimo, favorito anche dalle tradizioni religiose della zona, in particolare la venerazione per Sant'Antonino, il nemico di Satana, solitamente raffigurato nell'atto di schiacciare la testa al serpente. Per evidenziare l'incontro tra culture diverse, in *Nascita di un culto* le vicende di Giuseppina si alternano alla processione di sant'Antonino, mentre ne *La possessione* compaiono immagini del santo in lotta contro i demoni. [...]

⁸⁸ M. Palmieri, *La Questione Meridionale Tra Storia e Cinema documentario*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2018, p. 33.

⁸⁹ D. Ferrario, *Tra magia e realtà. Il meridione nell'opera di Luigi di Gianni*, squilibri, Roma, 2002, pp. 24-25.

Alberto era considerato un santo, un mediatore di grazie che poteva intercedere presso Dio per concedere ai fedeli guarigioni e grazie»⁹⁰.

Ha cercato di erigere un grandioso monumento tra le due combinazioni di motivazione reale ed esistenziali nelle credenze del meridione. Infatti, nei documentari si vedono file di utilitarie ferme davanti al santuario, i pullman affollatissimi ed un abbigliamento povero delle persone che si recano a flotte verso “Zi Giuseppina” che è posseduta dallo spirito del nipote defunto. Si nota anche come nel santuario stesso, proprio di fronte a Giuseppina che parla con voce strana, molto probabilmente la voce del nipote defunto, si verificano scene davvero arcaiche: le persone si contorcono, urlano, hanno spasmi e molto spesso anche vomitano, svolgono queste azioni come se fossero in uno stato di trance. Questa pratica nel Meridione è molto frequente, infatti, e ancora oggi può essere osservata negli studi dei maghi anche se non è mai stata affrontata a fondo. Questi stati di trance sono stati argomenti non sfuggiti a De Martino tanto che nel suo libro *Sud e Magia* riporta:

«La fattucchiera si immerge nel corso della recitazione in una condizione psichica oniridie controllata, e in tale condizione si immedesima nello stato della fascinazione del cliente, e lo patisce: il prodursi dello stato oniroide di fascinazione del cliente fa sbadigliare la fattucchiera, i ‘immedesimazione e il patire le fanno versare le lacrime. Quando non sbadiglia e non lacrima significa che non è stata resa sensibile da nessuna fascinazione e che quindi, il cliente non è fascinato il suo mal di testa dipende da altro. Lo sbadigliare e il lacrimare sono segni di fascinazione»⁹¹.

Angela Rosati Anastasia in un suo scritto⁹², dice che le guaritrici piangono e secernono saliva perché si addossano i dolori dell’ammalato, ma sputano e sbadigliano anche perché entrano in uno stato straordinario

⁹⁰ D. Ferrario, *Tra magia e realtà. Il meridione nell’opera di Luigi di Gianni*, squilibri, Roma, 2002, pp. 24-25.

⁹¹ E. De Martino, *Sud e Magia*, Storia D’Italia, Einaudi, p. 9.

⁹² A. Rosati Anastasia, *La Guaritrice*, Katundi Yne, rivista italo-albanese di cultura e di attualità. Civita, Cosenza, n.39, fascicolo 3.

di annullamento della propria persona, ricordando le descrizioni di questi stati di trance di alcune culture extraeuropee. Quindi, la magia è un gioco con falsi arcaiche e naturali, mescolanza di sostanze, una tecnologia con la quale viene creato un nuovo ordinamento delle cose⁹³. Questo utilizzo della Lizza si è diffuso come una pratica contro il malocchio, precedentemente si utilizzava la saliva, oggi, invece si utilizza solo acqua, olio e piatti puliti. Nella versione più civilizzata essa mantiene il suo significato originario. Durante la procedura si versa dell'acqua nel piatto, successivamente anche l'olio; in questo modo si possono osservare grandi cerchi, che stanno ad indicare la presenza del malocchio. Questo esempio della Lizza ci mostra quanto le pratiche arcaiche di un tempo continuano ad esserci anche nelle civiltà più moderne.

L'attenzione e la passione per questi temi magico-religiosi rappresentati visivamente da Luigi di Gianni e studiati da De Martino hanno messo in evidenza come nelle campagne meridionali di quegli anni continuava a sopravvivere l'arte dell'antica fascinazione in accordo con antichi riti magici che si riconducono alle insicurezze della vita, alla presenza continua del negativo e principalmente al riflesso psicologico dell'essere-*agito -da*. Come scrive De Martino in *Sud e Magia*: «In queste condizioni il momento magico acquista particolare rilievo, in quanto soddisfa il bisogno di reintegrazione psicologica mediante tecniche che fermano la crisi in definiti orizzonti mitico-rituali e occultano la storicità del divenire e la consapevolezza della responsabilità individuale, consentendo in tal modo di affrontare in un regime protetto la potenza del negativo»⁹⁴.

⁹³M. Foucault, *Nascita della clinica. Un'archeologia dello sguardo clinico*, 1963.

⁹⁴E. De Martino, *Sud e Magia*, Storia D'Italia, Einaudi, p.181.

