



ATTRAVERSO I CONFINI: ERNESTO DE MARTINO E LE ARTI

a cura di **Roberto Dainotto,**
Francesco Lesce,
Luisa Sampugnaro

COMITATO DIRETTIVO

Direttore responsabile

Maria Teresa GIAVERI, Università di Torino, Emerita

Direttori editoriali

Giuliana FERRECCIO, Vicedirettore, Università di Torino

Federico BERTONI, Università di Bologna

Franca BRUERA, Università di Torino

Roberto GILODI, Università di Torino

Luigi MARFÈ, Università di Padova

Pier Giuseppe MONATERI, Università di Torino

Viorica PATEA, Universidad de Salamanca

Hubert ROLAND, Université Catholique de Louvain

Diego SAGLIA, Università di Parma

Kristupas SABOLIUS, Vilniaus Universitetas

Émilien SERMIER, Université de Lausanne

COMITATO SCIENTIFICO

Elena AGAZZI, Università di Bergamo

Ann BANFIELD, University of California, Berkeley

Alessandro BERTINETTO, Università di Torino

Jens BROCKMEIER, The American University of Paris

Laurence CAMPA, Université Paris Nanterre

Nadia CAPRIOGLIO, Università di Torino

Andrea CAROSSO, Università di Torino

Daniela CARPI, Università di Verona

Remo CESERANI+, Stanford University

Gaetano CHIURAZZI, Università di Torino

Enrico DE ANGELIS, Università di Pisa

Alexander ETKIND, European University Institute, Florence

Daniela FARGIONE, Università di Torino

Elio FRANZINI, Università di Milano

Massimo FUSILLO, Università dell'Aquila

John R. O. GERY, University of New Orleans

Carlo GINZBURG, Scuola Normale di Pisa/UCLA, Emerito

Sergio GIVONE, Università di Firenze

William MARX, Collège de France

Franco MARENCO, Università di Torino, Emerito

Manfred PFISTER, Freie Universität, Berlin

Peter READ, University of Kent

Marie-Laure RYAN, Independent Scholar

Chiara SIMONIGH, Università di Torino

Massimiliano TORTORA, Università di Roma "La Sapienza"

Federico VERCELLONE, Università di Torino

COMITATO DI REDAZIONE

Matteo BAFICO (Università di Torino), Raissa BARONI (Università di Torino), Rachele CINERARI (Università di Pisa), Alessandro GROSSO (Université Lumière Lyon 2), Iman HARCHICH (Università per Stranieri di Siena), Maria Stella LOMI (Università di Torino), Valentina MONATERI (Università di Torino), Francesca QUEY (Université Paris 7), Marta ROMAGNOLI (Università di Bologna), Lorenza VALSANIA (Università di Torino), Valentina VIGNOTTO (Università di Padova)

EDITORE

Università di Torino – Centro Studi “Arti della Modernità”

c/o Dipartimento di Studi Umanistici, Via S. Ottavio 20, 10124 – Torino
centroartidellamodernita.it

CONTATTI

Sito web: www.ojs.unito.it/index.php/CoSMOe-mail: centrostudiartimodernita@gmail.com

© 2012 Centro Studi “Arti della Modernità”

ISSN: 2281-6658

SOMMARIO

ATTRAVERSO I CONFINI: ERNESTO DE MARTINO E LE ARTI ***CROSSING BORDERS: ERNESTO DE MARTINO AND THE ARTS***

A cura di Roberto Dainotto, Francesco Lesce, Luisa Sampugnaro

9 GIULIANA FERRECCIO

Premessa

11 ROBERTO DAINOTTO, FRANCESCO LESCE, LUISA SAMPUGNARO

Introduzione

FOCUS • ORIZZONTI

23 CONVERSAZIONE CON MARCELLO MASSENZIO

De Martino tra storia delle religioni, letteratura e arte

A cura di Francesco Lesce e Luisa Sampugnaro

35 GIORDANA CHARUTY

Chemins de traverse

De Martino et l'esthétique de la folie

55 DOROTHY LOUISE ZINN

Translating *The End of the World* ludically

From playing Sudoku to playing Gossip

73 FRANCESCO FAETA

Ernesto De Martino and the Culture of the Image

Photography and more

91 MICHAELA SCHÄUBLE

Decolonizing and/or Re-appropriating De Martino's 'scattered' multimodal Archive?

FOCUS • ARTE, SIMBOLO E MITO

- 117 FLAVIO GEISSUHESLER
Crisis, Culture and Creation
Ernesto De Martino's Ethos of Transcendence beyond Cassirer and Heidegger
- 135 ULRICH VAN LOYEN
Shamanism and the Culture of Defeat
- 155 GIUSEPPE MACCAURO
Negromanti, veggenti, etnologi
Ernesto De Martino e l'esperienza del dérèglement fra poesia ed etnologia
- 169 PAOLA PAZIENTI
Il mito, il rito e l'essere selvaggio
Dialogo fra De Martino e Merleau-Ponty
- 183 FRANCESCO LESCE
L'etnologo in Europa
Ernesto De Martino tra i miti e le arti
- 197 LUISA SAMPUGNARO
Lo specchio e la spada
Paradigmi della mimesi in Ernesto De Martino

PERCORSI • CONTAMINAZIONI

- 221 PAOLO DESOGUS
Lamentation and Lay Symbolism in De Martino and Pasolini
- 237 NICOLA MARTELLOZZO
Estetiche di mondi naufragati
De Martino, Mingozzi, Rouch e Godard
- 253 ANTONELLA CAMARDA
The Dance of the Àrgia
Costantino Nivola, Ernesto De Martino, and the Crisis of Presence
- 275 ETAMI BORJAN
Beyond "Ethnographic Spectacle"
Italian South in Demartinian Ethnographic Documentaries
- 291 ALICE PARRINELLO
Laments from the South
Mario Banushi, Emma Dante and Ernesto De Martino

- 309 ANNA BOTTA
Of Spiders and Snakes
Amitav Ghosh and Claudia Durastanti revisit Ernesto De Martino
- 327 CRISTIANA PANELLA
L'héritage du vertige
Ernesto De Martino et Suzanne Doppelt. Anthropologie et poésie autour de la taranta

POIESIS

- 343 VALENTINA MEDDA
"The Last Lamentation"
Fuga, Partitura, Intermezzo, Aria, Notturmo

LETTURE

- 359 PAOLA LORETO
Eco-poetical Trees
Posthuman & Vegetable Intra-actions

GIULIANA FERRECCIO

PREMESSA

“The Age of Anxiety”, titolo di una famosa poesia di H. W. Auden, riassume in sé mezzo secolo di letteratura e arte novecentesca che in vari modi risponde a quella che De Martino definirà la *crisi della presenza*, caratterizzata dal senso di spaesamento e frammentazione dell’io che si rispecchia nella scrittura sperimentale di quel periodo: paratassi, spersonalizzazione, frammenti di una realtà priva di senso in cui il linguaggio non arriva più a colmare l’abisso che separa le parole dalle cose. È cosa nota che dopo la Prima guerra mondiale sia prevalsa in vari ambiti una dimensione apocalittica non estranea all’oggi: come sostiene Dorothy Zinn, la fine del mondo riflette quell’umore apocalittico che caratterizza così pesantemente il nostro presente.

Non mancano gli esempi. Negli anni Venti, T. S. Eliot così anticipa tale fine nel poemetto *The Hollow Men* (1925): “This is the way the world ends/ ... Not with a bang but a whimper”: gli uomini vuoti aspettano il “big bang” (o il piagnisteo) con il quale il mondo finisce, in una versione esasperata e grottesca dell’altrettanto apocalittica *The Waste Land* (1922). Nella terra desolata, i frammenti corporei - oggetti parziali freudiani – prendono il posto delle forme umane: “My feet are at Moorgate, and my heart/Under my feet... “On Margate Sands/I can connect/nothing with nothing”, la sconnessione e la deriva sommergono l’io decentrato mentre un coacervo di voci dissonanti lo travolgono in una rovina di frammenti.

A questa risponde un’altra famosa apocalisse poetica, *The Second Coming*, di poco precedente: “Things fall apart; the centre cannot hold;... The best lack all conviction, while the worst/ Are full of passionate intensity”. Qui W. B. Yeats prevede, nell’anarchia del primo dopoguerra, il secondo avvento di una rozza bestia che si trascina verso Gerusalemme per rinascere. Tutti questi versi, ormai famosissimi e continuamente rivisitati nelle occasioni più disparate, diventati ormai modi dire, ben si adattano ai temi apocalittici demartiniani; eppure non furono quegli autori ed artisti, quella temperie culturale a formare il suo gusto letterario, benché sorprendenti siano i punti di contatto. Non solo negli anni Venti e Trenta si afferma nella letteratura e nelle arti, in filosofia, nelle scienze, una molteplicità di diagnosi sulla crisi del linguaggio o sul declino dell’Occidente, ma quella stessa frammentazione del soggetto e senso della fine si ripresentano nel secondo dopoguerra nelle terre desolate che circondano o soffocano le coppie Beckettiane e costituiscono la cifra della letteratura e dell’arte del modernismo.

Ho voluto partire da lontano per richiamare, in questa breve premessa, il contesto dal quale sono nati i primissimi stimoli, le discussioni, i confronti che hanno portato

all'ideazione di questo fascicolo di CoSMo, con la riflessione su quanto le arti della prima metà del Novecento e i loro sviluppi più recenti serpeggino un po' ovunque nell'opera di De Martino. Gli stimoli iniziali si sono naturalmente ampliati e i curatori si sono concentrati con maggior attenzione su altri contesti, più chiaramente rilevanti per il mondo demartiniano e radicati nei lavori più recenti e rilevanti fra gli studi a lui dedicati. In sintonia con la recente traduzione americana de *La fine del mondo*, l'altro punto di partenza è stata la ricezione ormai internazionale dell'opera di De Martino, con tutte le incognite che il lavoro di traduzione spesso comporta: si tratta pur sempre di una forma di interpretazione che può trasformare l'autore, quando la sua opera sia più tradotta in diverse lingue e culture, in qualcosa di "irriconoscibile, o che molti possono considerare illegittimo." Al contrario, tale diffusione ci è parsa un'occasione felice e foriera di nuovi, inediti intrecci che possono invece aprire ad aspetti inesplorati o poco sviluppati della sua opera.

Oltrepassare i confini dettati da discipline, linguaggi, culture letterarie e culture visive, aspetti simbolici e performativi del rito, arte e psicopatologia, è sempre stata la pratica complessa del lavoro antropologico e intellettuale demartiniano, complessità che si riverbera nei multiformi studi critici che abbiamo qui raccolto, primo fra tutti, il tema apocalittico. Seguendo le orme di Carlo Ginzburg, che in "On Ernesto De Martino's 'The End of the World' and Its Genesis", collegava *La fine del mondo* al film *L'Eclissi* di Antonioni, altri interventi hanno stabilito rapporti con cinema, teatro, scultura, arti della performance. Abbiamo così seguito i sentieri intrecciati che, sulle orme di De Martino, portano a interrogarsi sugli esiti più complessi delle vicende umane, ricordando peraltro sempre, con Dorothy Zinn, che gli studiosi – e artisti come T. S. Eliot – impegnati nel tema dell'apocalisse dispongono tutti di un eccellente senso ... dell'umorismo.

ROBERTO DAINOTTO, FRANCESCO LESCE, LUISA SAMPUGNARO

INTRODUZIONE

Il presente fascicolo accoglie una serie di contributi che, da prospettive disciplinari e sensibilità diverse, indagano il rapporto che Ernesto De Martino (1908-1965) intrattenne con le arti. Inserendosi nel solco del dibattito consolidato sull'eredità del pensiero demartiniano, il fascicolo mette in rilievo una tematica che resta in larga parte tutta da esplorare. La pubblicazione cade nell'anno del 60° anniversario dalla morte di De Martino, in un periodo peraltro ricco di fioriture editoriali legate alla sua figura: dalla ristampa delle principali opere per Einaudi, alla traduzione inglese de *La fine del mondo* a cura di Dorothy Zinn, fino alla pubblicazione recentissima, per la cura di Marcello Massenzio, degli "inediti" che aprono ai "segreti d'officina" del De Martino impegnato a tracciare i lineamenti di una teoria generale della religione. Nell'aprile di quest'anno, la comunità scientifica ha inoltre potuto – non senza emozione – ascoltare la voce di De Martino, che è risuonata in un'aula de La Sapienza da un nastro magnetico del 1962, registrato durante la commemorazione pubblica di Raffaele Pettazoni e di recente rinvenuto negli archivi dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

L'idea che anima il n. 26 di CoSMo partecipa di questo fermento: volevamo che l'indicazione di restituire l'opera demartiniana alla sua autentica complessità non restasse generica, ma ci sfidasse ad abbandonare i sentieri battuti per tentare nuovi punti di osservazione, utili ad indagare la ricchezza e le tante virtualità che segnano il rapporto di De Martino con la sfera dell'espressione artistica e con la dimensione dell'estetico. Questa sfida può essere interpretata in almeno due sensi differenti: in primis, ponendosi sulle tracce di motivi estetici ed analisi artistiche che punteggiano internamente tutta l'opera demartiniana. D'altra parte, è possibile pensare anche la presenza di De Martino *nelle* arti, tentando cioè un'esplorazione nel senso dei debiti, delle ispirazioni e rifrazioni che il pensiero dell'autore ha suscitato nel lavoro di scrittori, poeti, registi, artisti visivi dal Novecento ad oggi. Nell'interpretare queste linee riflessive, le autrici e gli autori del fascicolo hanno accettato l'invito a meditare *crossing borders*, oltre la limitazione degli steccati disciplinari e osando invece accostamenti inediti, atti a mettere in luce gli aspetti fecondi e meno valorizzati dell'eredità demartiniana a confronto con i linguaggi estetici e con la dimensione mediale ed espressiva specifica alle singole arti.

Già nelle pagine più dense del *Mondo magico* De Martino incrocia due linee d'indagine che, nel tempo, risulteranno in lui prevalenti: la prima è quella legata alla soggettività umana, la cui formazione dipende dal dramma che la individua; l'altra chiama in causa i motivi culturali dell'appartenenza alla civiltà occidentale-europea. Tali argomenti, per

nulla nuovi, saranno esplorati dal nostro autore nel quadro di una riforma metodologica che espone le varie discipline coinvolte nella sua ricerca a uno scambio critico e di mutua riflessività. Per limitarci solo al tratto più lampante di questo fenomeno: nel confronto con la storia delle religioni, la filosofia trova la misura per valutare i limiti etnocentrici del proprio sistema categoriale; la storia delle religioni trova invece, in questo confronto, basi teoretiche più solide e meno lacunose per chiarire i costumi religiosi di culture impartecipi alla storia della civiltà occidentale. Proprio in sintonia con questo approccio di metodo si precisano le ragioni che hanno determinato la scelta del nostro tema.

La prima idea che struttura il fascicolo è che in De Martino l'arte non sia l'oggetto di un'indagine speculativa – una teoria dell'arte in senso classico – che giudichi l'opera secondo criteri di bellezza e verità. Il fare arte concerne la produzione del *senso* e del *valore* entro una storia drammatica, il cui rilievo è prima di tutto antropologico, dove quindi non hanno posto approcci normativi. L'altra idea è che la definizione dei compiti dell'arte – in virtù dei suoi sforzi tesi alla valorizzazione – non aderisca in via esclusiva a un solo e specifico ambito disciplinare. Nella conversazione che apre il fascicolo, Marcello Massenzio (Presidente dell'Associazione Internazionale “Ernesto De Martino”) ci ricorda che in De Martino l'arte attinge ai moduli espressivi del rito, a loro volta connessi allo sforzo di decidere la “crisi della presenza” mediante prestazioni incardinate nella sfera dell'*aisthesis*: il canto, la gestualità, la musica, la danza. Accanto a ciò, l'opera di modellizzazione simbolica delle arti rievoca nel nostro autore la tensione *verso la forma* tipica della parola mitica, la quale è a sua volta intrecciata all'azione rituale. Il valore dell'arte rispecchia quindi lo sforzo etico, sotteso al simbolismo mitico-rituale, di garantire l'apertura della presenza al mondo. Su questo sfondo acquista, peraltro, un rilievo particolare la riflessione dell'ultimo De Martino sul limite di operabilità del dispositivo mitico-rituale che gli appare manifesto in alcune prove della letteratura contemporanea, di cui non casualmente egli evidenzia il carattere sintomatologico: la letteratura, quindi, non come vettore di apprezzamento estetico o bene di consumo culturale, ma come “documento di costume” e spesso “sintomo di crisi” (De Martino 2019, 357).

Un altro aspetto, non meno importante, concerne il ricorso di De Martino ai linguaggi estetici per fini di esplorazione, ricerca e divulgazione scientifica. È noto che le indagini etnografiche da lui condotte in équipe nel Mezzogiorno d'Italia si giovarono del supporto di fotografi importanti (Ando Gilardi, Arturo Zavattini e Franco Pinna), come anche dell'etnomusicologo Diego Carpitella, figura cruciale nella raccolta, registrazione e studio di suoni e canti della tradizione popolare, e che già nella traduzione degli *Scritti sulla musica popolare* di Béla Bartók per la Collana Viola – diretta da Pavese e dallo stesso De Martino – aveva affrontato la problematica metodologica relativa alla “trascrizione” di canti rituali delle classi contadine in scrittura “colta”. Ciò conferma il rilievo accordato alla *performatività* del “rito in azione”, quindi agli elementi teatrali, musicali e mimici che danno forma e significato alla vita religiosa, che De Martino integra nel suo progetto di

un “umanesimo etnografico”. Contestualmente, l’uso della macchina da presa produrrà quelli che restano come i primi esperimenti di documentarismo etnografico in Italia. In ultimo, il mezzo radiofonico consentirà maggiori possibilità di divulgazione dei contenuti specialistici delle ricerche demartiniane, portando i risultati conoscitivi sui costumi religiosi popolari all’attenzione di un pubblico assai più ampio rispetto ai contesti accademici.

Alla luce di queste premesse, è possibile rendersi conto di come l’opera di De Martino risulti intessuta di un riferimento costante e multiforme ai linguaggi estetici, nel senso più ampio del termine. Ciò è avvenuto tramite un’attenzione particolare mostrata da De Martino verso le prerogative estetiche implicate nella produzione e riproduzione del valore; individuando diversi *medium* a dominante estetica come strumenti di supporto nelle sue ricerche; riflettendo sulle opere dell’arte quali documenti dotati di un imprescindibile rilievo storico-antropologico.

*

Il Focus *Orizzonti* apre il fascicolo ospitando contributi d’illustri studiosi noti a livello internazionale per aver saputo inaugurare nuove prospettive nel dibattito sull’opera e il pensiero di De Martino. Nella conversazione in apertura di sezione, **Marcello Massenzio** affronta alcuni nodi centrali di questo pensiero, mettendo in relazione la storia delle religioni, la letteratura e le arti. A partire dalla domanda “perché De Martino è importante oggi?” Massenzio evidenzia come l’intreccio tra arte, mito e rito sia fondamentale per comprendere come le culture danno forma all’esperienza della crisi e del dolore. In questo contesto acquisisce un particolare rilievo il riferimento letterario contemporaneo, in particolare alla *Nausea* di Jean-Paul Sartre, che già De Martino considerava “un testo esemplare per esplorare la sensibilità apocalittica della nostra epoca” (De Martino 2019, 565). In quest’opera, infatti, il rischio di dissoluzione del senso si manifesta attraverso l’immagine di oggetti che, spogliati di nome e significato, diventano “innominabili”: una rappresentazione icastica del vuoto simbolico in cui, ancora oggi, la civiltà occidentale rischia di affondare.

Giordana Charuty ricostruisce un aspetto cruciale nel vasto cantiere teorico incompiuto sulle apocalissi culturali: lo strutturarsi dell’attenzione di De Martino nei confronti della cosiddetta arte “patologica” a partire dal suo confronto critico coi testi di Hans Sedlmayr e soprattutto con l’opera dello psichiatra Robert Volmat. Qui il dato apparentemente marginale offerto dalla psicopatologia diventa per l’antropologo un passaggio imprescindibile, in grado di gettare comparativamente la sua luce su alcune tendenze della moderna arte figurativa d’avanguardia (Surrealismo, Art Brut), così come sul rapporto fra creatività e delirio e sulla tensione verso la forma in quanto prerogativa

propriamente culturale. Charuty cerca dunque di esplorare la fisionomia e le radici teoriche di quella che in De Martino appare come un'estetica della follia.

Dorothy Zinn riflette sulla sua esperienza di traduttrice dell'opera demartiniana, con particolare attenzione a *La fine del mondo*. Zinn descrive il proprio "atelier di traduzione" condividendo strategie e riflessioni nate durante un lavoro costellato di sfide. Sono evidenziati i rischi di distorsione connessi alla traslazione in altra lingua (cioè in altro sistema di pensiero) di un testo multiforme come *La fine del mondo*, che presenta neologismi filosofici, stili argomentativi differenziati e una prosa elegante ma ostica. Posto che l'operazione del tradurre implica la volontà di estendere a nuovi lettori le possibilità d'accesso all'opera originale, l'autrice riflette criticamente su quali orizzonti concettuali del discorso di De Martino siano effettivamente recepibili a livello internazionale. Zinn accosta infine la sua traduzione con quella proposta dall'Intelligenza Artificiale, pensando questi nuovi *tools* come partner "ludici" dell'attività del traduttore.

Francesco Faeta analizza il rapporto complesso di De Martino con la fotografia, le immagini e la cultura visuale, dapprima in seno alla specifica pratica etnografica, mostrando come esse eccedano la mera funzione illustrativa per contribuire invece alla strutturazione delle coordinate culturali che saranno cruciali nel percorso teorico demartiniano. Faeta consacra altresì ampio spazio all'*Atlante figurato del pianto*: un dispositivo in cui le oscillazioni teorico-metodologiche intorno alla funzione delle immagini rivelano tutta la tensione tra l'oggettività del documento e il carattere prospettico dell'interpretazione culturale. Sono infine chiamati in causa i complessi nessi fra arte figurativa e sfera dell'immagine, in relazione all'avvicinamento dell'ultimo De Martino al pensiero esistenzialista e alla fenomenologia, durante la redazione delle note per l'opera incompiuta sulle apocalissi culturali.

Michaela Schäuble riflette sul progetto incompiuto di De Martino di realizzare una "enciclopedia cinematografica" delle culture rituali del nostro Sud, che avrebbe dovuto iniziare col breve film *Lamento funebre* di Michele Gandin (1954). Il progetto va letto nel più ampio orizzonte dell'umanesimo etnografico teorizzato da De Martino, in cui il cinema e la fotografia non sono strumenti neutrali ma mezzi per diffondere l'etnocentrismo critico, tramite la valorizzazione dei rituali magico-religiosi intesi come risposte culturali alla crisi esistenziale delle popolazioni marginalizzate del Mezzogiorno. Nella ricezione di quest'archivio visivo "disperso" l'approccio demartiniano è stato talvolta frainteso; esso è però anche reinterpreted da artisti che se ne lo appropriano i materiali, per contestarli o inserirli in nuove prospettive critiche sul "meridione". Schäuble analizza in tale direzione il lavoro fotografico contemporaneo di Alessia Rollo.

*

Il Focus *Arte, simbolo e mito* è dedicato a sondare la radice filosofica della visione demartiniana dell'arte nei suoi nessi col simbolismo e la sfera del mito, cui essa resta organicamente connessa. In apertura, il contributo di **Flavio Geissuhesler** analizza il concetto demartiniano di *ethos del trascendimento*, ponendolo in relazione critica con le prospettive di Heidegger e Cassirer. Mentre Heidegger pone l'accento sulla finitezza dell'esistenza umana e Cassirer sulla forza costruttiva delle forme simboliche, De Martino propone una terza via, maturata nel contesto della crisi culturale seguita alle guerre mondiali: l'ipotesi che la cultura moderna sia entrata in una fase di disintegrazione. Per affrontare questa minaccia, De Martino individua nel rito e nel mito gli strumenti cruciali per rigenerare orizzonti di senso condivisi. Una tale visione si rivela perspicua se valutata alla luce delle grandi crisi del nostro presente: dal degrado ambientale alla frammentazione sociale.

Ulrich van Loyen propone una rilettura critica del concetto di *sciamanismo*, oggi spesso considerato una "invenzione della tradizione" alla luce delle interpretazioni di autori come Mircea Eliade o Carlos Castaneda. Per cogliere il significato storico dello sciamanismo bisogna analizzarne l'intreccio con la scienza, l'arte e la politica del Dopoguerra. Lo sciamanismo è allora inteso non come semplice pratica ancestrale di popoli remoti, ma come un costrutto simbolico elaborato dagli intellettuali europei a seguito del trauma della Seconda guerra mondiale. Tramite la figura dello sciamano, alcuni interpreti – coinvolti più o meno direttamente con il fascismo e la guerra – cercano infatti una forma di riscatto morale e culturale, assumendo il ruolo di portavoce delle culture indigene. Riferendosi a De Martino e all'artista Joseph Beuys, si mostra come lo sciamanismo sia stato impiegato per trasformare la fragilità dell'esperienza della sconfitta in una nuova forza simbolica, capace di ridefinire l'identità e l'azione culturale.

Giuseppe Maccauro rilegge il concetto di *dérèglement* per esplorare il legame tra arte, letteratura ed etnologia. Per un verso, De Martino interpreta le espressioni artistiche e letterarie del Novecento come sintomi di un malessere che innerva la coscienza contemporanea: l'arte, in questa prospettiva, diventa un mezzo per compiere una vera e propria *catabasi*, un viaggio nell'inconscio individuale e collettivo che implica una rinuncia volontaria alla forma, all'identità culturale e all'io dell'artista aperto all'alterità, al primitivo e all'esotico. Maccauro legge tale discesa come uno "sregolamento" intenzionale e controllato che la produzione artistica avrebbe in comune con la prospettiva etnologica. Come l'artista, anche l'etnologo mette in questione i propri presupposti culturali per interrogare e recuperare patrimoni simbolici minacciati di dissoluzione. Arte ed etnologia condividono allora una comune tensione conoscitiva: quella ad attraversare la crisi per cercare, attraverso il disordine, nuovi orizzonti di senso.

Paola Paziienti propone un dialogo tra l'antropologia di De Martino e la filosofia di Merleau-Ponty. L'autrice analizza come ne *La fine del mondo* De Martino riprenda alcune cruciali riflessioni di Merleau-Ponty sul corpo, ispirandosi a *La struttura del comportamento* e *Fenomenologia della percezione*. Entrambi i pensatori si confrontano con

ciò che si trova al di là dell'esperienza quotidiana condivisa: non il mondo, ma il “non-mondo”, il caos, il nulla – ciò che il pensatore francese chiama *essere selvaggio* [*Wild Being*]. Questo fondamento non ancora simbolizzato espone l'individuo al rischio di disintegrazione dell'esperienza. De Martino individua nel linguaggio mitico-rituale una strategia fondamentale per farvi fronte. Mito e rito permettono infatti di trasformare simboli chiusi (sintomi) in simboli aperti (immagini). Questa dinamica, che rimodella la crisi in espressione simbolica, è accostata da Pazienti all'ontologia indiretta di Merleau-Ponty, fondata su una percezione non lineare e mediata del reale.

Francesco Lesce evidenzia in De Martino un'originale rilettura in chiave etnologica del grande tema della “crisi europea”. Nella prospettiva di De Martino, il confronto dell'Europa con culture “altre” – primitive e subalterne – mette in luce l'insufficienza delle categorie occidentali nel comprendere il dramma storico di queste civiltà. Tale inadeguatezza emerge in modo drammatico proprio nel momento in cui entra in crisi l'egemonia storica dell'Europa e della società borghese che l'ha espressa. De Martino comprende che il fascino esercitato dal “primitivo” nella modernità si collega al tentativo di eludere la storia, visibile nell'uso strumentale del mito nell'arte contemporanea. In questa prospettiva critica si chiarisce la specificità dello sguardo demartiniano sull'arte del suo tempo: non un rifiuto, ma una lettura attenta ai rischi di mitizzazione regressiva e di smarrimento del senso storico, in un'epoca segnata dalla disgregazione dei modelli culturali europei.

Luisa Sampugnaro analizza il ruolo della mimesi nelle opere di De Martino, in relazione alle pratiche rituali orientate al riscatto della presenza in crisi. Tali pratiche, proprio riproducendo esteticamente alcuni tratti della crisi, la ristrutturano e ne rendono possibile l'elaborazione in forme codificate che svolgono una funzione cruciale per la reintegrazione individuale e collettiva, nel rapporto culturalmente controllato con l'alterità. Il saggio distingue la mimesi da concetti affini ma non equivalenti come mimetismo, copia e finzione: l'imitazione rituale non è infatti mera ripetizione, ma un'azione performativa dotata di efficacia simbolica e psicologica, in cui il dispositivo dell'iterazione ha un ruolo strutturante. Sebbene la critica abbia spesso sottolineato l'aspetto conservativo e difensivo di queste pratiche, l'autrice propone di evidenziarne nella prospettiva di De Martino anche la potenzialità creativa, intesa quale capacità culturale di figurazione del contenuto critico che impegna la presenza umana.

*

La sezione *Contaminazioni* restituisce una mappatura delle rifrazioni che il sistema concettuale demartiniano ha prodotto nel vasto campo delle arti, con particolare attenzione agli universi tematici e formali di letteratura, poesia, cinema, scultura e teatro.

Paolo Desogus indaga il rapporto intellettuale tra De Martino e Pasolini, ponendo l'attenzione su temi condivisi tra i due, come la poesia popolare, il lamento e il simbolismo laico, ma anche sulle divergenze metodologiche. Entrambi influenzati dal marxismo e da Gramsci, gli autori sviluppano approcci differenti: De Martino elabora l'idea di "folklore progressivo" che valorizza il contenuto politico ed esistenziale delle culture subalterne; Pasolini analizza le espressioni popolari come forme estetiche e ideologiche segnate dalla soggezione all'egemonia culturale dominante. In opere come *Canzoniere italiano* e *Le ceneri di Gramsci*, Pasolini rielabora criticamente lo storicismo demartiniano, dando rilievo ai residui irriducibili dell'esperienza umana – dolore, lutto, contraddizione – refrattari alla piena integrazione storico-razionale. Il saggio evidenzia un'affinità paradossale fra i due autori: la preoccupazione comune per le crisi esistenziali delle comunità subalterne e una – pur diversamente formulata – resistenza alla riduzione astratta dell'esperienza umana.

Nicola Martellozzo esplora i linguaggi estetici che emergono nell'opera *La terra del rimorso*, mostrando come certe opere cinematografiche (Mingozzi, Godard) traducano i temi centrali della riflessione antropologica di De Martino: la crisi della presenza, il simbolismo rituale, la salvezza culturale. Inoltre, l'autore evidenzia la restituzione del tarantismo in una pluralità di forme: dalla fotografia (con gli scatti di André Martin e Franco Pinna) alla musica (incisa su vinile allegato alla prima edizione del libro), fino al cinema. Il saggio interpreta due film: *La Taranta* di Gianfranco Mingozzi (che rappresenta una sorta di doppio cinematografico de *La terra del rimorso*) e *Le Nouveau Monde* di Jean-Luc Godard come esempi di *estetiche dei mondi naufragati*, accomunati da una sensibilità etnografica e da un impegno nel rappresentare esperienze di disgregazione e tentativi di reintegrazione.

Antonella Camarda esamina il modo in cui l'artista sardo Costantino Nivola trasforma il concetto demartiniano di "crisi della presenza" in una chiave di lettura del proprio vissuto di sradicamento e alienazione legato all'esilio, alimentando la sua riflessione sull'identità e sull'appartenenza. In questo dialogo assume un rilievo centrale il rito sardo dell'*àrgia*, che Nivola assume come fonte simbolica e mitica del suo lavoro. Nella sua produzione scultorea, Nivola rielabora le figure archetipiche della fanciulla, della madre e della vedova, attribuendo loro una duplice valenza: da un lato esprimono il potere salvifico della tradizione, dall'altro la sua potenziale carica destabilizzante. De Martino fornisce a Nivola una struttura critica e culturale per esplorare le tensioni tra radicamento e spaesamento, e per trasformare il patrimonio rituale sardo in un linguaggio artistico capace di affrontare la fragilità dell'identità moderna.

Etami Borjan analizza l'influenza esercitata da De Martino sui documentari etnografici realizzati nel Mezzogiorno d'Italia tra gli anni Cinquanta e Settanta da registi come Cecilia Mangini, Michele Gandin, Giuseppe Ferrara, Gianfranco Mingozzi, Lino Del Fra e Luigi Di Gianni. Questi cineasti si ispirarono alle ricerche di De Martino sui riti religiosi e magico-pagani del Sud, traducendoli nel linguaggio audiovisivo. De Martino

contribuì direttamente ai progetti, suggerendo temi e luoghi per le riprese, e concependo il cinema come uno strumento ausiliario d'indagine etnografica, non meramente illustrativo. I documentari prodotti, tuttavia, non si limitano a mettere in scena un “folklore da vetrina”. Al contrario, per Borjan questi film rappresentano un tentativo innovativo di rappresentare e comprendere la cultura del Sud in modo critico e rispettoso, superando i *clichés* del pittoresco e restituendo la complessità simbolica e sociale delle pratiche rituali studiate da De Martino.

Alice Parrinello esplora alcune riletture contemporanee dell'opera di De Martino sul lamento funebre nel teatro contemporaneo europeo. Punto di partenza è il film *Stendali – Suonano ancora* (1960) di Cecilia Mangini, ispirato a *Morte e pianto rituale*, in cui si documenta un rito funebre tradizionale in Puglia. Parrinello analizza due opere teatrali contemporanee che riprendono questa tradizione: *Vita mia* (2004) di Emma Dante, ambientata in Sicilia e caratterizzata dall'uso del dialetto palermitano, e *Goodbye, Lindita* (2023) di Mario Banushi, incentrata su un rito di lutto albanese. Entrambi mettono in scena riti di pianto che dialogano direttamente con le analisi demartiniane. Inoltre, Dante e Banushi sposano la prospettiva di De Martino intesa a valorizzare le culture subalterne del Sud dell'Europa, riaffermandone la dignità simbolica e il potenziale espressivo e la fecondità nel contesto teatrale contemporaneo.

Anna Botta rivisita gli studi demartiniani sui riti magici lucani e sul concetto di “apocalisse culturale” per metterne in luce la rilevanza rispetto alle sfide globali del XXI secolo, in particolare la crisi ambientale e il cambiamento climatico. L'autrice esamina due romanzi contemporanei che si confrontano, più o meno esplicitamente, con il pensiero demartiniano: *Gun Island* (2019) dello scrittore indiano Amitav Ghosh, e *Missitalia* (2024) dell'autrice italiana Claudia Durastanti. Entrambe le opere affrontano problematiche ambientali profonde, richiamando la riflessione di De Martino sulle crisi del senso e sulla necessità di rigenerare orizzonti condivisi. L'autrice propone un gesto “traduttivo” in senso ampio: non una semplice applicazione delle categorie demartiniane, ma un dialogo retroattivo che arricchisce e attualizza il pensiero di De Martino alla luce delle urgenze del presente.

Cristiana Panella propone un originale dialogo tra l'antropologia di De Martino e la scrittura poetica di Suzanne Doppelt a partire dal tema del tarantismo, interpretato come metafora di una ferita emotiva profonda e transgenerazionale. Il morso della taranta si fa emblema di un “debito affettivo” ereditato. Ibridando analisi antropologica, prosa poetica e poesia, il testo trae spunto da *Meta donna* (2020) di Doppelt, ispirato al documentario *La Taranta* (1962) di Mingozzi e a *La terra del rimorso* (1961) di De Martino. Doppelt rielabora in stile poetico alcuni elementi simbolici e concettuali come l'insetto, l'automa, la metamorfosi e la magia, in una visione ove il movimento stesso è già una forma d'incantamento. Panella mette in relazione la nozione demartiniana di straniamento, espressione del “malessere dell'inusuale ingestibile” e della perdita della

presenza, con l'idea poetica di Doppelt di un meccanismo fiabesco inscritto nel principio stesso del movimento.

*

Il rapporto di De Martino con le arti non poteva che essere interrogato dando voce anche agli stessi artisti. La sezione *Poiesis* ospita quindi **Valentina Medda**, con lo scritto "*The Last Lamentation*". *Fuga, Partitura, Intermezzo, Aria, Notturmo*. Con una riflessione articolata in più quadri, l'artista riferisce di esperienze e ricerche che hanno nutrito il progetto performativo omonimo, ispirato a *Morte e pianto rituale*, che rielabora in chiave contemporanea il pianto funebre: tradizione diffusa in tutto il bacino del Mediterraneo, compresa la Sardegna che è terra natia dell'artista e fu luogo d'interesse per De Martino. Proprio il Mediterraneo è protagonista di *The Last Lamentation*: un lavoro che si articola intorno alla questione delle migrazioni e delle diaspore dai vari Sud del mondo, in cui il mare si trasforma in un luogo d'attesa, sospensione, trapasso, uno spazio solido di incarnazione dell'assenza. Il testo di Medda è punteggiato da un delicato atlante visivo focalizzato sulla magnitudine emotiva dei gesti. *The Last Lamentation* è stato vincitore dell'XI edizione dell'*Italian Council* (2022), programma di promozione internazionale dell'arte italiana, e ha avuto il sostegno della rete europea *Stronger Peripheries*.

Molte sono le testimonianze contemporanee di quanto sia vivo l'interesse che gli artisti continuano a mostrare verso l'opera di De Martino: si pensi, ad esempio, alla performance coreografica *Stuporosa* di Francesco Marilungo, insignita ai recentissimi Premi Ubu 2024 come "Miglior Spettacolo di Danza". Su questa linea, un precedente importante è rappresentato dal Padiglione Italia alla 57° Biennale Arte di Venezia, significativamente intitolato "Il mondo magico". Si tratta di un'esposizione dedicata alle ricerche di tre artisti: Giorgio Andreotta Calò, Roberto Cuoghi e Adelita Husni-Bey, i quali evocano alcune tematiche demartiniane tra le più pregnanti, ciascuno secondo le proprie sensibilità e gli stili di produzione e ricerca. Nel presentare l'iniziativa, la curatrice Cecilia Alemani rileva il mancato sviluppo in De Martino di una riflessione organica sull'arte, quand'anche la prestazione estetica formi uno degli snodi critici più interessanti del suo pensiero, che aprono alla riflessione interdisciplinare tra antropologia e storia delle religioni:

Per uno studioso che ha avuto tale dimestichezza con le immagini e la cui influenza sulla cultura italiana si sarebbe espressa con particolare forza nel campo della cultura visiva – su tutto valga il debito del cinema di Pasolini – è assai curioso che non abbia lasciato una trattazione organica o anche solo un abbozzo di una teoria dell'arte. A posteriori non riesce difficile immaginare che il pensiero della crisi di De Martino e la funzione culturale che attribuiva alla magia avrebbero potuto condurlo a una interpretazione dell'arte come territorio nel quale l'uomo fa i conti con la sua (in)capacità di agire sul mondo. In fondo, ciò che De Martino chiama "presenza" potrebbe essere letto come un "dar forma" e quindi

come un fare arte [...]. Ma De Martino non ha mai affrontato esplicitamente il tentativo di tracciare una teoria dell'arte e nelle sue pagine non si trovano dichiarazioni precise in questo senso, se non qualche accenno ne *La fine del mondo*. È un'assenza di cui si sente ancor più la mancanza perché la storia dell'arte italiana abbonda di momenti in cui arte e magia intessono trame intricate e il metodo storiografico di De Martino ben si sarebbe prestato a cogliere continuità e sopravvivenze di forme e sentimenti attraverso i secoli. (Alemani 2017, 21-23)

I contributi ospitati in questo fascicolo di CoSMo mostrano, nell'insieme, come la mancanza di una teoria dell'arte, più che rivelarsi una lacuna, consenta in De Martino un'attenzione obliqua e sempre viva ai linguaggi estetici e alle pratiche artistiche, che possiamo ipotizzare comporti una riformulazione anche più generale dello statuto dell'estetico. Difatti, la traduzione dei moduli espressivi del rito nel cuore delle pratiche artistiche iscrive l'esperienza estetica nel progetto etico di una vita fragile, eppure valevole, che nei riti e nei miti è già all'opera in forme mascherate. Certamente manca in De Martino una teoria sistematica dell'arte, ma non l'apertura al fatto artistico che diventa elemento chiave di una più ampia meditazione sulle espressioni mondane del sacro, sulle ragioni storiche del loro declino, sulla possibilità di un simbolismo che possa armonizzarsi con i principi di una vita immanente.

BIBLIOGRAFIA

- ALEMANI, C. 2017. *Il mondo magico. Padiglione Italia, Biennale Arte 2017*, Marsilio, Venezia.
- DE MARTINO, E. 2025, *La storia velata. Crisi e riscatto della presenza*. Testi scelti e curati da M. Massenzio, Einaudi.
- . 2024. *The End of the World. Cultural Apocalypse and Transcendence*, translated by D.L. Zinn, University of Chicago Press, Chicago-London.
- . 2019. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di G. Charuty, D. Fabre e M. Massenzio, Einaudi, Torino.

FOCUS 1

Orizzonti



CONVERSAZIONE CON MARCELLO MASSENZIO¹

DE MARTINO TRA STORIA DELLE RELIGIONI, LETTERATURA E ARTE

A cura di Francesco Lesce e Luisa Sampugnaro

Marcello Massenzio, storico delle religioni e antropologo, è stato allievo di Angelo Brelich ed è considerato oggi uno dei massimi esperti del pensiero di Ernesto De Martino. Il suo nome è legato alla ripresa degli studi demartiniani, in corso da alcuni anni sia in Italia che all'estero. In questo panorama, la figura di De Martino si delinea tra letture che valorizzano l'unitarietà del progetto culturale originario, senza per questo sacrificare le articolazioni e le fratture interne, i cambi e le novità che pure innegabilmente l'attraversano. A documentare tale approccio è il moltiplicarsi degli studi su vari aspetti dell'opera di De Martino e il fatto che sia in corso la riedizione dei suoi principali volumi e di alcuni inediti presso Einaudi. Un simile impegno si nutre di lavoro paziente e rigoroso rivolto alle carte di archivio e ai testi, così come alle traduzioni in altre lingue, dove la prova è particolarmente ardua se si considera lo stile che distingue una delle prose scientifiche più dense ed eleganti del Novecento.

A ciò si accompagna l'esigenza più vasta di reagire ad un'opera aperta e problematica come quella demartiniana. Sappiamo che la capacità di sviluppo di un'opera è legata a esigenze nuove che risvegliano le sue interne virtualità; ma sappiamo anche che un'opera come quella di De Martino rivela principi categoriali "metastorici" su cui riposano le idee di mondo e di uomo. I due piani non si escludono: al contrario, la dialettica fra le "costanti antropologiche" e le "variabili storiche", come lo stesso Massenzio ha recentemente fatto notare, conferisce rigore e originalità all'indagine storiografica. D'altra parte, l'incontro fra questi piani di ricerca evidenzia le lacune tanto di una rilettura "metafisica" di De Martino, cioè ferma ai principi e insensibile alla concretezza storica, quanto di una puramente "attualizzante", ignara del *côté* filosofico-antropologico dell'analisi storica.

Tornano alla memoria le parole di Enzo Paci, che fu interlocutore importante di De Martino negli ultimi anni della sua vita: "oggi, mentre valutiamo l'eredità del suo lavoro, e diventa per noi un problema la sua continuazione, si fa per noi sempre più consapevole l'esigenza di una etnologia riformata che si ponga, al limite, il compito della trasformazione dell'uomo" (*Il senso delle parole*, "Aut-Aut", LXXXVIII, Luglio 1965, p. 74). Queste parole convocano un problema cruciale ancora oggi: la necessità di elaborare

¹ Presidente dell'Associazione Internazionale Ernesto De Martino.

una visione dell'uomo dentro il mondo attuale, sempre più unitario e sempre più plurale. Questo problema di fondo può sollecitare un diverso rapporto con l'opera di De Martino e ci spinge a individuare i motivi d'interesse e le aspettative che riaprono un dialogo possibile – se non perfino necessario – con l'eredità demartiniana.

Apriamo la conversazione riflettendo subito sul confronto con l'eredità dell'opera di Ernesto De Martino. Secondo lei, da dove nasce oggi per noi l'esigenza di un simile confronto?

[MM] Risponderò evocando due aspetti. Anzitutto, perché De Martino è importante oggi? Penso che lo sia perché ci offre le coordinate per poter inquadrare la crisi che attualmente investe la cultura occidentale, la crisi che stiamo vivendo. In tal senso, è importante riscoprire De Martino, non certo per relegarlo nei dibattiti culturali italiani degli anni '60, ma per verificare sino a che punto l'attuale crisi della civiltà occidentale abbia la sua radice nel panorama che egli ha delineato nel *Mondo magico* (1948), riuscendo a cogliere alcuni punti nodali, sui quali noi ancora oggi riflettiamo. Uno fra tutti: la possibile deviazione dell'Occidente dalle sue radici culturali. Nell'attuale congiuntura storica è essenziale tentare di comprendere le ragioni che pongono in discussione la validità del sistema democratico e il suo fondamento umanistico, epicentri culturali dell'Occidente. Ritengo sia possibile comprendere qualcosa del nostro tempo attraverso la griglia interpretativa offertaci da De Martino, senza restarne prigionieri, ma attualizzandolo *a partire* dalle domande urgenti che il presente sollecita. Questo significa anche liberare la figura dello studioso dall'etichetta “meridionalista”, un cliché che per lungo tempo ha impedito di cogliere la fecondità del pensiero di De Martino, la sua modernità, il suo respiro europeo.

La Sua risposta ci offre lo spunto per riflettere sull'altro tema che desideriamo offrire alla sua attenzione, che riguarda l'Europa. Non si tratta soltanto di un fil rouge che attraversa l'opera demartiniana, un “tema” che ritorna più volte all'attenzione critica. L'idea di Europa pare invece costituire il vero e proprio “sfondo” problematico a partire dal quale si vanno chiarendo le diverse ricerche condotte dal nostro autore.