2.4) *I documentari come preziosa riserva per non dimenticare un meridione arcaico*

La storia del documentario antropologico degli anni Cinquanta si inserisce in un dibattito culturale di suggestioni provenienti sia dal mondo letterale dalla riflessione socio-antropologica, che ci permette di riscoprire il Sud dopo gli anni del fascismo⁹⁵. È una visione non completamente reale del Meridione, che però ha avuto il merito di anteporsi a quella stereotipata costruita dal cinema di finzione, che mira a ritrarre il Sud Italia come solamente un impasto di folclore e di conseguenza se ne riduce la complessità.

Rispetto a questa realtà cinematografica il documentario antropologico e in particolare il modo di documentare di Luigi di Gianni, con il suo modo di vedere la vita prettamente esistenzialista e coi suoi tratti drammatici e realistici, da modo di mettere in risalto il mezzogiorno italiano del secondo dopoguerra. Esso è pieno di contrasti tra un volersi adattare ai processi di sviluppo, ad una persistenza all'arretratezza e alla conservazione di riti considerati pagani. I documentari ci offrono una visione del Sud da più punti di vista riuscendo a trasmettere la complessità di questa terra. Ciò che viene descritto è un meridione percepito come periferia del Paese, dove ci sembra che il tempo non sia mai andato avanti ma si sia fermato, un'idea di Sud che persiste ancora attraverso una prospettiva meno semplificata e caratterizzata, portando sugli schermi il mondo contadino che in un cinema di finzione è da sempre stato messo da parte. *Pasquale Iaccio* in un suo saggio riferendosi al Mezzogiorno scrive: «E' una realtà che non poteva essere spiegata ma solo

⁹⁵ M. Palmieri, *La Questione Meridionale Tra Storia e Cinema documentario*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2018, p. 173.

documentata, una realtà che si prestava di più alla ricerca frammentaria del documentario che non ad un'opera complessiva del cinema di finzione.⁹⁶»

Se da una parte questa rappresentazione, tramite i documentari di Luigi Di Gianni, contribuisce a delineare il volto di un Sud arcaico e fermo, mitico e allo stesso tempo lontano dalla realtà dell'epoca, dall'altra parte soffermatosi su temi inerenti alle tradizioni culturali e popolari, di cui oggi non abbiamo altre testimonianze filmate, ci danno una preziosa riserva di immagini di un mondo che se non fosse stato ripreso sarebbe ormai scomparso.

Per quanto riguarda la riflessione sociopolitica, in un processo dinamico di costruzione dell'identità nazionale e in anni in cui non si parla più della fatidica questione meridionale, *Giuseppe Galasso* sostiene che «il Mezzogiorno resta un problema aperto⁹⁷».

Dato che non si può negare che nel tempo dei passi in avanti verso la questione del divario tra Nord e Sud non siano avvenuti. Sono credenze che talvolta sono alla base di pregiudizi e contrapposizioni che non stanno valorizzando davvero la storia.

⁹⁶ P. Iaccio, *Cinema e Mezzogiorno, in Storia del Mezzogiorno*, vol XIF, Editalia, Roma 1994, p. 342.

⁹⁷ G. Galasso, *Il mezzogiorno. Da "questione" a "problema aperto"*, Lacaita, Manduria 2005.

Conclusione

Questo lavoro di ricerca ha voluto indagare attraverso ricerca bibliografica, cinematografica e attraverso interviste documentate su portali online, come TecheRai, RaiPlay e Archivio Sonoro, se le tradizioni popolari del Meridione, sin da sempre considerate arcaiche e pagane, sono state originate da un fondamento cristiano e se la stessa cultura del Sud d'Italia, come esposto da Luigi di Gianni, ha subito delle trasformazioni sia a livello culturale, legato al mondo magico e superstizioso, sia a livello sociale.

Al fine di questo discorso, risulta essere fondamentale e rilevante la bravura del regista nel rappresentare le condizioni sociali della realtà sopracitata, in quanto è riuscito a registrare nei suoi documentari alcuni riti magici come quello relativo alle anime del Purgatorio, alla credenza dell'8, alla Fortuna e alla possessione dei defunti, dopo la morte, nelle persone ancora in vita, come nel caso di Zia Giuseppina.

Nel caso specifico del Male di San Donato si focalizza l'attenzione sulla festa salentina, che si svolge per liberare le persone malate affette da epilessia, credendo che esse siano impossessate dal demonio. Questa credenza viene ricondotta alle fasi cicliche della luna, poiché nel mondo contadino essa assume un ruolo rilevante per la scelta delle coltivazioni.

A livello sociale, è emerso che tutte queste sventure sono principalmente legate ad una popolazione contadina, povera e non istruita. La precarietà di vita maggiore è proprio quella del Sud d'Italia, in quanto le credenze, le abitudini e le superstizioni sono state fortificate dal momento in cui tutta la popolazione ha ritrovato un filo conduttore per le disgrazie di vita accadute.