[MM] Sono assolutamente d'accordo. Per capire De Martino, secondo me, bisogna partire dall'introduzione a *Naturalismo e storicismo nell'etnologia* (1941) che costituisce idealmente la premessa al *Mondo magico*. Qui è già riconoscibile un elemento che resterà centrale del pensiero dell'autore, ovvero il suo legame con l'attualità storica. In tal senso, per De Martino occuparsi di magia non significa trattare argomenti esotici, lontani dai nostri problemi; al contrario, l'apertura critica al “culturalmente alieno”, che sfocia nella valorizzazione del mondo magico come mondo di cultura e di storia, suggella lo sforzo di uscire dai limiti angusti dell'eurocentrismo al duplice scopo di conoscere “altri modi di essere uomini in società” e, di problematizzare, di riflesso, il nostro modo di essere

uomini in società. Un tale allargamento della consapevolezza storiografica e umanistica rappresenta un'esigenza imprescindibile del nostro tempo. L'introduzione a *Naturalismo e storicismo nell'etnologia* racchiude in sé i presupposti dell'"umanesimo etnografico" o contemporaneo capace di varcare i limiti geografici e culturali dell'Europa, senza rinunciare per questo alla tradizione culturale europea, la cui specificità risalta grazie al confronto critico con l'altro da sé. Per capire chi siamo bisogna ripercorrere la nostra storia con l'aiuto di un termine di riferimento esterno, che prende forma nel magico in quanto espressione emblematica dell'alterità. La dialettica del confronto costituisce la cifra del pensiero demartiniano. La valutazione in termini "positivi" del magico si oppone alla lunga tradizione caratterizzata dal pregiudizio anti-magico, risalente al Cristianesimo: visto in questa prospettiva, lo spessore teorico del *Mondo magico* emerge in tutta la sua pienezza.

Si potrebbe quindi tentare di riassumere la questione cruciale che stiamo affrontando nella formula "Europa e alterità", oppure "civiltà occidentale e alterità". Da questo orizzonte critico ed ermeneutico è possibile ripensare in senso più ampio l'eredità di De Martino, ben al di là del solo dibattito sul "meridionalismo".

[MM] Esattamente. Io credo che il meridionalismo di De Martino debba essere valutato in relazione al suo autentico movente: esso nasceva dalla volontà di problematizzare e di superare i limiti di espansione del Cristianesimo e, implicitamente, della cultura occidentale moderna. In questa cornice, come scrive De Martino nell'Introduzione a *La terra del rimorso*, l'indagine etnografica delle sopravvivenze magiche nelle società contadine del Meridione d'Italia contribuisce a delineare il quadro della storia religiosa del Sud, *come nuova dimensione della questione meridionale*.

In effetti, l'insistenza sul meridionalismo ha l'effetto di limitare fortemente l'orizzonte in cui si iscrivono le ricerche demartiniane, restituendone una comprensione solo parziale, anzi parcellizzante. In tal senso, le inchieste etnografiche nel Mezzogiorno d'Italia hanno come centro della riflessione la domanda sul futuro di quella stessa civiltà occidentale che nell'indagine storiografica trova occasione per esplorare criticamente i propri limiti.

[MM] È quanto ho tentato di dire nella precedente risposta, accennando ai limiti di espansione del Cristianesimo. L'importanza indiscutibile delle inchieste etnografiche non deve far perdere di vista la complessità della ricerca demartiniana, che si muove su molteplici piani tra loro coordinati: questa considerazione vale principalmente per il capolavoro storico-religioso di De Martino *Morte e pianto rituale* (1958), che esula dai confini del meridionalismo, pur dando spazio alla documentazione folklorica, in quanto parte di un disegno organico volto a comprendere il ruolo del lamento funebre antico nella dinamica del superamento della crisi del cordoglio. Giova ricordare che

originariamente il titolo era *Morte e pianto rituale nel mondo antico*. Il secondo stadio della ricerca riguarda la concezione cristiana relativa al superamento della crisi generata dalla morte: in questo contesto s'inscrive la demonizzazione del pianto pagano. Non manca un accenno, breve ma denso, alla risoluzione laica della crisi del cordoglio.

La Sua risposta ci dà l'occasione per avvicinare il tema del nostro fascicolo, che riguarda il confronto di De Martino con l'universo delle arti. Anzitutto, è bene sgombrare il campo da eventuali equivoci, ricordando che l'opera di De Martino non presenta né un'estetica propriamente detta, né tantomeno una filosofia dell'arte nel senso sistematico e normativo che a questo lemma attribuisce, ad esempio, la tradizione hegeliana. Non vi troviamo neanche un'antropologia dell'arte intesa quale specifico ambito di studi, dal momento all'epoca in Italia essa non esisteva ancora.

[MM] Il punto che sollevate è molto interessante, soprattutto se si pensa che l'antropologia dell'arte è nata con i lavori di Hans Belting, per il quale – mi pare significativo ricordarlo in questo contesto – l'immagine artistica è strutturalmente legata alla morte. Dal calco apposto sopra il viso del defunto sino alle più raffinate figurazioni dei morti, nel suo statuto peculiare la funzione dell'immagine è sempre quella di rendere presente un'assenza. L'immagine si fonda, cioè, su questa dialettica presenza-assenza. In tal senso, mi sembra che l'idea di legare l'immagine alla morte costituisca l'epicentro filosofico dell'antropologia dell'arte. L'iter seguito da De Martino è diverso, ma non inconciliabile: il punto di partenza è costituito dall'esigenza di mettere a fuoco l'essenza del rito, che risiede nell'azione volta a trasferire nell'attualità contingente, e a tradurre in gesti e in comportamenti, la parola mitica corrispondente. Da qui la necessità di osservare dal vivo il rito in azione: l'indagine etnografica è stata importante anche per aver dischiuso a De Martino tale possibilità, che gli ha consentito di comprendere il linguaggio del rito, il quale si affida alle tecniche del corpo e in cui ogni atto risponde a un codice preciso. Le fotografie scattate – tra gli altri – da Franco Pinna, componente dell'équipe etnografica, hanno fissato i singoli gesti fortemente stilizzati che scandiscono il processo di risoluzione della crisi del cordoglio. *L'Atlante figurato del pianto* mette in luce la similitudine dei gesti rituali presenti nelle foto scattate sul campo e nelle immagini risalenti all'antichità: il suo fascino deriva dalla percezione di questa continuità culturale.

D'altronde, Belting viene dalla scuola di Warburg... A questo punto Le chiediamo di dirci qualcosa sul rapporto De Martino-Warburg.

[MM] Qui entra in gioco Vittorio Macchiolo: un personaggio interessante – suocero di De Martino, al quale lo legava un affetto paterno – autore di *Zagreus*, un'opera che ha goduto di ampia risonanza, grazie alla quale il nostro autore è entrato in rapporto con Aby Warburg, stabilendo con lui una collaborazione scientifica, basata sul comune

interesse per le religioni misteriche. Ho trattato a lungo questo argomento nel saggio introduttivo alla nuova edizione Einaudi di *Morte e pianto rituale*, alla quale rimando per saperne di più. È del tutto plausibile che Macchioro abbia introdotto il genere alla conoscenza di *Mnemosyne*, il celebre *Atlante delle immagini* concepito da Warburg per documentare con straordinaria perizia la rinascita del paganesimo antico e, in particolare la ripresa dei moduli espressivi del *pathos*, nell'arte italiana dell'Umanesimo e del Rinascimento. Ritengo che l'interesse di De Martino per l'opera di Warburg sia potuto derivare dalla compresenza di due fattori: la presa d'atto della continuità culturale tra antico e moderno, su cui riposa anche l'*Atlante figurato del pianto*, e la nozione-chiave di *Pathosformel*, che implica la necessità di disciplinare le manifestazioni emotive, anche le più dirompenti, contenendole entro una forma culturalmente codificata. Nell'ottica demartiniana il connubio mito-rito definisce, analogamente, l'orizzonte formale del patire. È importante notare che il rapporto De Martino-Warburg è stato oggetto di un'analisi approfondita anche da parte di Georges Didi-Huberman, il quale afferma che De Martino ha saputo riformulare in modo originale la problematica delle sopravvivenze warburghiane (*Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*, Gallimard, Paris 2019).

Rispetto a quanto Lei osserva, possiamo dire che, sebbene non ci siano né una filosofia né un'antropologia dell'arte, il pensiero di De Martino si caratterizza tuttavia per un costante riferimento alla dimensione dell'aisthesis, un'attenzione alle prestazioni culturali umane che investono direttamente la dimensione della sensibilità.

[MM] Concordo sul fatto che in De Martino l'arte non sia oggetto di un approccio di tipo speculativo; come già accennato, l'interesse per l'arte scaturisce dalla riflessione riguardante il trasferimento nelle opere d'arte dei moduli espressivi propri del rito. Occorre ricordare che per De Martino l'elemento essenziale della dinamica mito-rito, su cui è incentrata la religione, è rappresentato dal rito, che è gestualità, messa in scena, teatro che si sovrappone alla realtà quotidiana, introducendo una soluzione di continuità nello scorrere del tempo. La prassi rituale, in quanto ripetizione di comportamenti stereotipati, è comprensibile alla luce della nozione di "destorificazione istituzionale", che comporta l'uscita temporanea dalla dimensione della storia, finalizzata al superamento dei momenti critici dell'esistere umano.

In questa prospettiva, si può dunque individuare nell'aisthesis la sfera performativa del "valore". In altre parole: dal punto di vista di De Martino la "sensibilità" è il vettore che traduce e modella sul piano della performance il dramma della presenza. Il che vuol dire, insieme, tutela e creazione dei valori culturali che garantiscono quell'ordine civile entro il quale la presenza al mondo è difesa come il bene supremo.

[MM] Proprio per questa ragione bisogna ritornare ancora una volta a ragionare sulla centralità del rito, inteso come luogo in cui il dramma della presenza che rischia di alienarsi viene elaborato in riferimento a paradigmi mitici collocati al di fuori del tempo. Ritorniamo a *Morte e pianto rituale*: la gestualità che caratterizza la lamentazione funebre è una imitazione e, al tempo stesso, una forma di superamento dei comportamenti tipici della reazione incontrollata allo “scandalo” della morte umana. L’imitazione rituale rimanda al concetto aristotelico di *mimesis*, che implica non la riproduzione meccanica del dato di realtà ma la rielaborazione creativa di quest’ultimo: rielaborazione tesa a conferire un ordine all’accadimento adeguandolo, nella prospettiva aristotelica, al principio di verosimiglianza e subordinandolo alla concatenazione logica di causa-effetto. L’imitazione rituale della ebettudine stuporosa, una delle manifestazioni della crisi spontanea del cordoglio, tende a “imprigionarla” entro un modello stilizzato che prevede il suo superamento. Un discorso simile vale per l’esplosione parossistica di gesti distruttivi e autodistruttivi, che il rito traduce in atti simbolici, conformi all’ordine culturale. In questo senso la dinamica del pianto rituale può essere letta come una “teatralizzazione” del dolore che risponde anche all’esigenza di socializzare il lutto, sottraendolo al piano puramente individuale che, tuttavia, non scompare del tutto. A ciò si aggiunga un’ulteriore valenza del rituale funebre che consiste nel conferire un’identità culturale al morto, confinandolo in uno spazio separato e stabilendo con lui una rete di rapporti scanditi nel tempo. In questi modi l’opposizione morte-vita si configura come relazione morte-vita.

Sullo sfondo di quanto Lei dice si delinea una riflessione importante che riguarda la dimensione del tempo. Nelle ricerche di De Martino, il gesto rituale diventa il punto nel quale convergono il passato e il futuro, la fedeltà e l’innovazione, ma dove si connettono anche il “qui e ora” e il “già da sempre”. In altre parole, l’azione performativa sembra aprire al futuro proprio laddove tiene vivo il rapporto col già accaduto, con qualcosa avvenuto in illo tempore.

[MM] Premetto che la riflessione sul tempo costituisce l’asse portante della teoria demartiniana della religione e del sacro, che si articola su due piani solidali tra loro: quello del mito, relegato nel “tempo fuori del tempo”, e quello del rito, che immette nel tempo i prodotti della creazione mitica, i quali di conseguenza si prestano ad essere rimodellati, adeguati al mutamento dei bisogni umani. Questa dialettica è alla radice della nozione di destorificazione istituzionale (o religiosa) che è negazione temporanea del divenire storico, funzionale alla riaffermazione di quest’ultimo, una volta arginato il rischio della crisi. A ciò si allude quando si afferma che la religione, in quanto prodotto culturale, è un fattore positivo della vita. Il rito, come si diceva parlando del riscatto culturale della morte, ha una portata “superindividuale”: questo non esclude, a riprova della sua interna plasticità, che nel pianto rituale possano insinuarsi elementi personali riguardanti la morte di un individuo concreto: a tal proposito, De Martino introduce il tema della

“singolarizzazione del dolore”. La presenza di modelli di comportamento stereotipati è indispensabile in quanto il singolo individuo non possiede gli strumenti per fronteggiare da solo il dramma della morte; d’altro canto, il soggetto non può fare a meno di piangere il proprio morto, sia pure attraverso la mediazione di dispositivi tradizionali.

Continuando a esplorare il nostro tema, quello dei linguaggi estetici, notiamo che non solo De Martino ritrova questi linguaggi nel “rito in azione” (pensiamo alla musica, al canto, alla danza), ma egli stesso adopera tali linguaggi. Durante le sue spedizioni etnografiche si avvale del supporto di fotografi come Pinna, Gilardi e Zavattini; inoltre utilizza il mezzo radiofonico per divulgare i risultati delle sue ricerche scientifiche (è questa un’opera di “democratizzazione”, se vogliamo), che costituisce un altro elemento di modernità non secondario. È quindi interessante che la macchina etnografica costruita da De Martino adoperi i linguaggi estetici a fini di ricerca e divulgazione. Certo, rimane la centralità della parola e della scrittura come espressioni sintetiche del lavoro storiografico. Tuttavia, De Martino usa anche gli strumenti che gli offre la modernità, consapevole del potere di “contagio” che è proprio di questi strumenti.

[MM] Sono d’accordo. Aggiungo una riflessione, già in parte anticipata: è interessante ribadire che De Martino raggiunga questi obiettivi non già sulla scorta di presupposti estetico-filosofici, ma spinto dalla presa d’atto dell’estrema complessità del linguaggio rituale, nel cui ambito la musica gioca un ruolo d’importanza primaria: come non pensare alla *Terra del rimorso*? Sono i ritmi musicali a guidare il processo di risoluzione della crisi esistenziale attribuita al morso della mitica taranta. L’indagine etnografica raggiunge risultati di rilevante spessore, in quanto è sorretta dal solido retroterra teorico di cui si è parlato a più riprese.

Ancora su questa linea, conosciamo il Suo forte interesse per l’Atlante figurato presente in Morte e pianto rituale, che a noi appare anche come un’esperienza di esorcismo visivo interna all’opera storiografica.

[MM] È una bella suggestione, alla quale non avevo pensato. A mio avviso l’*Atlante figurato del pianto* è una sorta di volume nel volume, in cui si manifesta la sensibilità estetica di De Martino nel trascorrere dall’arte funeraria egiziana, alla pittura vascolare greca, all’arte italiana d’ispirazione religiosa compresa tra il Medioevo e il Cinquecento. Quanto al testo, non posso mancare di segnalare un’affermazione sconcertante, relativa alla superiorità dell’*ethos* cristiano della morte rispetto all’*ethos* precristiano o “pagano”: è lo stesso De Martino che ci suggerisce di evitare giudizi di qualità in ambito storico, dal momento che il nostro compito consiste nel rendere ragione dell’esistenza di differenti modalità culturali volte a conferire senso alla morte umana.

Il pensiero cristiano, che nega la realtà della morte equiparandola a un lungo sonno, si situa al polo opposto rispetto all'ideologia della morte soggiacente all'istituzione del lamento funebre antico, che implica l'accettazione della realtà del morire umano: da qui la polemica dei Padri della Chiesa, tesa – anche in forme violente – alla soppressione dei rituali funebri pagani. Tuttavia, questi ultimi sopravvivono e s'insinuano nella prassi rituale cristiana: nella figura della Madonna in veste di *Mater dolorosa* si scorge una forma di sublimazione dell'antica lamentatrice. De Martino è un pensatore laico: proprio per questo, è in grado di pensare obiettivamente la religione come fenomeno culturale di primaria importanza che nella storia si forma, si sviluppa e può cessare di esistere. Quanto al Cristianesimo, egli valuta con l'obiettività dello storico il contributo che esso ha dato all'edificazione del sistema di valori proprio alla civiltà occidentale (si pensi all'affermazione dell'autonomia della persona). Al tempo stesso, De Martino sostiene che l'attualità del Cristianesimo viene meno nel momento in cui nella nostra civiltà s'impone il principio della genesi e della destinazione integralmente umane dei beni culturali, il che nega la possibilità stessa di ricorrere alla sfera sovrumana. L'umanesimo integrale teorizzato da De Martino si nutre di questo principio che comporta il diritto fondamentale dell'uomo di disporre liberamente di sé.

Del resto, negare questo diritto vorrebbe dire negare la nostra tradizione e quel valore per essa fondamentale che è la libertà.

[MM] Certo, la libertà su cui insiste De Martino è incompatibile con ogni forma di dogmatismo. La libertà individuale non è mai assoluta nella misura in cui deve essere rispettosa dell'altrui libertà: ciò significa che l'uomo in ogni sua espressione si realizza all'interno del tessuto sociale. Nell'esaltazione della libertà vibra l'insegnamento di Benedetto Croce.

Questo tema ci dà occasione di accennare ad un'altra questione: quella dell'uguaglianza. Un passaggio cruciale nella biografia intellettuale e politica del nostro autore è segnato dall'approdo al socialismo. Non crede che questa appartenenza politica condizioni le critiche che l'ultimo De Martino rivolge all'arte contemporanea? Sappiamo che nelle note preparatorie per La fine del mondo De Martino interpreta la modernità estetica come sintomo di una crisi della cultura egemonica, quindi del modello sociale che aveva espresso questa cultura, cioè la società borghese: pensa che dietro questa critica risuoni un motivo politico?

[MM] Non credo che l'appartenenza politica abbia condizionato il giudizio di De Martino, interessato alla difesa della cultura occidentale in quanto tale, erede della filosofia illuministica. Il suo giudizio sull'arte contemporanea, alquanto schematico e non sempre "illuminato", è condizionato inevitabilmente dall'impostazione dell'opera postuma, fondata sulla dicotomia culturale/psicopatologico, fedeltà/infedeltà alla

memoria culturale dell'Occidente. L'arte contemporanea, tesa alla sperimentazione, agli incroci tra culture, al rinnovamento costante del proprio linguaggio, che implica la dialettica continuità-discontinuità rispetto alla tradizione, non si presta ad essere contenuta entro lo schema interpretativo cui ho fatto cenno.

Forse a De Martino preoccupano in particolare i linguaggi estetici della “nuda crisi”, come lui la chiama, cioè di una crisi che non accenna a vie d'uscita storicamente praticabili.

[MM] Per De Martino l'apocalisse coincide con la “nuda crisi”, vale a dire con la crisi “nuda di storia” che, in quanto tale, non può essere trascesa, nella misura in cui il trascendimento culturale comporta il radicamento nella storia. De Martino è consapevole del fatto che “non si trascende mai lo zero”, il vuoto di storia, poiché a quest'ultima si deve la “domesticità del mondo” che orienta l'uomo ad operare in società, raccogliendo l'eredità del passato e predisponendo l'azione futura. L'attuale disinteresse per la storia, per la nostra storia che ci ha forgiati, è un dato profondamente inquietante, che obbliga gli individui a vivere in un eterno presente, alienato e alienante in quanto privo di radici. La consapevolezza di un disastro di tali proporzioni non ci esime dalla ricerca degli strumenti più adatti a contrastarlo. In questa prospettiva va letta la riproposizione delle opere di De Martino, tendente a valorizzare la dimensione dell'impegno a favore del recupero e dell'incremento della nostra memoria culturale, valutata, con le sue luci e le sue ombre, come bene primordiale, imprescindibile.

Anche le critiche che De Martino rivolge a Cesare Pavese, e più in generale all'arte apocalittica europea, si chiariscono alla luce di una preoccupazione fondamentale: che la cultura borghese sprofondi nell'antistoricismo.

[MM] È così. In De Martino c'è qualcosa di più, che consiste nella percezione del rischio dell'azzeramento della memoria storica che, a suo giudizio, si materializza nel personaggio di Roquentin, creato da Sartre nella *Nausea*, uno dei testi fondamentali del Novecento; nella vicenda di Roquentin si può leggere l'illusione di poter recuperare l'esistenza nella sua immediatezza, al di là di tutti i condizionamenti storico-culturali, i quali sono abbassati al livello di mero ostacolo all'autenticità del vivere umano. In questa prospettiva mi è parso particolarmente incisivo il passo in cui il protagonista osserva che “gli oggetti si sono liberati dei loro nomi” e che, di conseguenza, sono diventati quindi *des innommables*... Spogliare gli oggetti dei loro nomi, significa privarli della storia condensata in quei nomi: questi ultimi, essendo il prodotto di convenzioni sociali, consentono agli individui di comunicare tra loro sulla base di un linguaggio condiviso. Tutto questo porta a spezzare i legami con la memoria storica e la società.

Notiamo che le opere artistiche prese in esame da De Martino sono testimonianze di un cortocircuito potenzialmente fatale tra il culturale e il patologico. In tal senso, è interessante che alcuni prodotti della cultura esprimano la nudità di cui lei parla, che in fondo è follia, cioè incomunicabilità entro un ordine civile, estrema solitudine, fuga dalla storia. In questo senso, l'opera dell'arte contemporanea, perlomeno negli esempi cui ricorre De Martino, realizza una sorta di blocco della macchina mitico-rituale che rendeva possibile – come si è detto – l'invenzione dell'altro.

[MM] Come ho avuto l'occasione di dire in precedenza, De Martino è in certo senso prigioniero dell'impostazione metodologica della ricerca sulle apocalissi: ciò gli impedisce di cogliere nelle deviazioni dell'arte contemporanea dai canoni dell'arte occidentale (la propensione per il mostruoso, per le contaminazioni, per il cifrato) un modo essenziale per ridar linfa all'arte occidentale, spalancandole orizzonti espressivi inesplorati. Forse è troppo pretendere da De Martino questa forma di sensibilità estetica, tenuto conto del taglio impresso alla sua ricerca.

*Anche in relazione a un altro binomio cruciale, “moderno-primitivo”, è come se De Martino non ammettesse che il filo mancante del mondo primitivo – cui si fa cenno nell'introduzione a *Naturalismo e storicismo* nell'etnologia – sia stato ripreso in maniera creativa e feconda proprio entro alcune esperienze significative dell'arte europea del primo Novecento. Non cela forse quest'opzione demartiniana un limite nell'accettare sino in fondo le conseguenze della radicale autonomizzazione moderna dell'arte?*

[MM] De Martino, consapevole dei limiti della tradizione storicistica italiana, tende ad ampliarne i confini, aprendola allo studio delle civiltà partecipi di storie diverse da quella occidentale: studio che si risolve “nella confrontante misurazione di sé con altri modi di essere uomini i società”. L'etnologia è il filo mancante da recuperare, al fine di avere un'approfondita intelligenza del presente in cui operare, sul quale grava l'immane tragedia del secondo conflitto mondiale, scatenato da Hitler (*Naturalismo e storicismo nell'etnologia* risale al 1941). Questo è il compito al quale si consacra De Martino, in quanto storico. Va da sé che l'apertura all'universo “primitivo” rappresenta un vero e proprio punto di svolta, che assume connotazioni differenti nei vari campi del sapere.

*Colpisce la convergenza cronologica tra gli appunti per *La fine del mondo*, in cui De Martino riflette sulla catastrofe della narrazione, e una prospettiva come quella di Umberto Eco in *Opera aperta*, testo che in qualche maniera è un atto d'accusa contro il conservatorismo di chi non si rende conto che l'arte è anche una forma di comunicazione. Quindi la nozione di “forma” artistica è comunque più complessa, più plastica e comprensiva della nozione, invece rigida e classica, che fu quella di De Martino.*

[MM] Sono d'accordo con il tema evocato nella prima parte della domanda: l'idea dell'arte come forma di comunicazione sociale si addice a De Martino che dedica la propria attenzione prevalentemente a questa funzione. Quanto alla parte restante, non bisogna perdere di vista il peculiare ambito della ricerca demartiniana, che è storico-religioso e/o antropologico: in questo quadro emerge con prepotenza la necessità di conferire una forma al rischio di dissoluzione della presenza, che equivale alla sua caduta nel caos, alla regressione nell'informe. In questa chiave va interpretata l'affermazione secondo la quale "il mito è la parola della crisi": crisi della presenza che il *verbum* mitico configura, rende dicibile, riconoscibile e, di conseguenza, operabile; detto altrimenti, la parola del mito scongiura il rischio dell'inabissarsi della presenza nell'indistinto naturale. A partire da tale premessa si pone il compito di operare sulla crisi, ormai definita nei suoi caratteri costitutivi, al fine di provocarne il deflusso e di restituire la presenza a sé stessa: compito che chiama in causa il rito. In questo caso la nozione di forma non è vincolata alla dimensione estetica: se nell'orizzonte del mito essa è fissata rigidamente, nel rito assume contorni plastici. Per concludere, la grandezza di De Martino si misura anche in relazione all'invenzione di un linguaggio scientifico che, senza essere criptico, è capace di restituire i complessi itinerari della mente.

Per chiudere, solo un cenno ai suoi lavori dedicati al mondo delle arti. Nel suo recente "Maestri erranti" (Torino 2024), consacrato al topos dell'ebreo errante, da antropologo e storico delle religioni Lei si confronta con l'opera pittorica di Chagall, al quale aveva già dedicato altri volumi ("Chagall. Solitude et mélancolie 1933-1945", Paris 2013; "L'ebreo errante di Chagall. Gli anni del nazismo", Roma 2018). Si coglie, in questi lavori, l'esigenza di recuperare un confronto critico con l'arte; esigenza congiunta alla profonda ammirazione verso un artista che spesso ritorna nelle Sue riflessioni sul rapporto della cultura europea con l'alterità.

[MM] In questo caso, ho cercato di addentrarmi nei territori dell'antropologia dell'arte: ciò ha comportato la revisione (ma non l'abbandono) degli abituali criteri interpretativi. Mi limito ad un breve cenno: mi hanno profondamente colpito le grandi opere composte da Marc Chagall durante gli anni del nazismo, il cui tema dominante è la persecuzione del popolo ebraico, osservato da molteplici angolazioni. L'artista ha creato uno straordinario modello di *peinture d'histoire*, capace di sottrarre i tragici eventi del presente (si pensi alla "Notte dei cristalli") al piano della cronaca e di trasfigurarli, al fine di conferire loro una valenza simbolica tendente all'assoluto. Nelle sue tele la dimensione spazio-temporale fuoriesce dagli schemi convenzionali: l'attualità più "bruciante" e l'*illud tempus* delle origini, il vicino e il lontano si fondono quindi l'uno nell'altro illuminandosi a vicenda.

Roma, 15 febbraio 2025

GIORDANA CHARUTY

CHEMINS DE TRAVERSE

De Martino et l'esthétique de la folie

ABSTRACT: The attention paid in the 1960s to unknown figurations of “end of the world” led De Martino to the heart of the confrontation between “pathological art” and “modern art”, which focused on surrealism in France after the Second World War. In what way would this detour by a marginal object of psychopathology be necessary to think, as an anthropologist, the singularity of a new visual culture?

KEYWORDS: Apocalypse, Psychopathological Art, Surrealism, Ernesto De Martino, Robert Volmat.

Dans le projet comparatif auquel travaille De Martino au début des années 1960, l'art prend le relais de la religion pour penser cette moderne “sensibilité apocalyptique” de l'Occident qui se donnerait à voir et à entendre aussi bien dans les arts figuratifs, que dans tous les genres littéraires. Pourtant, à sa mort en 1965, les domaines de la littérature et des créations plastiques restent très inégalement explorés. Pour ces dernières, seules une mise en garde méthodologique et quelques notes de lecture nous sont parvenues, qui renvoient, l'une et l'autre, à deux auteurs aux ambitions intellectuelles bien différentes.

L'historien de l'art viennois Hans Sedlmayr s'impose à l'attention de De Martino par un essai, *Verlust der Mitte*, publié en 1948 et progressivement traduit en une dizaine de langues. Il ne l'est pas encore en Italie mais un livre postérieur qui en reprend les thèmes, traduit dès 1958, assure une large audience à l'auteur : *La rivoluzione dell'arte moderna* (1958). Le succès de *Verlust der Mitte* a permis à l'historien de l'art qui se voulait le fondateur d'une seconde École de Vienne, mais qui a été exclu de l'université autrichienne après la chute du régime nazi, d'œuvrer à sa réhabilitation académique et d'exercer, en catholique conservateur, un rôle d'intellectuel public. Il s'emploie, alors, à éclairer les travaux de Vatican II sur ce que devrait être “l'art ecclésiastique catholique.”¹

¹ Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte: Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1948. Durant les années 1950, ce livre devient un bestseller de l'histoire de l'art dans les pays de langue germanique ; il est traduit en anglais en 1957 sous le titre *Art in Crisis : The Lost Center* et en italien dix ans plus tard *La perdita del centro*. Le arti figurative dei secoli diciannovesimo e ventesimo come sintomo e simbolo di un'epoca (Borla, 1967). Depuis les années 2000, de nombreuses

À l'opposé de ces idéaux réactionnaires, le jeune psychiatre Robert Volmat œuvre au renouvellement de la médecine mentale au travers d'activités favorisant la créativité artistique. Un intérêt qu'il partage dans les années 1950 avec son ami, le psychiatre Pierre Roumeguère, militant de la Résistance, devenu le "psychanalyste" de Dali. Outre le département d'"art psychopathologique" de Sainte-Anne et une thèse sur *L'art psychopathologique* (1956) publiée par son patron, Jean Delay, aux Presses universitaires de France, il a fondé une Société internationale de "psychopathologie de l'expression" (SIPE), lors d'un congrès international sur Lombroso qui s'est tenu en 1959 à Vérone. De Martino associe Sedlmayr et Volmat dans une même critique de méthode lorsqu'il présente en 1964 aux lecteurs de *Nuovi Argomenti* une recherche qui affronte des problèmes encore irrésolus :

Dans la littérature scientifique, d'histoire culturelle et de psychopathologie, il existe bien des tentatives de confrontation entre l'apocalypse contemporaine et le document psychopathologique : il suffit de rappeler, s'agissant du seul cas de l'art moderne, les remarques présentes dans les études de Hans Sedlmayr et de Robert Volmat. Cependant, manque totalement une confrontation systématique, méthodologiquement fondée, entre ces manifestations dans le champ de l'art – mais aussi dans la musique, la poésie, le roman, le théâtre, la philosophie, les mœurs – et la documentation psychopathologique correspondante. (De Martino 2016, 429-430)

Les quelques notes de lecture présentes dans les dossiers de travail de *La fin du monde* traduisent une attention très différente et très sélective à ces deux auteurs. De Martino paraît chercher dans *Verlust der Mitte* de possibles points de rencontre avec son propre projet de réforme de l'ethnologie. Il est attentif aux déclarations d'intention et de méthode. Il relève des descriptions de tableaux ou d'expériences visuelles qui font écho à des situations qu'il a décrites en ethnographe – le sentiment de dépaysement, de désorientation, de perte d'un chez soi qui assure l'appartenance communautaire – ou dans lesquelles il perçoit la grille psychopathologique, qui lui est depuis longtemps familière, à travers laquelle l'historien de l'art qualifie – et disqualifie – la modernité picturale. Ce manifeste pour un rétablissement de l'ordre métaphysique de l'Occident serait-il alors un *miroir inverse* de l'analyse des ratés de la déchristianisation que De Martino poursuit dans sa propre recherche ? En revanche, les analyses très techniques que l'anthropologue découvre dans *L'art psychopathologique* paraissent répondre à une exigence descriptive sans lien avec l'inquiétude, qu'il a exprimée quelques années

études, en langues allemande et anglaise, fondées sur un travail d'archives, documentent les interactions entre engagement dans le régime nazi, trajectoire intellectuelle et politique de Hans Sedlmayr, membre du Parti national-socialiste dès 1931 (Wood 2000, Manning 2017, Mogenthaler 2020). Il est établi que ce livre reprend une série de cours de la période nazie, entre 1934 et 1944, en supprimant les traces lexicales de l'"art dégénéré". Un dossier sur ce cas paradigmatique de l'histoire de l'art réactionnaire lui est consacré par Rachel Silveri et Trevor Stark dans la revue américaine *Selva. A journal of the History of Art*, 2, 2020. Chercher des affinités et des différences entre les diagnostics portés par Sedlmayr et De Martino (Cappiello 2017) pose un problème de méthode quant aux modalités d'analyse des pratiques savantes.

auparavant, de retrouver sous la plume du psychiatre français la notion de “ terreur de l’histoire ” dont il dénonce la portée idéologique chez Mircea Eliade (De Martino 2002, 45).² Comment comprendre cette singulière attention technique à une expérience esthétique aussi marginale ?³ Que pouvait-il en attendre pour cette nouvelle recherche ? Qu’en a-t-il retenu ?

Formuler ces questions c’est, avant tout, rappeler une évidence trop souvent oubliée : *La fin du monde* n’est pas une œuvre mais, comme le soulignait Carlo Ginzburg à l’occasion de l’édition française, un “ chantier ”. Aussi, plus que la cohérence d’un parcours que ne sauraient nous donner quelques notes fragmentaires, je suivrai les traces de quelques surprises de lecture au détour d’un cheminement entre divers savoirs pour saisir un objet dont toutes les articulations ne sont pas encore définies. Le De Martino lecteur de Robert Volmat sera mon guide.

1946-1956 : de l’art des fous à l’art psychopathologique

Le livre de Robert Volmat, chef de clinique à Sainte-Anne,⁴ prolonge la grande exposition internationale d’ouvrages de patients en provenance d’hôpitaux d’Europe, d’Inde et d’Amérique, ouverte du 21 septembre au 14 octobre 1950, pour accompagner le premier congrès mondial de psychiatrie. L’un et l’autre se sont imposés comme un événement scientifique majeur. Pour les organisateurs qui travaillent sous la direction de Henri Ey, il s’agissait de rétablir les contacts internationaux interrompus par la guerre afin de confronter et d’harmoniser les instruments, les pratiques et les exigences théoriques développées au sein des différentes sociétés nationales de médecine mentale. Psychiatres et psychanalystes débattent de questions de classifications, de psychopharmacologie, de psychopathologie des délires, de techniques projectives et de psychothérapie. Remarquable par le nombre d’objets et de collections en provenance d’Europe, des États-Unis, du Canada, du Brésil, du Pérou et d’Inde, l’exposition consacre l’ampleur d’un phénomène mondialisé de déplacement vers les arts plastiques d’un mouvement contemporain de la naissance de l’aliénisme – inscrire la folie à la frontière de l’esthétique

² Le chapitre “ Mythe, sciences religieuses et civilisation moderne ” est, d’abord, paru sous forme d’article dans la revue *Nuovi Argomenti*, 1939, n°37. Ginzburg (2019) met en évidence la dimension antisémite de cette notion chez Eliade.

³ Pour une lecture des similitudes de diagnostic entre De Martino et Sedlmayr, médiatisées par Benedetto Croce voir Cappiello (2017). Un commentaire du livre de Robert Volmat, dans la perspective de l’anthropologie démartinienne, se concentre sur la perspective primitiviste des origines de l’art (Maccauro 2021).

⁴ Volmat a ouvert en 1954 un atelier de thérapeutique par l’art dont le fonctionnement est calqué sur celui de l’Académie du jeudi, créée à Paris en 1948 par Arno Stern pour favoriser la créativité des enfants dans le cadre d’une socialisation réglée (Viéville 2022).

et de la symptomatologie – qui s’est d’abord focalisé sur la littérature.⁵ La presse écrite a largement rendu compte du congrès et de l’exposition (Tisserant 2015-2016). Un film, *Images de la folie*, réalisé par Robert Volmat et Pierre Roumeguère, un psychiatre de quelques années plus âgé qui s’oriente vers la psychanalyse, en fixe quelques aspects.⁶

La métamorphose de “l’art chez les fous”, selon l’expression de Marcel Réja, en “art psychopathologique” s’opère en France en une dizaine d’années entre l’exposition de la collection d’Auguste Marie à Sainte-Anne en 1946 et la publication de la thèse de Robert Volmat en 1956. Elle entretient des liens de proximité avec deux mouvements d’avant-garde artistique d’inégale portée esthétique et politique : d’une part, le mouvement surréaliste dont André Breton, au milieu des années 1940, affirme explicitement la parenté avec la folie ; de l’autre, la quête individuelle d’une subversion de l’art culturel que Jean Dubuffet, dans le voisinage du surréalisme, désigne comme art “brut”, en se refusant à en donner une définition conceptuelle. De la multiplicité des travaux qui ont traité de la “folie surréaliste” et de l’histoire de l’Art brut, retenons quelques repères conceptuels. La “folie”, en tant qu’objet discursif, est une figure protéiforme. Pensée dans le cadre d’une esthétique de la création, elle apparaît comme la mimésis volontaire des processus logiques de l’irrationnel décrits par la psychiatrie phénoménologique et la psychanalyse. Pensée dans le cadre d’une esthétique de la réception, elle transforme les objets “trouvés” à travers un choc émotionnel en autant de surfaces projectives pour donner aux images oniriques de l’inconscient une réalité matérielle (Koenig 2018, 2021).

Dès lors, sont réactivés durant une dizaine d’années les échanges de compétences entre écrivains, psychiatres, peintres et critiques d’art autour d’un lieu commun – les relations entre création et folie – pour poser, à nouveaux frais, des questions centrales aussi bien pour les savoirs cliniques – le partage entre normal et pathologique, la classification des délires, l’orientation phénoménologique en psychiatrie, les propriétés du symbolisme – que pour les sciences de l’art et l’anthropologie. C’est sous la plume de psychiatres qui fréquentent les artistes, plutôt que sous celle des critiques d’art, que l’on trouve de précieuses descriptions des propriétés formelles d’une subversion artistique tandis que poètes, peintres, écrivains interrogent les conventions culturelles de l’activité

⁵ La production d’une “littérature des aliénés” est analysée par Rigoli (2001). Plus schématiquement, Frédéric Gros (1996) caractérise ce déplacement comme un passage de l’écrivain paranoïaque à l’artiste schizophrène. Anouck Cape (2011) reconstruit les transformations dans le temps des relations des avant-gardes littéraires du XXe siècle avec les “écrits de fous”.

⁶ Le film est commenté par Jean Delay, Robert Volmat, Pierre Roumeguère dans la *Semaine médicale*. Revue du film médical et chirurgical, 1952, 28, 1. Celui-ci donne une série de conférences à la Sorbonne, entre 1951 et 1954, sur ce que peut la psychanalyse pour faciliter la réception de l’art moderne, un enjeu politique dans la France du second après-guerre. Pierre Roumeguère a été un résistant acharné, surnommé “Dr Satan” pour ses trois évasions des prisons allemandes. Il est l’ami de Chagall, de Fernand Léger, de Salvador Dali qui l’appelle “son psychanalyste”. Côte à côte, à travers ces formes mineures d’expression, c’est l’art contemporain dans son ensemble que défendent Volmat et Roumeguère et, à travers lui, les valeurs éthiques de la liberté créatrice.

de figuration. En ce sens, le livre qui paraît en 1956 offre une précieuse cartographie de la manière dont, en divers pays, institutions et savoirs médicaux ont affronté ce moment de redéfinition du travail de création pour mettre un “ art ” au service de la clinique.

Robert Volmat travaille de manière méthodique. Au matériel systématiquement photographié, s'ajoutent les observations et la correspondance échangée avec les médecins qui ont envoyé une sélection des productions hospitalières. La première partie du livre (135 p.) reprend le catalogue rédigé pour l'exposition. Classés par pays et par collections, les artefacts exposés sont rapportés aux “ cas ”, désignés par le prénom, l'âge, l'histoire clinique. Lorsque les productions d'un patient ont suscité une étude, celle-ci est résumée et, parfois, longuement citée. De même est mentionnée la migration des objets – peinture, dessin, sculpture – d'une catégorie à l'autre du champ artistique, en renvoyant à la chronologie des principales expositions, entre 1913 et 1952, qui figure en fin de volume. Cette première partie est une véritable encyclopédie d'expériences à la fois mondialisées et diversifiées, décrites sur le mode d'une pratique culturelle, sans attribuer aux savoirs psychiatriques une fonction de surplomb normatif. Les études rassemblées en seconde partie examinent, successivement, les propriétés formelles et sémantiques de ces créations, leurs relations avec la pensée archaïque et l'art moderne, leur insertion dans des programmes thérapeutiques. Le lecteur dispose d'un riche dossier iconographique et d'une ample bibliographie en près d'une dizaine de langues. En somme, il s'agit d'un très utile instrument de travail, encore sous-estimé.

Le projet d'exposition a remporté un grand succès, en particulier auprès des psychiatres d'Amérique latine. Soit, à titre d'exemple, la psychiatrie brésilienne. Au Centre psychiatrique national de Rio de Janeiro, ce sont les archétypes de l'inconscient collectif que l'on identifie dans les créations plastiques, considérées comme un moyen privilégié d'accès aux conflits intérieurs des malades psychotiques, difficilement accessibles à la communication verbale ou écrite. Dans la colonie Juliano Moreira, près de Rio de Janeiro, on privilégie les exercices de copie et de reproduction “ d'après nature ”, pour favoriser l'objectivation d'un monde extérieur à soi, plutôt que la libre expression qui favorise, pense-t-on, la dissociation psychique. Au contraire, à l'hôpital de Juquéri de Sao Paulo, le Dr Osorio César, psychiatre et critique d'art attentif au potentiel artistique de ses patients, distingue les “ véritables œuvres d'art ” des “ productions grossières, fausses, incohérentes, stéréotypées, puériles ”. À partir de critères formels, il différencie quatre groupes : les productions rudimentaires et automatiques, l'art symbolique et décoratif (comparable aux œuvres d'avant-garde), le néo-primitivisme, les peintures de caractère académique. Mais toutes les figurations constituent un précieux matériel pour la clinique des délires. Ce regard esthétique fait reconnaître un de ses patients, un paysan italien interné depuis 1934 et mort en 1950, comme artiste schizophrène. Jean Dubuffet, avec sa Compagnie de l'Art brut, l'expose comme “ l'inconnu de Sao Paulo ”, en 1949 à la Galerie Drouin. Puis il entre dans la collection de Sainte-Anne comme artiste “ néo-primitif ” dont les figurations animales s'interprètent en croisant symbolisme culturel et analyse freudienne. En revanche, à l'hôpital de Juquéri

le Dr Mario Yahn est beaucoup plus réservé sur les relations que l'on peut établir entre productions et état mental des patients. Il préconise de distinguer le symbolisme pictural volontairement mis en œuvre du symbolisme onirique inconscient.

Contre toute attente, ce sont les pratiques au sein des institutions françaises qui ont posé le plus de difficultés car la masse hétéroclite d'objets collectés ne répondait pas toujours aux exigences documentaires d'une collection savante. N'ont été retenues que les collections individualisées, et privilégiés les cas ayant fait l'objet d'une étude publiée. Ils sont représentatifs de ces affinités et de ces porosités entre surréalisme, art psychiatrique et art brut qui se définissent en s'opposant les uns aux autres, tout en s'empruntant quelques figures d' "artistes". Soit le cas "Guillaume" qui nous montre, non seulement les œuvres circuler d'un lieu à l'autre, mais s'intervertir les places respectives de psychiatre, d'artiste, d'aliéné et de critique d'art. Ce patient, originaire de Saint-Gaudens, successivement interné à Cadillac, à Braqueville et à Lannemezan fait l'objet, en 1948, d'une remarquable étude, *Monographie d'un psychopathe dessinateur. Étude de son style*, par Jean Dequeker, interne à l'asile de Rodez dans le service de Gaston Ferdière, qui vient de libérer Antonin Artaud. C'est, en France, la première thèse de psychiatrie consacrée à l'étude d'un patient psychotique à travers ses créations plastiques. De cette enquête, Robert Volmat retient l'analyse, à la manière de Hans Prinzhorn et de Ferdière, de l'"évolution structurale" des formes vers l'ornementation, les images composites, le réalisme "bafoué", le mélange des points de vue, les formes géométriques, le morcellement. Autant de traductions des mécanismes de base de la psychose. L'intéresse aussi la description phénoménologique d'une "idéalisation" du monde à travers les thèmes et les objets d'une symbolique onirique qui réaffirme l'équivalence primitiviste de l'art et de la magie : "L'art dans sa véritable perspective est à l'origine la matérialisation d'une magie. Guillaume retrouve ce caractère sacré de l'art" (Volmat 1956, 46-47).

Jean Dequeker fait découvrir des peintures de Guillaume à Jean Dubuffet qui l'intègre dans son exposition de janvier 1949 à la Galerie Drouin accompagnée d'un texte à valeur de manifeste, *L'Art Brut préféré aux arts culturels* (Dubuffet 1949). Guillaume – qui ne deviendra qu'après sa mort Guillaume Pujolle – figure parmi les créateurs présentés dans les premiers fascicules de *L'art brut*, en intercalant ses propres commentaires à de longs extraits de la thèse du jeune psychiatre dont les qualités littéraires l'ont enthousiasmé. Demeurée inédite, c'est par Jean Dubuffet que nous pouvons, aujourd'hui, en lire des fragments :

Le Dr Dequeker parle après cela de fleurs stylisées dont il ne reste que le principe formel, des maisons, des châteaux aux façades de rêve curieusement polies, des bêtes étranges et larvaires, rats, bœufs, oiseaux de nuit, à demi humaines, à demi idéalisées, des yeux qui regardent dans les pierres, les tourelles, les fenêtres, des formes plus difficiles à qualifier, à moitié ouvertes, à moitié fermées, des soleils ou des étoiles décoratives, qui communiquent ensemble et semblent vouloir échanger leur réalité et leurs lignes en buvant comme des ombres à la masse opaque qui les enserme, qui circule autour comme un fleuve d'encre délavée. (*L'Art brut* 1965, 71-72)

Le peintre suggère une autre interprétation de l’omniprésence de figurations humaines hostiles – édifier “ une terre où l’antagonisme du beau et du laid, du bien et du mal, est aboli et absurde ” ; il propose de voir dans les productions du délire un mélange subtil “ de réalité et de feinte ”. Mais, interroge le médecin, quelle réalité Guillaume accorde-t-il au monde naturel?