Ovviamente, questo ha generato da parte degli abitanti un atteggiamento di sollievo per far fronte a tutto ciò. Questo atteggiamento superstizioso, però, non è stato abbandonato del tutto. Ancor oggi, è evidente nuovamente, nonostante le condizioni di vita si siano

modernizzate ed evolute, che gli eventi quotidiani siano legati a fatti superstiziosi. Questo si manifesta sia nel Sud che nel Nord Italia.

Se si pensa al passaggio di un gatto nero per la careggiata, la persona prima di passare nuovamente per quel tratto, o cambia proprio strada, oppure aspetta che vi ci passi un altro individuo, questo per passare la cosiddetta “Tella o sfortuna”; oppure non si passa sotto ad una scala senza avere tra le mani un corno napoletano. Di superstizioni e detti popolari ve ne sono una quantità esorbitante e si differenziano da territorio a territorio.

Questi che sono stati citati, sono solo i più famosi e conosciuti; per questo motivo, all'interno dell'elaborato si cercherà di ampliare questo aspetto, citandone alcuni di sconosciuti. Considerata la ricchezza del valore bibliografico e le interviste fornite dai documentari, la tesi si è focalizzata su un'ampia fascia di età, di conseguenza non è indirizzata solo ad un pubblico adulto e curioso, ma è anche fruibile anche all'interno delle scuole, con ragazzi di qualsiasi età, in quanto espone la tematica della magia e della superstizione. Di conseguenza potrebbe essere spunto per progetti extrascolastici o vere e proprie programmazioni educative al fine di far conoscere e non dimenticare queste realtà.

Bibliografia

- M. Melanco. *Cinema tra contaminazioni del reale e politica, fondazione Ente dello spettacolo, 2020.*
- M. Melanco, *Luigi di Gianni e la metafisica dell'immagine, Marsilio editori, Venezia, 201.*
- F. Marano. *Il film etnografico in Italia, edizione pagina, Bari, 2007.*
- G. Sciannameo. *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico, Palomar, 2006.*
- E. De Martino. *Sud e Magia, Storia d'Italia Einaudi, Milano 1982.*
- D. Ferrario. (a cura di) *Tra Magia e realtà. Il meridione nell'opera di Luigi di Gianni, 2001.*
- A. Rosati Anastasia, *La Guaritrice, Katundi Yne, Civita, Cosenza 1981.*
- M. Foucault, *Nascita della clinica. Un'archeologia dello sguardo clinico, Einaudi, 1998.*
- G. Galasso, *Il mezzogiorno. Da "questione" a "problema aperto", Lacaita, Manduria, 2005.*
- M. Palmieri, *La Questione Meridionale Tra Storia e Cinema documentario, Sintesi Editore, Avellino, 2018.*
- L. Di Gianni, *Il Male di San Donato, Kurumuny edizioni, 2006.*

Saggi e articoli

L. di Gianni, *Il cinema contadino meridionale*, in «**La libertà contadina**», 50, 2016.

R. Dainotto, *Tre sud di Ernesto De Martino*, in «Narrativa», 39, 2017.

P. Cherchi Usai, *Gli anni luce. 39. Il film-saggio*, in «Segnocinema». 197, 2016.

A. Scotto *Sud Immaginario. Appunti per Una Ricerca*, in «Ventunesimo Secolo» 8, no. 20 (2009): Napoli, 63–79.

T. Hauschild, *Il film etnografico come documento antropologico. Immaginazione dell'orrore esistenziale e analisi della miseria nei film di Luigi di Gianni*.

E. Silvestrini. Nella ricerca folklorica, No.9 *Il lavoro e le sue rappresentazioni* (Apr. 1984)

T. biondi, *Il Paesaggio dell'anima: La poetica cinematografica nell'opera di Luigi di Gianni*

C. Gallini. *Il documentario etnografico "demartiniano", nella ricerca folklorica, nr. 2.*

Sitografia

<https://journals.sagepub.com/doi/epub/10.1177/0014585816662843>

<https://journals.openedition.org/narrativa/660>

<https://www.festivaldeipopoli.org/>

<https://www.jstor.org/stable/23720995>

<https://www.jstor.org/stable/1479451>

Documentari

Magia Lucana (1958)

Nascita e morte nel meridione (1959)

Grazia e numeri (1961)

L'Annunziata (1961)

La Madonna del Pierno (1965)

I Fugenti (1966)

Il Lagno (1966)

Il Culto delle pietre (1967)

La Nascita di un culto (1968)

La Potenza degli spiriti (1968)

Chanukka' (1968)

L'attaccatura (1971)

Morte e grazia (1971)

La madonna del pollino (1971)

La possessione (1971)

Appendice iconografica



I - Prefiche in Magia Lucana, Luigi di Gianni (1958)



2- Lo scongiuro contro la pioggia in Magia Lucana, Luigi di Gianni (1958)



3- Il male di San Donato, Luigi di Gianni (1965)



4- Fedele che urla e si dispera in Il male di San Donato, Luigi Di Gianni (1965).



6- Ossa ammassate di defunti in Grazia e Numeri, Luigi Di Gianni (1962)



7 - Teschio in Grazia e Numeri, Luigi di Gianni (1962).



8- Bambole in Grazia e Numeri, Luigi Di Gianni (1962)