L’arbre, la plante, la terre, le rocher ne sont représentés que s’ils peuvent se schématiser et devenir motifs décoratifs. Ils sont alors isolés et traités à part, non plus avec leur réalité objective, mais avec la nouvelle vérité conférée par le dessin ornemental. C’est ainsi par exemple que le sol devient pavé mosaïqué et l’arbre épineux flèche gothique. De la nature il ne reste et ne subsiste que ce qu’il y a en elle d’éléments mouvants : l’eau, l’air et le feu. [...] Partout, dans un mouvement tourbillonnaire incessant, éclatent des oriflammes mouvantes, zébrures ou drapeaux, des éclaboussements tumultueux et liés. Les ciels surtout sont riches d’éléments figurés larvaires, vermicoides flamboyants, dont tout le déploiement rentre dans la poésie de la flamme et du ruissellement, créant partout, à la faveur de la moindre arabesque, des images fantastiques de cauchemar. (*L’Art brut* 1965, 76-77)

Jean Dequeker a “ trouvé ” son objet de projection qui fait se rejoindre analyse stylistique et re-création poétique. En retour, Dubuffet livre une réflexion anthropologique que ne désavouerait pas l’analyse contemporaine des modalités de figuration de l’ontologie “ naturaliste ”. Nous qualifions de représentations “ objectives ” celles qui obéissent à un code qui nous est familier :

En réalité nous sommes accoutumés à certains modes de transcription de la nature qui, par là-même, nous paraissent aller de soi et nous perdons en cela de vue que toutes sortes d’autres transcriptions [...] offriraient à nos yeux le même aspect naturaliste si elles avaient été adoptées depuis longtemps à la place des nôtres et que nous y soyons pareillement accoutumés. C’est ce mécanisme d’accoutumance qui nous aveugle sur l’arbitraire de nos modes de transcription et d’expression en usage et sur le nombre infini d’autres modes qui seraient tout aussi aptes à remplir le même rôle. (*L’Art brut* 1965, 77-78)

Les collections suisses sont particulièrement révélatrices de cette migration des objets et des images que secrètent les lieux d’enfermement. Sont présents trois des premiers créateurs qui deviendront des classiques de l’Art brut : Heinrich-Anton M., Adolph Wölfl et Aloïse, dont les œuvres sont brièvement décrites en recourant aux commentaires de leurs découvreurs respectifs – Prinzhorn, Dubuffet, Morgenthaler, Jacqueline Forel – et en soulignant la circulation des motifs entre art populaire et créations asilaires (Volmat 1956, 87).

“ Fins du monde schizophréniques ”

Du cheminement de De Martino à travers cette somme foisonnante d'histoires de cas, de pratiques cliniques, de réflexions esthétiques, il nous reste deux notes de lecture. La plus détaillée se rapporte aux deux premières études qui complètent la présentation des collections et des cas, en traitant, respectivement, du “monde des formes” et des symboles et thèmes plastiques. Elle témoigne de la rencontre entre deux exigences : pour la clinique, se donner les moyens de produire une phénoménologie du processus schizophrénique à travers ses formes spontanées d'expression et, pour l'ethnographe, s'assurer de la validité des techniques de description. Ses annotations, centrées sur l'identification de propriétés formelles et sémantiques, font écho à la lecture intensive des grandes études de psychiatrie française et allemande, pour documenter “la fin du monde dans les dessins schizophréniques.”⁷

Cet intérêt pour les propriétés formelles des créations plastiques des malades est tributaire de la singularité de la réception, par la psychopathologie française, de l'étude de langue allemande qui a, vingt-cinq ans plus tôt, répondu à cette exigence, la grande enquête de Hans Prinzhorn – *Bildnerei der Geisteskranken* [*Les œuvres plastiques des malades mentaux*] (1922) – sur l'imagerie et le “sentiment du monde” des schizophrènes. Alors que psychiatres et psychanalystes de langue allemande ont rejeté la notion centrale de *Gestaltung* comme un terme générique, recouvrant des processus connus, les relations d'affinité et de polémique avec les artistes surréalistes ont incité, très tôt, les psychiatres français à s'approprier des modalités d'analyse formelle qui peuvent être mises au service d'un regard clinique (Will-Levaillant 1980 ; Weber 1984). Vingt-cinq ans plus tard, ce “classique” qui n'est pas encore disponible en langue française, suscite des études de bien moindre envergure, détachées de sa portée théorique quant à la création de l'image visuelle. À l'exception de Jean Delay⁸ et de Henri Ey qui en intègre un long résumé dans une conférence mémorable, “La psychiatrie devant le surréalisme”, prononcée devant le groupe de l'Évolution psychiatrique (Ey 1948, 19-22).

Tributaires des références bibliographiques de Volmat, les notes démartiniennes se concentrent sur la caractérisation d'un *style* schizophrénique – Prinzhorn pensait en termes de “manière” les procédés privilégiés par le malade artiste – proposée par Gaston Ferdière dans plusieurs articles. L'énigme de ce style renvoie, pour la psychiatrie existentielle, à l'expérience singulière de l'être-au-monde propre à chaque patient. Une conceptualisation dont De Martino, on le sait, conteste la pertinence anthropologique dans la mesure où un monde délirant cesse, par son incommunicabilité culturelle, d'être un monde (De Martino 2016, 164). Cependant la “stylisation” est aussi une conceptualisation introduite, dans les années 1930, par le grand psychiatre allemand E. Kretschmer (1927), pour désigner la transformation d'images de la réalité extérieure par

⁷ Les notes renvoient à Volmat 1956, 155-159, 168.

⁸ Il s'agit d'un “ouvrage considérable qui domine toute la littérature parue jusqu'à ce jour”, peut-on lire dans Delay, Desclaux et Dico 1947, 1369.

les “tendances propres” du sujet (Volmat 1956, 162).⁹ Aussi bien, le pouvoir d'évoquer par des formes, des lignes ou des couleurs appelle-t-il la même attention aux descriptions techniques du travail de figuration que celle que De Martino porte lui-même, en ethnographe, au travail rituel. Comment décrire le travail de la main de celui que Gaston Ferdière désigne comme le “dessinateur schizophrène” ? De Martino annote fidèlement des formules qui lient le vocabulaire graphique à une psychologie de la forme, s'agissant de la stéréotypie, des itérations sous forme de traits, de zigzags, d'arabesques, de l'horreur du vide “qui rend les dessins pleins comme un œuf”, du géométrisme, de la fragmentation de la composition. Il retient l'importance donnée au cadre pour contenir le risque de chute dans le chaos, la transparence des objets et l'adhérence des figures pour s'opposer à la dissolution de la personne et du monde objectif. Il note la bibliographie qui fixe, dans l'après-guerre, un langage qui fera autorité pour les analystes d'un art psychopathologique alors même que, sous l'influence de Jean Dubuffet, Ferdière en contestera l'existence.¹⁰

Cette exigence de description conduit quelques psychiatres à identifier une forme de ritualisation dans la fabrication, par l'imagier, de ses instruments de travail, et à reconnaître aux images une efficace propre, renforcée par l'ajout d'écritures, pour recréer un monde pourvu de sacralité ou, au contraire, pour figurer des vécus de mort. De Martino recopie, sans commentaire, des analyses empruntées tour à tour à l'ethnologue Marcel Griaule et à l'historien des religions Mircea Eliade : “Les malades se réfèrent à un temps sacré, mythique, le temps des commencements, antérieurs à l'apparition de l'Histoire, de même qu'ils se réfèrent à un espace mythique et sacré. Cette négation de l'Histoire est une négation du temps vécu”. Mais il glisse, çà et là, son propre vocabulaire : ainsi, à côté de la simplification géométrique, il note la “répétition déshistoricisante” comme “rite d'abolition périodique du temps” (De Martino 2016, 183). Le moment venu, il imposera son propre langage pour restituer de façon sensible des manières d'être ou plutôt de ne pas être au monde, de s'absenter de soi et du monde – un “sentiment du monde” disait Hans Prinzhorn – qui se donnent à percevoir dans une pensée infra-verbale, comme elles se donnent à écouter dans la parole délirante.

L'anthropologue fait sien la qualification de “fin du monde” qui s'impose à quelques commentateurs éprouvant l'inquiétante étrangeté de certaines figurations comme elle s'était imposée à Wetzell lorsqu'il introduisait l'“expérience vécue de fin du monde” dans la nosologie des délires.¹¹ Mais transformer un recours analogique en instrument

⁹ Sur l'importance de Kretschmer pour la clinique des paranoïas, voir Philippe De Georges (2010, 138-163).

¹⁰ “J'avais trouvé un mot qui ne me plaisait pas : le mot ‘plénitude’. Mais Minkovski, qui était mon grand maître en psychologie et en philosophie, m'a dit : “Mais, Ferdière, non ! ‘Plénitude’ ça veut dire que c'est beau, que ça... Il y a un sens trop large, trop généreux.” J'ai cherché, j'ai dit : “Comment je pourrais l'appeler ? Je vais l'appeler le ‘bourrage’”. Et ce mot ‘bourrage’ a fait fortune aussi” (Danchin 1986).

¹¹ C'est, par exemple, le cas de Ferdière (1951, 229). Pour les notes de lecture concernant les cas cliniques de Wetzell, voir De Martino 2016, 175-180.

conceptuel pour une description ethnographique des créations plastiques paraît soulever plus de difficultés que la lecture en clé apocalyptique de la littérature contemporaine. En atteste l'attention que De Martino porte à l'œuvre d'un patient du service de Jean Delay dont Volmat reproduit en partie l'étude, ainsi que deux tableaux. Plus brève, cette seconde note se concentre sur les interactions entre procédés formels, contenus symboliques et pathologie mentale¹² :

Personnages fixes, rigides, dans des postures catatoniques, dans des paysages lunaires ou martiens morts et silencieux, aux couleurs froides et minérales, à l'exception du vert qui apporte une certaine luminosité (fig. 24 et 160)

La beauté et la laideur, la femme et le monstre. La femme l'a vaincu, elle l'a attaché au poteau. Le monstre est représenté comme un robot mécanique, dont le manteau minéral s'ouvre devant pour laisser voir la cage thoracique assimilée à une cage où est prisonnier un petit oiseau, peut-être le cœur ou l'âme (fig. 24).

La figuration du rachat apparaît dans l'image du crâne dans une cornue qui se transforme en une floraison de roses (fig. 24), le poulpe immonde représentant les organes sexuels féminins dont les tentacules sont en partie associés au crâne d'un corps et en partie fleurissent en roses (fig. 160).

Orphelin de père, couvé et isolé par une mère autoritaire, lié à sa sœur, depuis l'âge de la puberté il ressent un abîme entre lui et la femme. De l'Argentine à la France, à peine débarqué, loin de sa mère et de sa sœur, il a l'impression de se trouver "devant un monde écrasant de fantômes". Psychasthénique et schizophrénique.

Il représente dans ses symboles son propre lien à la sœur-mère, l'incapacité à se choisir un monde possible "au-delà" de cette fixation, le vide du monde sous les espèces d'un homme artificiel, de paysages lunaires, de technique moderne, l'élan vers l'amour qui tend en vain de s'arracher à ce vide mortel. (De Martino 2002, 72)

Ici, De Martino bouscule l'ordre des notations de Volmat pour mettre au premier plan l'atmosphère de ces peintures, puis faire entendre le peintre, avant de résumer quelques données biographiques et de faire suivre le diagnostic psychiatrique d'une formule herméneutique qui lui est propre. À quel trouble de penser répondent cette réorganisation et cette reformulation ?

Raymond C. est arrivé dans le service de Jean Delay, à Sainte-Anne, après une expertise psychiatrique qui l'a jugé irresponsable, à la suite de falsifications bancaires qui ont alerté la police. Ce jeune argentin, né à Buenos-Aires en 1915, s'est donné une formation artistique classique en suivant, durant six ans, les cours des Beaux-Arts. Il est venu en France pour s'affirmer comme artiste et pour échapper à la tyrannie affective de sa mère. Des exigences intellectuelles ont dominé sa vie jusqu'à vingt-deux ans, assure-t-il, et il a atteint son idéal artistique en un seul tableau. Mais après une nouvelle période de vingt-deux ans sous l'emprise des instincts sexuels, il atteindra l'harmonie propice à la création. Aux médecins de Sainte-Anne, il expose ainsi son drame :

¹² Présente dans les deux premières éditions, mais exclue de l'édition française et de la troisième édition italienne de *La Fin du monde*, elle précise : p. 35, cas 95, fig. 24 et 160.

La réalité est un système dont les ficelles se trouvent dans la pensée de l'homme ; la technique doit être une révolte contre l'imitation passive... ; maintenant je ne peux plus peindre, la question sexuelle a brisé ma vie ; je suis dans un épuisement intellectuel total ; mes idées ne sont plus à la hauteur de mes exigences plastiques ; le tableau dans lequel j'ai réalisé mon tempérament artistique a été fait d'une façon automatique : j'étais comme un médium en état de grâce ; maintenant je ne peux plus faire la synthèse entre les raisons techniques et la sensibilité ; je suis comme un raté du côté amour. (Delay, Desclaux, Digo 1947, 1370)

Après dix ans d'inaction, Raymond C. retrouve durant quelques mois le besoin de créer avec une énergie et des résultats qui surprennent les médecins. Mais refusant tout traitement, le malade meurt en quelques semaines d'une tuberculose aiguë. Henri Ey (1948, 33) nous apprend que ses tableaux ont, déjà, été remarqués à l'exposition de Sainte-Anne en 1946. Également remarquée, l'étude que Jean Delay et ses assistants ont publiée l'année suivante s'avère plus complexe que le résumé dont disposent les lecteurs de Volmat. La rigidité des postures, les paysages lunaires, les couleurs froides que De Martino met au premier plan ne viennent qu'au terme d'une succession d'approches par l'histoire clinique du sujet, puis par l'observation des tableaux et des dessins que l'exégèse du patient transforme en une sorte d'autobiographie figurée. Les médecins en appellent à une herméneutique inspirée à la fois de la psychanalyse et des " modes de pensée surréaliste " pour atteindre, par-delà le symbolisme manifeste, les processus inconscients dont le " dynamisme créateur " anime une pensée plastique. Cette voie " surréaliste ", qui s'appuie sur la lecture d'André Breton et de Salvador Dali pour révéler la logique affective à l'œuvre dans toute perception, conduit les cliniciens à faire retour à l'objet pictural, non pour déchiffrer un symbolisme inconscient, mais comme l'équivalent de l' " objet trouvé " de l'esthétique surréaliste. Elle incite à faire s'entre-interpréter les diverses sensations d'étrangeté dans les interactions avec ce patient et le vécu émotionnel – une " atmosphère ", un " climat " – suscité par les propriétés formelles de ses peintures, pour penser ce cas, contre le savoir psychiatrique dominant, en clé schizophrénique (Delay, Desclaux, Digo 1947). Dans sa nouvelle édition de *L'art et la folie*, Jean Vinchon (1950, 190) soutient, pour sa part, que ce cas est " un argument en faveur de la communauté de formes entre le monde schizophrénique et le monde surréaliste. " Les tableaux exposés, la même année 1950, restent fixés dans la mémoire de l'écrivain et critique de cinéma Lo Duca qui écrira près de quinze ans plus tard :

À Sainte-Anne, il aurait été difficile de distinguer les œuvres d'un fou, interné depuis douze ans, Raymond X, des œuvres d'Yves Tanguy et de Salvador Dali. De ce peintre sans passé et sans avenir, le catalogue de l'exposition nous donna sobrement l'histoire... Cette fiche tragique a des échos dans tout l'art contemporain. (Lo Duca 1964, 15)

On l'a dit, De Martino ne dispose que du résumé de Robert Volmat qui signale simplement, en note, que des œuvres de ce patient furent montrées à l'Exposition Internationale du Surréalisme, à Paris, en 1947. Soit la première grande manifestation de l'après-guerre voulue par André Breton et Marcel Duchamp, à la Galerie Maeght, pour

réaffirmer la présence, sur la scène intellectuelle, d'un mouvement artistique objet de vives polémiques. En effet, l'un des tableaux du patient est reproduit dans le livre-objet signé d'André Breton et de Marcel Duchamp qui accompagne l'exposition, *Le Surréalisme en 1947*. Là, le peintre retrouve son nom, Raymond Crispin, tandis que la légende du tableau reproduit déclare "Titre inconnu" (Breton, Duchamp 1947, 47). Les deux peintures retrouvent leur titre – *Transmutations* (Fig. 1) et *La beauté et la laideur* (Fig. 2) complété par l'indication "peinture de facture surréaliste", en faisant retour, avec Volmat, dans l'art psychiatrique (Volmat 1956, Pl. LXXXVII, fig. 160, Pl. XIV, fig. 24), mais – secret médical oblige – le peintre perd, une nouvelle fois, son nom.

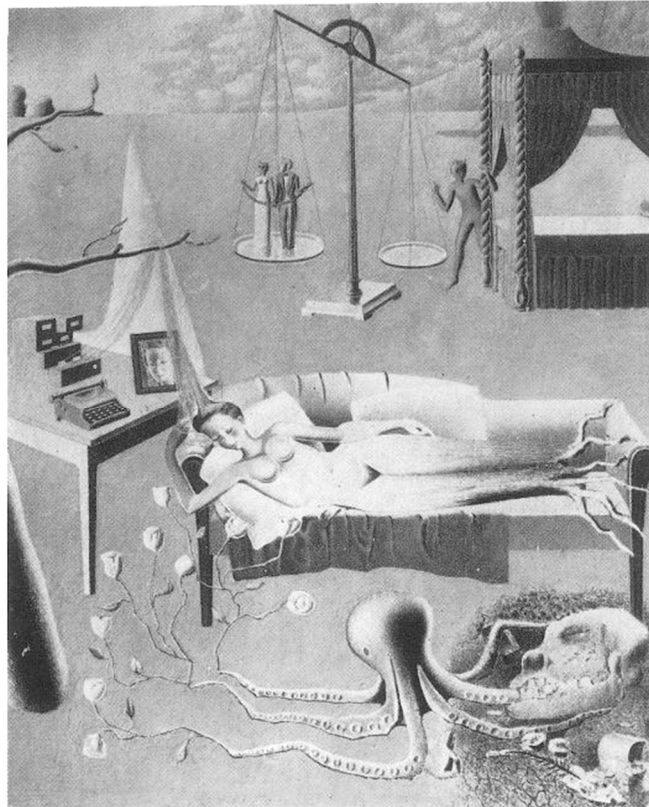


Figure 1. "Transmutations" Raymond C., s.d. 1945 ?

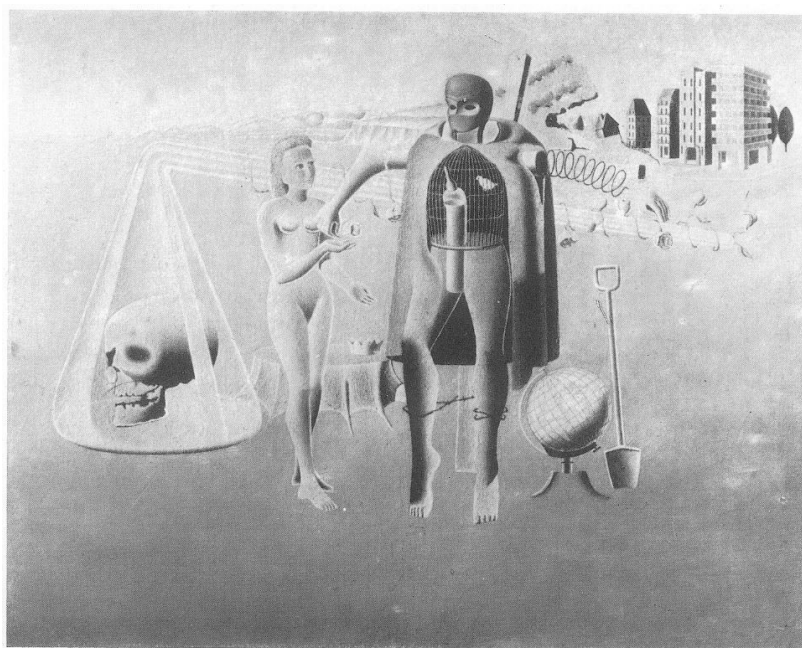


Figure 2. "La beauté et la laideur" Raymond C., s.d. 1945 ?

À la différence des autres "objets à halo", trouvés par Breton dans les collections psychiatriques pour "désorienter" les visiteurs, ces peintures ne feront exister Raymond Crispin ni dans l'histoire du surréalisme, ni dans celle de l'Art brut.

Rappelons que cette exposition très méditée, œuvre d'un travail collectif, invitait le visiteur à un parcours "initiatique" le faisant passer de la Salle des Superstitions à celle des douze Autels associés à un signe du zodiaque, dressés, chacun, à "un être, une catégorie d'être, un objet susceptible d'être doué de vie mythique", sur le modèle païen des cultes indiens ou vaudou, précisait André Breton (Breton 1947). Il s'agissait de faire éprouver ce que pourrait être ce nouveau mythe collectif auquel l'écrivain donnait le nom de "Grands Transparents". Les photographies d'archives de l'exposition qui a suscité, entre autres, l'ire de Jean-Paul Sartre, ne permettent pas d'identifier l'ensemble auquel les tableaux de Raymond Crispin ont pu être associés, s'ils ont bien été exposés.¹³ On notera, cependant, que "la beauté" qui tend ses mains à "la laideur", tout comme l'odalisque allongée sur un divan, les chevilles se terminant en racines végétales, pouvaient trouver leur répondant dans l'installation de Marcel Duchamp "Mannequin portant la Prière de Toucher" au "Totem des religions" dressé par l'architecte Frederick Kiesler.

Quoi qu'il en soit, à l'évidence ces deux peintures, bien que reproduites en noir et blanc, ont capturé l'attention de De Martino tout autant pour leur facture surréaliste que pour cette atmosphère de fin du monde qu'il identifie dans la description des

¹³ Le doute peut subsister puisque le livre intègre des œuvres qui devaient être accrochées dans une salle du rez-de-chaussée consacrée aux "surréalistes malgré eux", laquelle n'a pu être réalisée.

commentateurs.¹⁴ L'énigme d'un style sans auteur est redoublée par l'énigme d'un artiste sans monde qui rétablit son " être-perdu ", disait Paul Klee¹⁵, en faisant apparaître une œuvre qui fonctionne comme un monde. Cette présence qui prend forme nous saisit encore aujourd'hui, à observer les planches qui illustrent le livre de Volmat et à retrouver l'une des œuvres aux côtés d'une peinture d'Yves Tanguy, dans la monographie surréaliste. Elle suggère à De Martino ce nom qu'il réserve au travail de la culture – *riscatto*, " rachat, rédemption " – pour qualifier, comme par métonymie, la métamorphose qui, dans le tableau, s'opère au sein d'une cornue pour que, d'un crâne, surgisse une floraison de roses. Ce terme viendrait-il accréditer cette notion, discutée, d' " art psychopathologique " que l'anthropologue ne reprend, ni ne commente ?

Où situer la rupture de la folie ?

Par bonheur, nous disposons d'une autre trace de l'effort de penser qu'a pu susciter la rencontre de De Martino avec Raymond Crispin en examinant l'exemplaire du livre de Volmat qui a appartenu à l'anthropologue. Ces traces paraissent relever d'une seconde lecture, marquée par de nombreux passages vigoureusement soulignés, tous concentrés dans la troisième étude consacrée à la " position " de l'art moderne, une confrontation régulièrement posée en Allemagne et en France, depuis les années 1910. Le jeune psychiatre convoque tour à tour historiens, critiques d'art, psychiatres et psychanalystes pour un état des lieux de ce face à face et des problématiques mises en œuvre afin de différencier la folie " culturelle " des surréalistes de celle, " clinique ", des pathologies mentales. Ce faisant, se trouvent posées quelques-unes des questions qui font retour dans la recherche contemporaine. Dans quelle histoire de l'histoire de l'art faut-il inscrire les jugements disqualifiants posés sur les mouvements d'avant-garde artistique ? Quels critères adopter pour caractériser la folie surréaliste, non comme une réalité pathologique, mais comme une utopie esthétique et politique ? Quelle vérité de l'origine doit-on assigner aux divers " autres " qu'identifient l'art des fous, l'art populaire, l'art des enfants, l'art des sociétés archaïques ?

La réception de l'exposition de Sainte-Anne attestait l'actualité d'un lieu commun qui associe, avec des intentions opposées, art moderne et art pathologique : les visiteurs évoquaient, devant certains tableaux, les noms de Chirico, Max Ernst, Klee, Chagall, Dali. Jean Delay notait l'attraction de Charles-Octave, un ouvrier monteur en bronze interné depuis vingt ans, pour les peintures surréalistes de la salle de garde de Sainte-Anne qui semblaient l'inspirer. Progrès dans la réception de l'art moderne et progrès dans la

¹⁴ " Ils montrent comment forme et contenu sont indissolublement liés. Les personnages dessinés sont figés, raidis, dans des attitudes catatoniques ; il n'y a aucune ébauche de mouvement. Les paysages lunaires ou martiens sont morts et silencieux. La vie semble s'être retirée " (Volmat 1956, 37).

¹⁵ Paul Klee, *Conférence sur l'art moderne* faite à Iéna le 25 juin 1924 (Klee 1964). Cité par Henri Maldiney (1973, 150).

compréhension de la maladie mentale iraient, ainsi, du même pas, après un demi-siècle de rejet esthétique de la modernité en peinture. Volmat (1956, 296) en retrace la chronologie jusqu'à l'accusation de dégénérescence portée, dans l'Allemagne nazie, par le psychiatre Carl Schneider mentionné en bibliographie. Cependant, ce sont les affrontements autour du mouvement surréaliste dans l'entre-deux guerres qui cristallisent une réflexion nourrie de nombreuses lectures.

“ Je suis fou, sauf sur un point, c'est que je ne suis pas fou ”, rappelle Volmat (1956, 215) en citant la fameuse formule de Dali que De Martino encadre avec son commentaire. Et de résumer, en une autre formule lapidaire l'impasse conceptuelle d'une logique binaire opposant art et non art, normal et pathologique pour penser la transgression de codes esthétiques : “ C'est tout à fait pareil ” – “ Cela n'a rien à voir ”. Impasse que surmonteraient les biographies d'artistes et de mouvements artistiques lorsqu'elles différencient, avec les ressources de la psychiatrie dynamique et de la psychanalyse, les pulsions à l'œuvre dans la quête de nouveaux modèles esthétiques, la contestation de l'ordre socio-politique et la résistance à l'effondrement psychique.

Du rappel historique des nombreuses écoles et mouvements qui se sont succédés depuis l'impressionnisme, De Martino retient une formule – “ cette crise de l'objet, qui en profondeur était une crise de l'homme ” (Volmat 1956, 223). Elle fait sens, bien sûr, pour l'auteur du *Monde magique* qui refusait d'opposer le rationnel à l'irrationnel et de réduire l'expérience humaine à l'opposition entre subjectivité et objectivité, selon une conception positiviste de la réalité. Aussi souligne-t-il, en demeurant tributaire de l'inexactitude de la citation, la fameuse définition qu'André Breton (1924) donnait de l'automatisme comme processus créatif dans son premier manifeste :

Le surréalisme est l'automatisme psychique [pur] par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée [. Dictée de la pensée], en l'absence de tout contrôle exercé par la logique, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale. (Volmat 1956, 224)¹⁶

Le jeune clinicien, à l'évidence passionné d'“ art moderne ”, a pris pour guide les plus récentes histoires de la peinture pour identifier les questions esthétiques qu'affrontent les artistes engagés dans une rupture avec les conventions occidentales de la représentation mimétique.¹⁷ Il participe, ainsi, au renouveau d'intérêt que portent, alors, psychiatres et psychanalystes aux expérimentations surréalistes, en réaction aux sombres temps de l'“ art dégénéré ”. Publiée sous forme d'un essai d'une cinquantaine de pages dans un numéro spécial de *L'Évolution psychiatrique*, puis sous forme de plaquette, la splendide conférence de Henri Ey (1948) sur *La psychiatrie devant le surréalisme* fait date. Elle incite Jean Vinchon (1950) à introduire, dans sa nouvelle édition de *L'art et la folie*,

¹⁶ Les termes entre crochets sont omis dans la citation de Volmat.

¹⁷ Volmat prend pour guide les trois volumes de *L'histoire de la peinture moderne* publiée par Skira en 1950 sous la direction de Maurice Raynal.

un chapitre consacré à “ L’expérience surréaliste ”. De quatre ans plus jeunes que Robert Volmat, Guy Rosolato, qui sera lui aussi chef de clinique de Jean Delay avant de devenir psychanalyste, se prépare à soutenir sa thèse, modestement intitulée : *Références psychopathologiques du surréalisme* (Rosolato 2008).

Sans le savoir Henri Ey répond, par avance, aux confusions qu’entreprendra Hans Sedlmayr sur la “ folie comme refuge de la liberté ” en détournant les mots d’ordre du surréalisme, principale cible de ses diatribes contre la modernité artistique.¹⁸ En analyste d’une pratique culturelle, le psychiatre rappelle que le surréalisme est “ un mouvement historique ” avec des règles, des objectifs et des valeurs, des attitudes, des consignes et des pratiques dont il détaille les principes esthétiques, et leur concrète mise en œuvre. S’agissant des productions de malades, parmi lesquelles bien peu sont des “ œuvres ”, leur description formelle ne suffit pas. Encore faut-il différencier les relations – de juxtaposition, de modification, de projection, d’immanence – qui unissent ces formes esthétiques à leur créateur. Ce travail d’explicitation sous-tend les formules, rapportées par Volmat, qui captent d’autant plus l’attention de De Martino qu’Henri Ey est un auteur qu’il connaît bien :

L’aliéné et son œuvre, indissolublement liés, sont “ objets esthétiques ” [...] “ Le fait que le malade dessine, écrive ou peigne, ou bien au contraire qu’il se contente de parler ou de rêver, n’apporte ni ne retranche rien à l’essence esthétique du délire : l’homme s’est métamorphosé en poésie. Il est devenu ‘objet esthétique’... L’essence de la folie est d’être un foyer esthétique, plutôt que de faire œuvre artistique. ” [...] “ La production esthétique pathologique, celle qui émane directement de la folie, a une structure spéciale ; elle n’est pas œuvre d’art, mais objet esthétique ... J’entends par là qu’elle réalise ainsi l’idéal surréaliste qu’aucun surréaliste ne pourra jamais atteindre, s’il n’est précisément fou ” [...] Le surréaliste fait du merveilleux, tandis que l’aliéné est merveilleux. (Ey 1948)¹⁹

De Martino n’a pu lire la description des tableaux de Raymond C. – toujours lui – qui permettent à Henri Ey de faire voir à ses lecteurs cet imaginaire vécu comme réel, ce “ système d’images qui demeure attaché au Moi comme un lambeau vivant de soi ”, lorsque “ l’homme est son délire ”. La voici :

Il a (dans un “ style ” dont le rapprochement avec l’œuvre de Max Ernst peut suggérer l’idée d’une influence réelle du peintre) représenté la terreur du sexe : machines et alambics où se fabriquent et se secrètent les mystères d’un véritable monde de prestidigitation, dans des espaces désertiques, tout peuplés cependant d’objets inanimés ou déjà morts et de personnages mécaniques animés et déjà vivants, dans une fusion savamment distincte, ou plutôt dans une juxtaposition savamment calculée et pesée de formes merveilleusement précises d’imprécision et de rêve. Il a donné de chacun de ces tableaux ou dessins des interprétations : la Muse inspire à l’artiste, non représenté mais symbolisé, la

¹⁸ Un chapitre de *Die Revolution der modernen Kunst* (1955) [*La rivoluzione dell’arte moderna*, Milan, Garzanti, 1961] est consacré au surréalisme sous le titre : “ La folie comme refuge de la liberté ”.

¹⁹ Citations de Volmat (1956, 235) qui suppriment l’accentuation typographique de certaines formules : “ L’essence de la folie est d’ÊTRE un foyer esthétique, plutôt que de FAIRE œuvre artistique. ”. De Martino a dépouillé les trois tomes d’*Etudes psychiatriques* de Henri Ey pour construire sa catégorie d’apocalypse psychopathologique.

transformation des instruments de souffrance et de mort en instruments et moyens d'activité, de joie et de bonheur ; la Beauté et la Laideur, la Femme et le Monstre, qui est une espèce de robot construit à coup d'artifice ; – le poulpe représente les organes sexuels féminins dont la saleté symbolisée par la tête, etc... Toutes explications et formules qui illustrent à quel point le sujet est conscient du symbolisme exprimé ; mais qui laissent inconscient le lien secret enchaînant la production à son auteur, le cordon ombilical qui les unit, ce par quoi l'œuvre ne se détache pas de lui. (Ey 1948, 33-34)

Mais en reconnaissant intuitivement le recours méthodique à *l'Einfühlung* comme mode de connaissance des vécus psychiques à l'œuvre dans ces peintures “de facture surréaliste”, De Martino pouvait se prémunir des formes les plus communes de disqualification idéologique d'une rupture esthétique.

La place centrale occupée par l' “art des fous” dans les avant-gardes artistiques française et allemande, entre les deux guerres, est celle d'une construction discursive, a-t-on montré, qui vaut comme nécessaire contre-point pour ouvrir l'activité artistique à de nouveaux modèles esthétiques et éthiques. L'année même de l'introduction du premier neuroleptique, la reconnaissance sociale d'un pouvoir curatif de l'activité de création vient, au contraire, clore un âge de la maladie mentale et de la psychiatrie clinique, celui des grandes productions délirantes dont la force poétique émerveillait quelques médecins esthètes et progressistes. Dans le même temps, la menace “apocalyptique” d'un désenchantement de l'art comme symptôme de la sécularisation s'inscrivait, en partie, dans les conflits internes à l'Église catholique qui voit, en ces années-là, les tenants d'une évangélisation par l'esthétique enrôler des artistes communistes ou athées. Pour l'anthropologue, dans la perspective comparative de *La fin du monde*, penser cet anti-art – ou plus exactement traverser les débats que cristallise cette antinomie – permettait de *ne pas faire se rejoindre* l'identification de styles culturels et l'affirmation idéologique d'une “crise” de l'art qu'il avait lui-même éprouvée et tenté d'élucider dans ses années de formation.²⁰ Mais cela ne définissait pas encore une manière propre d'appréhender les ruptures et les continuités d'une nouvelle culture visuelle.

²⁰ Voir la correspondance du jeune De Martino avec son ami Armando Forte (Charuty 2009, 72-74).

BIBLIOGRAPHIE

- BRETON, A. 1924. *Manifeste du surréalisme*. Paris : Éditions du Sagittaire.
- . 1988. *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard.
- BRETON, A., DUCHAMP, M. 1947. *Le surréalisme en 1947*, Paris : Maeght éditeur.
- CAPE, Anouck. 2011. *Les Frontières du délire : écrivains et fous au temps des avant-gardes*, Paris : Honoré Champion.
- CHARUTY, G. 2009. Ernesto De Martino. Les vies antérieures d'un anthropologue, Marseille : éditions Parenthèses /MMSH.
- DANCHIN, L. 1986, "Entretien avec Gaston Ferdière (4)", *Le Cabinet du Docteur Ferdière*, France Culture.
- DE GEORGES, P. 2010. "De quoi Kretschmer est-il le nom ?", *La Cause freudienne*, 73,138-163 ; https://shs.cairn.info/article/LCDD_073_0138.pdf [last accessed : 09/01/2025]
- DE MARTINO, E. 2002. *Furore Simbolo Valore*. Milano: Feltrinelli.
- . 2002. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. A cura di C. Gallini. Introduzione di C. Gallini e M. Massenzio. Torino : Einaudi.
- . 2016. *La fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles*. Texte établi, traduit de l'italien et annoté sous la direction de G. Charuty, D. Fabre et M. Massenzio. Paris : EHESS translations.
- DUBUFFET, J. 1949. *L'Art Brut préféré aux arts culturels*. Paris : Galerie Drouin.
- FERDIÈRE, G. 1951. "Le dessinateur schizophrène." *L'Évolution psychiatrique*, 2 : 215-230.
- EY, H. 1948. "La psychiatrie devant le surréalisme." *L'Évolution psychiatrique*, 4 : 3-52.
- GINZBURG, C. 2019. "L'héritage ambivalent de Mircea Eliade." *Gradhiva*, 30 : 130-140.
- GROS, F. 1996. *Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique*, Paris : Presses universitaires de France.
- KLEE, P. 1964. *Théorie de l'Art Moderne*, Paris : Gonthier.
- KRETSCHNER, E. 1927. *Manuel théorique et pratique de psychologie médicale*. Trad. de S. Jankélévitch. Paris : Payot.
- KOENIG, R. 2018. *Art Beyond the Norms : Art of the Insane, Art Brut, and the Avant-Garde From Prinzhorn to Dubuffet (1922-1949)*. Doctoral dissertation, Harvard University, Graduate School of Arts & Science.
- . 2021. "Art brut et objet trouvé." In R. Koenig, M. Seretti (dir.), *L'art brut, objet inclassable ?* Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux.
- L'ART BRUT*, 1965, fascicule 4. Paris : Publications de la Compagnie de l'Art brut.
- LO DUCA, J. M. 1964. "Introduction." In A. Jakovski. 1964. *Eros du dimanche*. Paris : Pauvert.
- MACCAURO, G. 2021. "Au paradis des archétypes": Follia e mondo primitivo nell'Art psychopathologique di Robert Volmat." *Lebenswelt*, 19, 74-86.
- MALDINEY, H. 1973. "L'esthétique des rythmes." *Regard, Parole, Espace*, Lausanne : L'âge d'homme.
- MÄNNING, M. 2017. *Hans Sedlmayr Kunstgeschichte Eine Kritische Studie*, Köln : Böhlau Verlag.
- MORGENTHALER, S. 2020. *Formationen einer Kunstwissenschaft. Text und Archivstudien zu hans Sedlmayr*. Berlin/Boston : De Gruyten.
- PRINZORN, H. 1922. *Bilnerei der Geisteskranken. Ein Betrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*. Berlin Heidelberg : Springer-Verlag. Tr. fr. 1984. *Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile*. Édition établie et présentée par M. Weber. Trad. de A. Brousse et M. Weber. Préface de J. Starobinski.
- RIGOLI, J. 2001. *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*. Préface de J. Starobinski, Paris : Fayard.
- ROSOLATO, G. 2016. *Encrage psychiatrique et psychanalytique du surréalisme*. Edition de Jacqueline Chénieux-Gendron. Préface de P. Merot. Paris : Honoré Champion.

- SCHNEIDER, C. 1939. "Entartete Kunst und Irrenkunst" in *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheit*, 110 : 135-164. Cité en bibliographie (Volmat 1956, 296).
- SHWARTZ, F. 2005. "Mimesis. Physiognomies of Art in Kracauer, Sedlmayr, Benjamin and Adorno." *Blind Spots : Critical Theory and The History of Art in Twentieth – Century Germany*. New Haven : Yale University Press, 137-242.
- SEDLMAYR, H. 1948. *Verlust der Mitte : Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg : O. Müller. Traduction anglaise : 1957, London : Hollis & Carter ; nouvelle édition : 2007. *Art in Crisis. The Lost Center*. Translated by Brian Battershaw. Introduction by Roger Kimball. New Brunswick (U.S.A.) and London (U.K.): Transaction Publishers. Traduction italienne : 1967. *La perdita del centro. Le arti figurative dei secoli diciannovesimo e ventesimo come sintomo e simbolo di un'epoca*. Bologne : Borla. 1961. *La rivoluzione dell'arte moderna*. Milano: Garzanti [1955].
- TISSERANT, M 2015-2016. *De l'art des fous à l'art psychopathologique : Recherche d'un nouveau discours de l'art à travers les expositions à l'Hôpital Sainte-Anne entre 1946 et 1950*, Université Toulouse Jean Jaurès, Mémoire de Master 2, Histoire de l'art contemporain.
- VIEVILLE, D. 2022. "Peindre à Sainte-Anne. L'année 1959", Les Conférences du Musée d'Art et d'Histoire de l'Hôpital Sainte-Anne : https://musee.mahhsa.fr/Peindre_a_SA_DV [last accessed : 09/01/2025].
- VINCHON, H 1950. *L'Art et la folie*. Paris : Stock.
- VOLMAT, R. 1956. *L'art psychopathologique*. Paris : PUF.
- WEBER, M. 1984. "Prinzhorn L'homme, la collection, le livre" in Prinzhorn, Hans (1984) : 1-41.
- WILL-LEVAILLANT, F. 1980. "L'analyse des dessins d'aliénés et de médiums en France avant le Surréalisme", *Revue de l'Art*, n°50 : 24-39.
- WOOD, Ch. S. 2000. *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s*, New York.



DOROTYHY L. ZINN

TRANSLATING *THE END OF THE WORLD* LUDICALLY

From playing Sudoku to playing Gossip

ABSTRACT: Based on the author's experiences of translating Ernesto De Martino's work, this article discusses some of the challenges and risks of this endeavor, with a specific focus on her work translating *La fine del mondo* [The End of the World]. Above and beyond the general problems of translating De Martino, which the author has treated elsewhere (Zinn 2015), *La fine del mondo* poses a number of particular difficulties: among these, the article considers the nature of the book as an edited, posthumous volume; the heterogeneous languages and styles it incorporates; and the immense challenge of the philosophical language employed. To address these, the author offers insights into her translation atelier. From her considerations regarding the process of translating De Martino, the author then moves to a broader reflection on how *The End of the World* may or may not be received internationally: to what extent does De Martino risk getting caught in an erudite version of the children's gossip game, in which passing the message from one player to the next leads to serious distortion when the last player says what they've heard? Will a De Martino that circulates only based on knowledge of the translation(s) produce visions of his scholarship that are unrecognizable or unpalatable to Italian-speaking scholars? The author concludes by inviting us to play with AI translation, assessing the potential of these technologies as ludic partners.

KEYWORDS: Ernesto De Martino; Translation; Play; Artificial Intelligence.

There is an element in the title of this article that might seem inappropriate: the notion of doing a translation "ludically". Indeed, it might in fact appear highly irreverent, since I am talking about Ernesto De Martino's *La fine del mondo* (De Martino 2019; translated as *The End of the World* [De Martino 2023]), his masterwork dealing with apocalypse in human thought and experience. After all, apocalypse is serious business. Yet in the process of doing the translation, when I was invited to the Käte Hamburger Center for Apocalyptic and Post-Apocalyptic Studies (CAPAS) at Heidelberg University in 2022, I discovered to my great surprise that scholars working on apocalypse have an excellent sense of humor, whether we should attribute this to a coping mechanism, a quirky personality trait common to them or some other explanation. A glass cabinet of apocalypse-themed games that occupied a privileged spot in the CAPAS corridor demonstrated to me that it was not necessarily a travesty to align "play" and "apocalypse" together conceptually.

My ludic perspective on translating De Martino predates my work on *The End of the World*, however. Anyone familiar with De Martino's work in Italian can easily imagine that he poses some major challenges for translation, and I have dealt with some of these in previous discussions (Zinn 2015). But for me, the difficulties in translating De Martino give me the same kind of endorphinic stimulation that other people get from doing sudoku, or perhaps more aptly, word games like Wordle or a good old crossword puzzle, except that the scale is immensely greater. As I work on one of his texts, I enter into my "De Martino zone". This includes trying to connect with the period in which De Martino was writing —the very time in which I was born— and align with his background as a Crocean-influenced, left-wing Southern Italian intellectual of the mid-twentieth century. In the case of *The End of the World*, this period was marked by a different structure of feeling from the ones that characterized my previous translations: the historical world that De Martino inhabited felt the clamoring of decolonization movements and newly independent states, the Cold War and the threat of thermonuclear destruction. It also felt the disillusionment with Stalinism in many quarters of the Marxist Left, and at the same time, the

ecumenical openings of Vatican II.¹ The shadow of the Shoah, indeed a general undercurrent of Western irrationality, lingered heavily and more explicitly. And on a personal level, while writing this opus De Martino was battling cancer and faced with the end of his own personal world.

As solitary as this process can be, I have been fortunate to have many friends who can give me help —as with the "phone call home" option one sometimes sees on television game shows, in which the player is allowed to contact family or a friend for an answer. In the case of *The End of the World*, these special friends were above all Marcello Massenzio and Sergio Fabio Berardini, whose support was utterly invaluable. For more than a year they patiently dialogued with me on long lists of queries I had, especially in the areas of religious history, philosophy and demartinology more broadly; in my Preface to the translation (Zinn 2023), I acknowledge still other people who contributed to my work on the project. On the whole, however, it was more of a solitaire than a team sport. There was no one besides me who had already translated a book-length work by De Martino into English, only some passages and one article (De Martino 2012).² I had already worked carefully on my choices in terminology in the previous translations, aware that I was somehow setting precedents, and in *The End of the World* I remained coherent with

¹ While I have not explored this, I have often thought that several parts of *The End of the World* should be read in the light of Vatican II.

² The French translation of 2016 was created by a group of five translators working under the direction of the editors, who then made sure that the parts were consistent. The only other English translation of a monograph by De Martino has been *Il mondo magico* by an unidentified translator (*Primitive Magic*, De Martino 1972). While the text is accurate from a strictly linguistic point of view (despite the translator skipping passages when the going got rough), from the title on, this New-Age inflected translation is utterly inadequate for understanding De Martino's thinking.

those choices. As for general stylistics, João de Pina Cabral generously offered numerous suggestions for making the prose more elegant, though he is certainly not responsible for any of the remaining flaws. In this article, I make visible some of the backstage to the translation of *La fine del mondo*, and I discuss some of the elements that I toyed with, so to speak, to stay within the ludic metaphor. I focus first on some of the conditions influencing the translation, the general approach I took, and some of the specific choices I made. I conclude by speculating on how the game might continue, whether as an international “gossip game”, or with the new possibilities that artificial intelligence affords.³

Some general considerations

As challenging as my other De Martino translations have been to carry out (*The Land of Remorse* [*La terra del rimorso*] and *Magic: A Theory from the South* [*Sud e magia*], respectively De Martino 2005a and 2015), *The End of the World* truly presented another level of difficulty. Above and beyond the specific elements that I discuss below, it is important to keep in mind that this book itself was a work of translation on different levels. First, as is well known, it was a reconstruction of the book that De Martino was writing at the time of his death in 1965. Just as translation from one language to another is a subjective enterprise, so too is such an act of reconstruction, albeit a scientific basis lies at its heart. The scholars who have taken on the task of editing *La fine del mondo* have done extensive research in the De Martino Archive in order to orient their editorial decisions: from Clara Gallini in the 1977 edition (De Martino 1977), to Gallini and Marcello Massenzio in 2002 (De Martino 2002), to Giordana Charuty, Daniel Fabre and Massenzio in 2016 (De Martino 2016), who overhauled the previous editions while simultaneously translating the work into French. It was from the Italian version of this new edition (De Martino 2019) that I worked, although I consulted the French edition on many occasions.

From the very start I was not entirely free in my translation, since the publisher — The University of Chicago Press — imposed a strict word count ceiling in order to guarantee that the book’s selling price would remain within a certain limit. Based on the fact that the length of Italian texts generally exceeds their English versions by around 15%, I was able to cautiously guesstimate the word count of the entire manuscript as I was working, and although I periodically made preliminary counts in different phases of the project, I could not be close to exact until a very advanced stage in the translation. Moreover, I needed to leave room for the preface, introduction, glossary and

³ I thank the editors of this CoSMo issue for including this piece, and I appreciate the thoughtful comments made by the anonymous reviewers, whose suggestions I have tried to incorporate here as far as possible without overhauling the focus of the text.

annotations. The uncertainty over space was a constant source of tension, and for this reason I kept a list of possible sections that I thought I could reasonably, if regrettably, sacrifice in case I went over the word count. The only cuts that were clear from the start were based on my decision to leave out the extensive essays and commentaries by the editors and perform a literal appendectomy, removing the essay “Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche”, to be published separately in English (De Martino 2025). As for the editors’ annotations, I dealt with them on a case-by-case basis, translating only those that seemed to me to be most essential for the English language reader, differentiating them from my own annotations. In the process of doing the translation, I came across numerous small errors on De Martino’s part: this is understandable, given the unfinished nature of his writing. Where I felt there was some utility in pointing out an error, I annotated this for the reader, but there were many more instances than what ended up in annotation. As for De Martino’s writing, in order to ward off the specter of excessive length, throughout my work on the translation I would choose phrasing with fewer words. I kept the Introduction shorter than I would have liked, but then again, my editor at Chicago Press felt that it was better not to give too strict guidance to the work and leave readers freer to create their own interpretations (a point I will return to toward the end of this essay). For this volume, unlike my previous translations of De Martino, I thought that a glossary would be beneficial. The few pages I dedicated to this purpose turned out to be well worth the investment, for my colleague Fabio Dei, in giving me feedback on the entries, said that he found the glossary to be so useful that he hoped they would add one to the Italian edition, too. In the end, having been so mindful of the length limitations, thankfully it was not necessary to do any further pruning, and I was able to fully respect the structure of De Martino’s core text from the 2019 edition.

Overall, though, in translating *La fine del mondo*, my general approach was much the same as with the previous two monographs. With De Martino’s writings I have always emphasized a more literal, scientific translation versus a freer, literary translation, with a rendering that stays very close to the original text. I did not eliminate De Martino’s numerous repetitions, which are even more evident in this volume due to its unpolished nature. For the purposes of creating a smoother English translation, I tended to break up excessively long sentence structures into more easily digested bits; despite this, Chicago’s marvelous copy editor Steve LaRue did catch some passages that still needed further treatment in English. Like the other works by De Martino that I have translated, *La fine del mondo* is written in an antiquated mid-twentieth-century Italian characteristic of intellectuals in that period. Above and beyond this general fact, the text features some usages that are problematic by today’s politically correct standards: De Martino makes extensive use of the “universal man”, for example, which for the most part I translated as “humankind”, “humanity”, or “people”, unless these forms were in sources cited by De Martino himself. We even see gender insensitivity in his translations from other languages, such as when he translates “die Kranke” (a female patient) from German as

masculine (“il malato ... se stesso”). And for male-inflected terms like *padri* (as in “forefathers”) and *patria*, I chose more gender-neutral equivalents. Another problematic element for today’s reader is the presence of some racializing language (*primitive* and *meticci* [“half-castes”]), although De Martino himself sheds a critical slant on the use of the term “primitive”, usually qualifying it with “so-called”. My approach to all such items in the translation was not aimed at “woke-ifying” De Martino, but at finding a balance that recognizes who he was in his context while mitigating the impact of some elements that might be jarring for contemporary readers.

In comparison with my past experiences with De Martino, this book presents some peculiarities, such as De Martino’s use of gerunds. I reflected on this extensively and decided to try, in general, to maintain these gerunds in English, at least where they were not particularly awkward. My reasoning was that in most instances De Martino could have chosen to use a noun, there being a similar difference between noun and gerund forms in Italian, so if he made such a decision intentionally, whether or not it reflected a true conceptual subtlety on his part, I thought it appropriate to respect his stylistic choice, which was common in academic writing of that period. In any case, De Martino’s use of gerunds lends a dynamic quality to the writing, and I believe that it is fitting to try to convey this to the reader.

Tracking down original texts

De Martino’s preparatory materials for the book included extensive excerpts from the works that he was studying, much of which found a place in the 1977 and 2002 editions of the book. In the 2016 edition, the editors decided to remove these excerpts if they were not commented on by De Martino, leaving to a far greater extent than before the core of the book featuring De Martino’s original essays and passages. Even so, his writings include copious citations from dozens of authors, many of which De Martino himself translated into Italian. Not all of the works he consulted were available in Italian, nor did De Martino always avail himself of existing translations: his decision to translate from Proust directly rather than use Natalia Ginzburg’s translation is a case in point.

The University of Chicago Press had stipulated that I would need to translate all quoted material directly from the original source, which is something that I would have done anyhow, as I did with the previous monographs. Fortunately, the languages involved were mainly French and German, languages with which I have a good familiarity. Where I was able to find an extant English edition of a text cited by De Martino, I would make use of that. This latter solution, however, was not always a viable one: some works simply had no English translation available (e.g. Alfred Ernout’s works; Henri Ey’s *Études psychiatriques*; Enzo Paci’s *Il nulla e il problema dell’uomo*; and the *Lexicon* of Festus, which is still being translated by scholars with the Festus Lexicon

Project at University College London). At times it was difficult, if not impossible, to parse where an essay from one book might be translated in English, as there is not always a one-to-one correspondence between the contents of a book in its original language and the venues for their translation. There were several such instances with the works by Mircea Eliade, Benedetto Croce and Ludwig Binswanger. Karl Kerényi's *Töchter der Sonne* did not have an exact correspondence with *Goddesses of Sun and Moon* in English. The English version of Eliade's *Traité* eluded me until, after an extenuating search in Columbia's Butler Library, I finally understood that it was published as *Patterns in comparative religion*. And even then, I was hard pressed to find the exact citation by De Martino, who all too often (maddingly enough for me) blithely paraphrased his sources. For some texts there was instead the problem of having too many English translations, for example with Dostoevsky and Proust, but also with Rimbaud's poetry and the Bible. Through a cousin I managed to contact two scholars of Christianity at the University of Oklahoma, and, apart from advice on some Christian terminology, they recommended using the New Revised Standard Version, which is fortunately available and searchable online. I consulted four different English translations of *Swann's Way* before settling on Lydia Davis's (for the record: Moncrieff, Kilmartin's revision of Moncrieff, Grieve and Davis).

I spent a great deal of time in the libraries at the University of Cologne and Columbia University in order to track down original sources. This was an extremely cumbersome task, not simply a matter of finding the books or articles: I needed to match citations from De Martino with the originals, and De Martino's exasperating habit of paraphrasing and/or chopping up direct citations into pieces to incorporate into his own text repeatedly complicated my work, forcing me to look for material over a span of many pages or even chapters. Within a single block of text, Martino often left out parts in his translations: in such cases, I either added these parts back in with my translation or I more clearly indicated the omission. De Martino makes extensive use of texts that were in German (Mühlmann, Storch and Kulenkampff, Jaspers, Lommel), much of which was not already available in English translation. Jaspers' monumental *Allgemeine Psychopathologie* has been translated in two lengthy volumes; nonetheless it was not always an easy matter to track down specific passages. Some of Lommel's and Petri's work on Australian Aboriginal groups had been translated into English, but using different transliterations for indigenous terms. So I consulted the originals in German (Lommel 1952; Petri 1950), originals in English (Lommel 1950), and English translations (Lommel 1997, Petri 2014) —and then I asked colleagues who specialize in Oceania for what they considered to be the current usages in English. Although I would work from the German original rather than translate from De Martino's own Italian translation, I did make sure I kept De Martino's version in mind. And through doing so, I occasionally discovered some interesting discrepancies between his translations and the

original text. De Martino had an excellent grasp of German,⁴ which leads me to think that such discrepancies were not casual. For example, in relating Storch's case study of a schizophrenic (the famous Bernese peasant), De Martino cites the exchange between the patient and the psychiatrist:

Gli uomini non sono più nel loro ambiente domestico, in un mondo appaesato (*die Menschen sind nicht mehr zu Hause*). Anche io non sono al posto giusto, dove si è di casa (*wo man zu Hause ist*). (Le cose potranno andar meglio) quando gli uomini riavranno le loro cose, quando saranno di nuovo appaesati nel loro posto giusto (*wenn sie wieder daheim sind am richtigen Ort*). E questo gli uomini riusciranno a fare, quando avrò ritrovato il mio mondo familiare (*Wenn ich wieder daheim bin*). (De Martino 2019, 99)

De Martino's translation here provides more of a paraphrase than a literal translation, ventriloquizing the patient in such a way that the latter's commentary aligns better with De Martino's own phenomenological perspective, as reflected in the use of his neologism *appaesato* (which I discuss below). I chose to render the passage in a more literal fashion; moreover, I reinserted some phrases from the original that De Martino had left out, while noting an omission:

"People are no longer home. I, too, am no longer in the right place" (What is the right place?) "Where one is at home." (When will the world get better?) "When [the people] have their things back, when they are home again in the right place. When everything is in order again." [...] (How will the people down there manage that?) "When I am home again." (De Martino 2023, 18)

This was not the only occasion in which I found such a tendency on De Martino's part to tweak a source to better suit his theoretical perspective. Another good example of this appeared in a quote from Jaspers: "Il pensiero simbolico dei primitivi ha luogo per entro un comune orientamento spirituale che si è sviluppato solo scarsamente in senso razionale..." (De Martino 2019, 191). Leaving aside De Martino's quirky "per entro",⁵ what appears important to me is his translation of Jaspers' "bildhafte Denken" as *pensiero simbolico*, which repeats a few lines below: "pensiero simbolico e il contenuto dei simboli", which in Jaspers's original text is: "Bilddenken und was den Gehalt der Bilder..." (Jaspers 1953, 620). The English edition of Jaspers translates *bildhafte Denken* as "pictorial thinking", with the second appearance as "pictorial thinking and its content." In my view, the more literal "pictorial thinking" is a better rendering of Jaspers, since in those pages Jaspers repeatedly uses some form of the term "Bild" (picture) at various points. Knowing that German is a language that normally does not leave such things to chance, the fact that Jaspers uses "Symbolik" and "symbolhaft" elsewhere in the same discussion indicates to me that he intentionally chose terms around *Bildhaft* ("pictorial")

⁴ De Martino's daughter Lia once told me that he had taught himself German.

⁵ Anthropologist Pietro Clemente told me that as a student, he and another classmate were enraptured by De Martino's "per entro" and imitated it in their own speech.

rather than “symbolic”. I suspect that De Martino’s own choice of “symbolic” was a device aimed, consciously or unconsciously, to better align Jaspers’s thought with his own profound focus on symbols, in *La fine del mondo* as throughout his oeuvre.

Another discrepancy I found between the original German and De Martino’s Italian has to do with his application of religious phenomenology to a psychiatric case he examines. Based on his readings of religious historian Rudolf Otto’s phenomenological approach, in many of his writings De Martino regularly cited Otto’s expression of “ganz Andere”, which refers to experience of the radical alterity of the sacred. In *La fine del mondo*, he sometimes translates this in Italian as “tutt’altro”, but most of the time he leaves it in German; I have translated this expression as “wholly other.” *Ganz Andere* recurs very frequently throughout the book, but especially in Chapter 2, which deals with psychopathological apocalypse and in which De Martino reviews material from various phenomenological psychiatrists; here, “ganz Andere” appears several times with reference to the experience of *Unheimlichkeit* [uncanniness]. De Martino recounts one case from Wetzel’s research, that of a young postal worker, and he writes: “Il fratello torna a casa, era *ganz andere* rispetto a prima.” Here, once again, De Martino does not cite Wetzel exactly, but instead paraphrases him. Moreover, Wetzel’s original reads that the brother was “ganz anders als früher”. This *ganz anders* (“very different from before”) is actually not the same thing as Otto’s *ganz Andere*, but the fact that De Martino decided to leave it in German in this way creates a slippage with the other places where he or other authors are making direct reference to Otto’s expression. I suggest that in a subtle way, this helps reinforce his application of religious phenomenological thinking to psychiatric phenomenology.

Demartinian neologisms

De Martino’s manner of appropriating other people’s speech and accenting it with his own is characteristic of his engagement with various authors he cites, at least in the moments when he is not using them as sparring partners. Where I have found this to have some significance, I have noted it for the reader. The neologisms he creates, in *La fine del mondo* as in his other works, constitute an important challenge for translation of a different order. As Marcello Massenzio said to me in one of our numerous exchanges, De Martino is creating a discipline that reinvents religious-historical theory, and correspondingly he is attempting to create a lexicon that is suited to this discipline (personal communication). For example, we have demartinian terms like *ierogonico*, for which I provided a very close translation by simply anglicizing it as “hierogonic”, seeing as it draws on root words from Ancient Greek, *iero* (sacred) and *gonia* (genesis). Massenzio noted that this choice on De Martino’s part was very significant, because it marked one of the most important points of divergence from Mircea Eliade’s conception of the sacred: for De Martino, the sacred exists as a product of history. Similarly, I used

“theogenetic” (2023, 168) for *teogenetico* (2019, 309), De Martino’s expression for being of divine origin. I rendered his formulation “i limiti del cosmificato e del cosmificabile” (De Martino 2019, 131) as “the limits of the ordered and orderable” (De Martino 2023, 41). Here, he again uses a Greek root (*cosmos*) to signal the intervention of culture as ordering in the process of world-making.

One of the most fundamental neologisms in De Martino’s entire theoretical apparatus is *destorificazione*, which in previous translations I had already chosen to translate “dehistorification” (Zinn 2015), although another contender was “dehistoricization”. The matter was further complicated by the fact that De Martino himself (2019, 147) uses *destorizzazione* twice in *La fine del mondo* (but not *destoricizzazione*). I opted for “dehistorification” because its unusual sound better communicated the novel quality of De Martino’s theory of ritual dehistorification, whereas “dehistoricization” carries established usages in English that might have risked creating ambiguities with De Martino’s thought. Less problematic for translation, but nonetheless opaque to readers unfamiliar with De Martino, is his *ethos del trascendimento*, often appearing as *ethos trascendentale del trascendimento* or the even more baroque formulation *ethos trascendentale del trascendimento della vita nel valore* (value that he specifies, by the way, as *intersoggettivo*). For all of these I followed my general approach of close, literal translation.

Among De Martino’s neologisms in *La fine del mondo*, the ones that posed the greatest challenge were undoubtedly *appaesato* and its cognate *appaesamento*, which lie in contrast to the established non-neologisms *spaesato* and *spaesamento*. This was a problem that compelled my rumination for many months on end. Whereas *spaesato* is connected to the negative *unheimlich* (routinely translated in English, with reference to Freud, as “uncanny”), De Martino’s innovative contribution was to create a term to reflect a positive condition and process. In some places, De Martino glosses *unheimlich* as *non familiare o spaesato*. In his intellectual biography of De Martino, Flavio Geisshuesler (2021) translates *appaesamento* as “territorialization”, which captures the aspect connected to land (*paese*), and yet I did not find it sufficiently convincing. I considered something more in terms of “at home”, but it was difficult to shift this to other parts of speech. Some solutions I came up with (at-homeness? homeliness? homeification?⁶) were terribly clumsy, and they did not lend themselves to capturing the different scales that *paese* embraces in Italian, ranging from local to national levels. As noted above, in at least one instance De Martino translates the German *daheim* [at home] as *appaesato* (2019, 99). On the other hand, although *heimlich* and *Heimlichkeit* capture the dimension of the familiar and domesticity, they could not offer a helpful analogy for

⁶ From his work on migration, Italian sociologist Paolo Boccagni has popularized the concept of “homing”, which could have been a related possible alternative, but like its cognates it seemed unwieldy to adapt in this context.

English as a positive contrast to *unheimlich*: “canny” and “canniness” simply do not stand in opposition to “uncanny”.

The contrasting pair to *appaesato/appaesamento* is *spaesato/spaesamento*, which Geishuessler coherently translates as “deterritorialization.” Now, *spaesato* is a translation of Heidegger’s *Unheimlichkeit* (“uncanniness”, translated in Italian with reference to Freudian thought as *perturbante*), but De Martino also translates *Unheimlich* elsewhere as *non familiare*, and even *alterità* and *stranezza* (cf. De Martino 2019, 170 n.10). For example, he translates *unheimliches Gefühl* (2019, 172) as “un sentimento non familiare”.

So, the question I faced was how to best juggle these various balls in translation. The solution I finally developed for this problem was to enlist for the task two pairs that could capture the neat linguistic contrast in Italian of *appaesato/appaesamento* and *spaesato/spaesamento*, and at the same time, connote a relationship to territory: the pairs I chose were “settled/settling” and “unsettled/unsettling”. Although it is true that “settled/settling” does not quite grasp some of the domestic resonances that De Martino’s *appaesato* suggests, it nonetheless connects a subject to a space, while “unsettled/unsettling” effectively suggests the feeling of *Unheimlich*’s uncanniness, and at the same time, a disconnect from a space. Incidentally, speaking of such connections to home, I should mention that De Martino has some key passages in which he discusses *patria culturale*, which I have translated as “cultural homeland”. I never really had much doubt about this, but when I mentioned “cultural homeland” in the proposal for The University of Chicago Press, one anonymous reviewer reacted nervously, concerned that it could somehow suggest something more along the lines of German *Heimat*, with all of the problematic baggage that this latter term carries in German culture.

Translating philosophical terms

If *La fine del mondo* was such a great challenge, this was surely due to the fact that it is De Martino’s most philosophical work, engaging existentialist and phenomenological philosophy throughout and embracing part of his *Scritti filosofici* (published by Roberto Pàstina: De Martino 2005b). Although I had a strong familiarity with De Martino’s special vocabulary and had dealt with this peculiar terminology before in my previous translations, *La fine del mondo* took me far outside of my comfort zone with its philosophical language. Admittedly, I do not have a strong scholarly background in philosophy, and at times this would lead me to various “crises of presence”, as when I would come across some word or expression that I suspected was ready to treacherously jeopardize my work, like a land mine lying in wait in the text. This is where my colleagues’ support was especially precious. For example, on p. 429 (and *passim*) of the 2019 Italian edition, De Martino uses *sicurezza* repeatedly. Because this could have various translations in English, I asked Marcello Massenzio for his opinion on how it was used

here, and once again, he opened up new interpretations for me. *Securitas*, said Marcello, referred to the domesticity of the familiar world: “io sto al sicuro” (I am in a safe place). In De Martino’s perspective, he argued, one must be faithful to one’s own cultural tradition, one’s “home”, faithful to the foundational values of one’s being-in-the-world is related to faithfulness to one’s tradition. Furthermore, Marcello highlighted this point as being central to De Martino’s polemic with Sartre, for De Martino held innovation in a dialectical relation to tradition. The passage featuring *sicurezza* (2023, 243) is one of the few places where I placed the original Italian in parentheses, in order to highlight the productive tension of translating the term as both “sureties” and “security”.

At other times, the philosophical questions were relatively minor. For example, *oltrepassare* is a term that De Martino uses very often in his discussions of the crisis of presence and transcendence. In English it could be translated in a number of ways, but I settled upon using “overcome” for the most part. The preponderance of my philosophy-related questions had to do with Heidegger: De Martino uses a language that clearly draws a great deal on Heidegger, but by no means is he deploying Heidegger’s vocabulary in a straightforward way. The underlying question of method was how to give readers a sense of the way in which De Martino gave his own inflection to a seemingly Heideggerian discourse. Once I came up with solutions for single terms and expressions, I turned to the devices of annotations and glossary entries for this purpose.

To approach this aspect of the project, I had to take a closer look at Heidegger’s *Sein und Zeit*, the Italian and English translations of it, and various Heideggerian studies and glossaries (among these, Gorner 2007; Munday 2009; Schalow and Denker 2010). For the Italian edition of Heidegger, I utilized the Pietro Chiodi translation that De Martino would have had present, which also contained several useful comments on Heidegger’s vocabulary. On the other hand, I found that De Martino does not always adopt Chiodi’s terminology. Then there were other philosophical works that I had to study, whether consulted by De Martino (e.g. Croce, Paci, Sartre) or exegeses of his work (e.g. Cherchi 1994; Cherchi and Cherchi 1987; Berardini 2013; Berardini 2018; Berardini and Maraffa 2016). Additionally, it was useful to consult De Martino’s own *Scritti Filosofici* (2005), mentioned above. While I was engaged in this task, I was able to avail myself of the generous support of Sergio Fabio Berardini, who patiently replied to my queries and gave me feedback on my translation choices.

I developed a long list of terms that were most closely related to Heidegger’s thought, and I had to ponder each and every one of these at length. For the most part, I found that my preferences in English gravitated to the Macquarrie and Robinson translation of *Sein und Zeit* (Heidegger 1962), although Joan Stambaugh’s subsequent translation (Heidegger 1996) was of great interest and helped me to develop some specific solutions. One question that I resolved quickly was *angoscia*, a key term that appears abundantly in *La fine del mondo*, but also in other works by De Martino. It seemed to me that the actual phenomenon that De Martino describes could better be rendered with “anguish”.

Instead, I opted for “anxiety” throughout, because that is the standard English translation of *Angst* in Heidegger: my consultations with Italian scholars made it clear that the Heideggerian dimension needed to be privileged here. Another example is De Martino’s frequent use of *dischiudere*, which could lend itself, in a more literary translation, to various (and perhaps more elegant) solutions. However, we would risk overlooking affinities with Heidegger’s “disclosedness” (*Erschlossenheit*) if we strayed too far from a literal translation in this case. For this reason, I stayed close to forms like “disclose” and “disclosure” in English. Especially in Chapter 7 (Antropologia e filosofia), De Martino uses a constellation of words around the root of *progetto*: *progettabile*, *progettualità*, *progettabilità* and *progettazione*. I struggled with these due to their awkwardness in English. Once again, it is important to keep in mind that all of these make implicit reference to Heidegger’s *Entwurf/Entwerfen*. So despite the awkwardness, I used various cognate words in English that include “project”: “projectable”, “projectability”, “projecting”, “projection”.

As with *progetto*, we also find a cluster of terms in the book with *mondo* as a root: *mondano*, *mondanità*, *demondanizzazione*, and these are largely connected to Heidegger’s complex use of words connected to the lexeme “world”: *Welt*, *Weltheit*, *weltbildend*. I translated *mondano* as “worldly” in order to capture the Heideggerian connection, where appropriate; in some cases, however, De Martino uses the word with the meaning of “secular”. For *mondanità* —which De Martino almost always uses rather than Chiodi’s canonical *mondità*— I preferred Macquarrie and Robinson translation with “worldhood”, whereas Stambaugh uses “worldliness”. *Demondanizzazione* is De Martino’s translation of *Entweltlichung*, a key term in his discussions of crisis of presence, and with this choice De Martino distances himself from Chiodi’s *demondificazione*. Macquarrie and Robinson (Heidegger 1962, 147) gloss *Entweltlichung* as “deprive of its worldhood”, and in this case I preferred Stambaugh’s “de-worlding” (without the hyphen). More straightforward are De Martino’s use of Heideggerian terms *intramondano* (*Innerwelt* – Macquarrie and Robinson’s “within-the-world”), and *ente intramondano* (“entity within-the-world”). For Heidegger’s *Seinkönnen* (De Martino’s *poter esserci*), I preferred Stambaugh’s “potentiality-of-being” rather than Macquarrie and Robinson’s “potentiality-for-being.” Another phrase in *La fine del mondo* that is a mouthful is “dover esserci nel mondo”. Here, I agreed with Flavio Geissshuesler’s translation of “duty-to-be-in-the-world”, which complements Heidegger’s *Seinsollen* with a *Seinmüssen*, a point that he must have taken from Storch and Kulenkampff (1950), but which also fits in well with his Crocean ethics.

De Martino’s frequent use of *utilizzabile* and *utilizzazione* posed a substantial stumbling block for my translation. Here, too, De Martino is casting a sideward glance at a cluster of Heideggerian expressions: *zuhanden*, *Zuhandenheit*, *Zuhandenes*. Pietro Chiodi renders *Zuhandenheit* as *utilizzabilità*, *zuhanden* as *utilizzante*. For Heidegger in English, the classic translation by Macquarrie and Robinson gives us “ready-to-hand” for

zuhanden and “readiness-to-hand” for *Zuhandenheit*. Gorner (2007), on the other hand (but losing the “hand”), proposes “available” and “availableness”. In this case, I found Stambaugh’s translations to be less awkward for De Martino’s repeated deployment of this constellation of terms: “thing at hand” for *Zuhandenes*, and *Zuhandenheit* rendered with “handiness.” At times, De Martino even speaks of “utilizzazioni” in a plural form that does not appear in Heidegger; I simply translated this as “handinesses”. Interestingly, I found *utilizzabile* in De Martino’s translation of Sartre’s *L’être et le néant*, where the English edition of Sartre I consulted (Sartre 1956) uses “instrumental”. Likewise, De Martino translates Sartre elsewhere with “utilizzabilità”, where the English translation of Sartre speaks of “instrumentality”. All of this discussion of *utilizzabile* and *utilizzazione* in De Martino should not be confused with his treatment of *utile*, which is instead a reference to Benedetto Croce’s conception of the economic sphere: the influence of Croce in De Martino’s thought posed another problem for translation. Where De Martino often refers to *opera* and *operare*, I decided to use “action” as a way of giving a nod to Croce. A related, but difficult term that recurs is *l’operabile*, which Geissshuesler (2021) has translated as “the workable”. I instead opted for “the practicable” and “practicability”, because for me this seemed to better point to agency.

Playing gossip

It remains to be seen what the effect of the English translation of *La fine del mondo* will be, with review and dissemination times being rather lengthy in the humanities. To a greater extent than other works by De Martino, it may well attract exegetes who are not familiar with Italian or his other writings. As noted above, the publisher’s editor purposely wanted to leave readers to their own devices in interpreting the book. Given its short essays and commentaries, but also its unpolished quality, I have often compared *The End of the World* to Gramsci’s *Prison Notebooks*: both texts present themselves as treasure troves that can tempt interpretation the way people parse Quranic suras or Biblical passages. Yet I am cognizant of the risks involved with this, since some Italian colleagues have problematized the reception of Gramsci in the anglophone world. They simply do not agree with the way Gramsci is being used. The question is whether something along the same lines will happen with De Martino: will the De Martino that gets spread through translation return home as something unrecognizable or deemed illegitimate? In a way, this is a version of the game of gossip that we used to play as children, sitting in a circle and spreading a message in a chain, except that we would laugh at the inevitably messed-up result. Undoubtedly there is an element of risk in the operation of translation, but then again, I see a great potential in allowing more scholars to get closer to De Martino’s work. For example, Michael Peters recently wrote an article inspired by De Martino’s notion of “cultural apocalypse” (Peters et al. 2023). He did not have the benefit of being able to read De Martino directly but could only draw on

discussions of De Martino in French and English. It seems to me that scholars having to rely exclusively on second-hand treatments leads to a state of affairs that is much more akin to the gossip game than allowing them direct access will.

But when does the gossip game become bona fide “fake news”, to mention an element that has been destabilizing our contemporary being-in-the-world? Individually and collectively, we human beings are facing a great number of challenges. Of the several works by De Martino that colleagues have urged me to translate, I settled on *La fine del mondo* precisely because it speaks so well to our Zeitgeist. And in no small way, for me personally this play through translation has been therapeutic —we might conceive of it as a sort of ludotherapy. I had already had the experience with *The Land of Remorse*: translating 400 pages on spiders cured me of an arachnophobia that plagued me from childhood. This is not to say that I’ve been “cured” of apocalypse, but —perhaps like the scholars at Heidelberg’s Center for Apocalyptic Studies— this play has helped me to deal with the apocalyptic mood that characterizes so much of the present. The translation’s publication in 2023 coincided with a new apocalyptic threat beginning to seep into public awareness, one linked to the rise of artificial intelligence. Of course, artificial intelligence has vastly improved the capacity for automated translation, yet I have long believed that it will never be up to the task of translating Ernesto De Martino’s writing. The kinds of considerations I have presented throughout this article demonstrate the very human task of making meaning out of words. Nonetheless, I thought that it might be fun to close this discussion with a bit of play with AI, so I asked Chat GPT to provide translations for a few quotes from *La fine del mondo*, and I provide the results here along with my own versions from the English edition.

Example 1

Il dover esserci nel mondo culturale, il rischio di non poterci essere in nessun mondo culturale possibile: in questa tensione vive l’ethos primordiale della presentificazione. (De Martino 2019, 129)

The ought-to-be-there in the cultural world, the risk of not being able to be in any possible cultural world: in this tension lives the primordial ethos of presentation. (Chat GPT)

The duty-to-be in the cultural world, the risk of not being (*non poterci essere*) in any possible cultural world: the primordial ethos of presentification lives in this tension. (De Martino 2023, 39)

Example 2

Ma occorre precisare che, nella mia prospettiva, il mondo deve essere fondato proprio perché può perdere il fondamento; che il fondare il mondo significa valorizzare la vita non secondo l’essere, ma secondo distinti valori del dover essere; che di questa valorizzazione la testimonianza

inaugurale è data dal progetto comunitario di un mondo utilizzabile, e che gli ulteriori trascendimenti sono dischiusi da questa valorizzazione inaugurale; che il rischio del crollo dell'ethos del trascendimento comporta il rischio del crollo dell'esserci nel mondo ... (De Martino 2019, 487)

But it must be clarified that, from my perspective, the world must be founded precisely because it can lose its foundation; that to found the world means to valorize life not according to being, but according to distinct values of ought-to-be; that the inaugural testimony of this valorization is given by the communal project of a usable world, and that further transcendences are opened up by this inaugural valorization; that the risk of the collapse of the ethos of transcendence entails the risk of the collapse of being-there in the world... (Chat GPT)

It is necessary to point out, however, that in my perspective the world must be founded precisely because it can lose its foundation; that founding the world means valorizing life not according to being but according to distinct values of the duty-to-be; that the initial evidence of this valorization is given by the communitarian project of an at-hand world, and that further transcendences are disclosed by this initial valorization; that the risk of the ethos of transcendence's collapse entails the risk of being-in-the-world's collapse (De Martino 2023, 281)

Example 3

Essere-nel-mondo come determinazione formale è insufficiente in quanto fa scomparire il doverci essere nel mondo mediante la valorizzazione intersoggettiva e il non poterci essere in nessun mondo possibile come rischio radicale. La mondità come mera possibilità di mondanizzazione, come semplice poter essere, non assicura, non fonda, il passaggio ai mondi culturali concreti, che non si appellano a un potere ma a un dovere. (De Martino 2019, 526)

Being-in-the-world as formal determination is insufficient as it makes the ought-to-be-there in the world disappear through intersubjective valorization and the not-being-able-to-be in any possible world as a radical risk. Worldliness as a mere possibility of world-making, as simple potential being, does not ensure, does not found, the transition to concrete cultural worlds, which do not appeal to a power but to a duty. (Chat GPT)

Being-in-the-world as a formal determination is insufficient in that it makes the duty-to-be-in-the-world through intersubjective valorization disappear and not be able to be in any world possible as a radical risk. Worldliness as a mere possibility of worlding, as a simple potentiality of being (*poter essere*) does not guarantee or ground the passage to concrete cultural worlds, which do not appeal to a potentiality but to a must (*dovere*). (De Martino 2023, 311)

The work produced by Chat GPT—in slightly longer time than it takes me to blink—is actually much better than I expected. Certainly, someone needs to give it some training in Heideggerian thought, and it is not clear to me how capable it might be of a more literary translation, should one prefer that; but for a first approach to the text it could be immensely helpful. To be honest, I was hoping to be able to brashly say, “3-0, human being vs. AI: Game Over”. Yet I need to be equally honest in conjecturing that AI

is not our bugaboo: instead, it will undoubtedly be enlisted more and more often in the future for this sort of translation. I do not see this as a necessarily apocalyptic scenario: computerized technologies have long been serving as playmates for many sorts of games, and AI has the potential to become a valuable partner in this one, but only on the condition that we do not give up our own being there. This is not only a matter of understanding philosophy or anthropology, as well as a certain style of Italian. From the experience I have related here with specific examples, it is clear that the translation of De Martino's writing still requires substantial input from very human decision-making.

REFERENCES

- BERARDINI, S.F. 2013. *Ethos, Presenza, Storia: La ricerca filosofica di Ernesto De Martino*. Trento: Università degli Studi di Trento Dipartimento di Lettere e Filosofia.
- . 2018. "L'autenticità della presenza: De Martino critico di Heidegger." *Filosofia italiana*, 2: 167-181. DOI 10.4399/97888255202008.ÈÈ
- BERARDINI, S.F., MARAFFA, M. 2016. "Presenza e crisi della presenza tra filosofia e psicologia." *Consecutio Rerum* 1/1. <https://www.consecutio.org/2016/10/presenza-e-crisi-della-presenza-tra-filosofia-e-psicologia/> (last accessed 31.10.2021).
- CERCHI, P. 1994. *Il signore del limite: Tre variazioni critiche su Ernesto De Martino*. Naples: Liguori.
- CERCHI, Placido, CERCHI, M. 1987. *Ernesto De Martino: Dalla crisi della presenza alla comunità umana*. Naples: Liguori.
- DE MARTINO, E. 1972. *Primitive Magic: The Psychic Powers of Shamans and Sorcerers*. Bridport: Prism Press.
- . 1977. *La fine del mondo*. In C. Gallini (ed.). Turin: Einaudi.
- . 2002. *La fine del mondo* (2nd ed.). In C. Gallini, M. Massenzio (eds.). Turin: Einaudi.
- . 2005a. *The Land of Remorse*. Transl. by D.L. Zinn. London: Free Association Books.
- . 2005b. *Scritti filosofici*. In R. Pàstina (ed.). Bologna: Il Mulino.
- . 2012. "Crisis of presence and religious reintegration." Transl. by T. Farnetti and C. Stewart. *HAU Journal of Ethnographic Theory* 2/2: 431-50.
- . 2015. *Magic: A Theory from the South*. Transl. by D.L. Zinn. Chicago: HAU Books-University of Chicago Press.
- . 2016. *La fin du monde*. In G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio (eds.). Paris: Éditions EHESS.
- . 2019. *La fine del mondo*. In G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio (eds.). Turin: Einaudi.
- . 2023. *The End of the World*. Transl. by D.L. Zinn. Chicago: University of Chicago Press.
- . 2025. "Cultural Apocalypse and Psychopathological Apocalypse." *HAU: Journal of Ethnographic Theory*. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 15/1: 164-179.
- GEISSHEUSLER, F.A. 2021. *The Life and Work of Ernesto De Martino: Italian Perspectives on Apocalypse and Rebirth in the Modern Study of Religion*. Leiden: Brill.
- GORNER, P. 2007. *Heidegger's Being and Time: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HEIDEGGER, M. 1962. *Being and Time*. Transl. by J. Macquarrie, E. Robinson. Oxford-Cambridge (USA): Blackwell.
- . 1996. *Being and Time: A Translation of Sein und Zeit*. Transl. by J. Stambaugh. Albany: State University of New York Press.
- JASPERS, K. 1953. *Allgemein Psychopathologie*. Berlin: Springer.
- LOMMEL, A. 1950. "Modern Culture Influences on the Aborigines." *Oceania*, 21: 14-24.
- . 1952. *Die Unambal: Ein Stamm in Nord West Australien*. Hamburg: Museum für Völkerkunde.
- . 1997. *The Unambal: A Tribe in Northwest Australia*. Transl. by I. Campbell. Carnarvon Gorge: Takarakka Nowan Kas.
- MUNDAY, R. 2009. "Glossary of Terms in Heidegger's Being and Time", https://www.sfu.ca/~poitras/Glossary-Heidegger_Being_and_Time.pdf accessed 24.08.2022.
- PETRI, H. 1950. "Kurangàra: Neue magische Kulte in Nordwest Australien." *Zeitschrift für Ethnologie* 75: 43-51.
- . 1952. "Der Australische Mediziner." Vatican City: *Annali Lateranensi*, 16.
- . 2014. *The Australian Medicine Man*. Transl. by I. Campbell. Carlisle: Hesperian Press.

- SCHALOW, F., DENKER, A. 2010. *Historical Dictionary of Heidegger's Philosophy* (2nd ed.). Toronto-Plymouth (UK): The Scarecrow Press, Inc.
- STORCH, A., KULENKAMPFF, C. 1950. "Zum Verständnis des Weltuntergangs bei den Schizophrenen." *Der Nervenarzt*, 21: 102-8.
- ZINN, D.L. 2015. "Tradurre De Martino, dal travaglio al trascendimento." *Aut Aut*, 366: 103-111.
- . 2023. "Translator's Preface", *The End of the World* by E. De Martino. Chicago: University of Chicago Press, VII-X.

FRANCESCO FAETA

ERNESTO DE MARTINO AND THE CULTURE OF THE IMAGE

Photography and more

ABSTRACT This article discusses Ernesto De Martino's complex relationship with photography, images and visual culture over time. I will present my arguments in three distinct paragraphs. In the first, I will focus on the use of images within the ethnographic framework promoted by the scholar. This approach highlights a set of cultural coordinates that are of great significance for the overall development of his research and theoretical reflections. In the second paragraph, I will give attention to the *Atlante figurato del pianto*, a chapter included in the book *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria* (De Martino, 1975, 373-416). This chapter reveals the ethnologist's deep and complex theoretical and methodological fluctuations regarding the topic. Finally, in the third paragraph, I will discuss in an introductory way De Martino's perspectives on visual culture, figurative art, and the image, in relation to his evolving (and prematurely interrupted) engagement with existentialism and phenomenological thought, as mainly documented in the notes of *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* (De Martino, 1977).

KEYWORDS: Ernesto De Martino; Ethnographic photography; Southern Italy; Visual culture; Visual studies.

Ernesto De Martino and his visual ethnography in the Mezzogiorno

De Martino is often regarded, whether rightly or wrongly, as the founder of Italian visual ethnography. He was undoubtedly a key promoter and innovator, while others before him had practiced and contributed to this field. Photography, though utilized in various forms (anthropometric, anthropological, ethnographic), has played an important role in Italian anthropology from its early days, as in other foreign scientific traditions. In this context, the histories and historiographies of both anthropology and photography have intertwined, shaped by the colonial and imperialist perspectives that have marked both disciplines, as many scholars have pointed out.

Christopher Pinney, one of the more recent researchers to address this issue, explicitly refers to a “doubled history of photography and anthropology.” He highlights the formative years between 1837 and 1843 – the birth of photography and the establishment of key anthropological institutions – as pivotal moments. Pinney also

notes that both photography and anthropology had significant precursors, reinforcing their deep historical connection (Pinney, 2011).

This connection is important because it underscores a crucial aspect of De Martino's work: his understanding of photography as an important part of the anthropological and ethnographic toolkit.

As the Demartinian case shows, photography was not just a medium for documentation, but a medium capable of detecting central aspects of the personalities of the scholars who had relationships with it. Without De Martino's engagement with photography and film, and without his unique "way of seeing" (as John Berger would describe it), the overall significance of his research and intellectual contributions would be incomplete.

De Martino's visual ethnography, primarily – but not exclusively, as we will later see – based on photography, is grounded within a broader ethnographic practice. This approach marked a significant development in the Italian academic landscape, emerging in the post-World War II era, following a long period dominated by folkloric research with a nineteenth-century character, and the subsequent fascist regression. An exhaustive reflection on De Martino's visual ethnography, therefore, must begin with an analysis of his more comprehensive fieldwork methodology and the critical issues it raises.

As is well known, De Martino was the first Italian scholar to practice field ethnography on Italy, in a direct, multidisciplinary way, following an original model that still adhered to the fundamental principles of the discipline. He conducted his research primarily focusing on the Mezzogiorno from around 1949 to 1959. Initially, he concentrated on Tricarico (Matera), then expanded his work to cover larger areas of Lucania. Later, his attention shifted to towns in Salento and the Chapel of San Paolo in Galatina (Lecce). During this period, he also carried out occasional fieldwork in other parts of Apulia and Calabria, where his research was more sporadic and comparative, serving to complement the material collected from his primary research locations.¹ In the final years of his life, with the support of collaborators like Clara Gallini, he also conducted surveys in Sardinia.²

Demartinian ethnographic research, diligently practiced by him over a long period (albeit less thoroughly theorized), exhibits traits that are distinctly out of the ordinary. While the insights of contemporary reflexive anthropology might highlight innovative

¹ Remarkable observations on the possessed women of Serra San Bruno (Vibo Valentia) were made together with photographer Franco Pinna. A book featuring Pinna's photographs of Calabria owes much to De Martino, who co-authored the work by contributing a text on the region's folklore. See De Martino, Pinna 1959; De Martino 1959b, V–IX.

² The focus here was on the ritual of the Argia in the town of Tonara (Nuoro), which was photographed by Pinna as a reconstruction based on the accounts of the elders. Two of these images were included as an appendix to *La terra del rimorso. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* (De Martino 1996a). For an overview of De Martino's ethnographic research, see De Martino 1995, 1996b, 2011; Gallini 1986; Carpitella 1992, 26–34; Saunders 1995, 59–74; Gallini, Faeta 1999; Signorelli 2015, particularly 91–120.

and anticipatory aspects in his approach – elements not fully aligned with the prevailing scientific and academic conventions of his time – a British, American, or French anthropologist of the era might have found it somewhat perplexing or unconventional.

Demartinian fieldwork is characterized by short, repeated sojourns, often interrupted by various academic, scientific, cultural, political, and personal obligations. It prominently features the extensive use of informants who were frequently biased – both personally and politically – and often not direct participants in the events or carriers of the cultural patterns under investigation. His approach relied on synthesizing the data collected from broad thematic fields within a given area, with relatively limited emphasis on the contextual conditions surrounding the cultural traits being studied.

On the other hand, Demartinian fieldwork is marked by its shared and multidisciplinary dimension, the use of audiovisual tools (such as recorders, cameras, and film equipment) for data collection, and the incorporation of elements peripheral to the specific research context (g.e. involving RAI technicians and collecting folk songs for radio broadcasts during studies on mourning and condolence). It also frequently employed artificial reconstructions of the situations under investigation. Even the formation of his research teams – an innovation pioneered by De Martino – often appeared guided more by chance or ideological predispositions than by an organic, systematic survey methodology. These choices often pre-defined the perspectives of study and the subjects deemed worthy of exploration or omission.

Consequently, his fieldwork exhibited neither the distancing, estrangement, nor immersion typically associated with ethnographic research, nor did it prioritize impartiality, objectivity, systematicity, or continuity. Even the conventions of folk science, such as philologically rigorous comparative research, attention to variants, and a focus on the *ipsissima verba* as emphasized by figures like Max Müller and Giuseppe Pitrè, were often disregarded.

Certain notes on fieldwork by De Martino – consistent with the theoretical framework of his works such as *Naturalismo e storicismo nell'etnologia* (1941) and *Il mondo magico* (1948) – reveal a research practice distinct not only from the dominant trends of coeval European and American ethnological and anthropological studies, but also from earlier and contemporary national efforts. This includes, for instance, his critiques of the so-called Bronzini inquiry, at the time highly regarded (Fantauzzi 2003, 261-303).

However, later accounts, particularly concerning his work in Salento, suggest a shift – or at least a downscaling – of the methods used in earlier investigations on magic and mourning. This evolution marks a move toward a more "classical" conception of ethnographic research, albeit one still deeply influenced by and embedded in his historicist framework.

The summarized content is not, of course, the result of extravagance or approximation but stems from a well-defined conception of the discipline and its

associated research. As previously mentioned, the anthropological criterion of distancing, for instance, was deemed by De Martino as not only implausible but also ethically and politically objectionable. He was studying a world to which he felt inherently connected – albeit as a member of a socially privileged class – and regarded the distance separating him from the laborers of Tricarico or the *tarantate* of Galatina as an unacceptable historical divide rather than a genuine opportunity for knowledge and validation.

The poetics and politics of De Martino's research – beyond the proclaimed principle of critical ethnocentrism, which appears to inform his anthropological reflection more than his ethnographic practice – thus tended toward the blending and alignment of subjects and objects. This approach aimed to bridge the gap between those who make and document history and those who endure it and become its living testimony. For De Martino, ethnography was far removed from the meticulous role of challenging preconceived knowledge, a role commonly ascribed to it within the disciplinary context. Instead, it served as a tool for affirming theses shaped by philosophy and political insight, validated through laborious empirical observation.

On a higher level, it is essential to note that De Martino's inquiry introduced a significant number of theoretical issues that extended far beyond the immediate social context, compelling engagement with philosophical frameworks and interpretative models of considerable scope. For De Martino, examining themes such as low ceremonial magic, death and mourning in Lucania, or the bite of the *taranta* and its therapeutic practices in Salento, meant addressing, on the side of the marginalized, central questions about the definition of the human condition in the West. This effort contributed to a reflection on the cultural construction of the individual and their social realization—one with profound epistemological implications. Without compromising the immediacy of ethnographic testimony, contributed to a reflection on the cultural construction of the person and his or her social fulfillment, rather than having immediate feedback from an orthodox methodology.

The phenomenological aspects of De Martino's ethnography are deeply tied to the intellectual formation shaped by Crocian and Gramscian thought that he brought to a decade of field research in the Mezzogiorno (Pizza, 2013; Gronda, 2016). This intellectual background, which has been thoroughly analyzed in enlightening works to which I must refer (notably Gallini, Massenzio, 1997; Di Donato, 1999; Sasso 2001, Angelini 2008, Charuty 2009, Geisshuesler 2021), is beyond the scope of this discussion and is mentioned here only as an indispensable introduction.

As I said, a significant portion of De Martino's ethnography relies on audiovisual media, including audio-magnetic recordings, film, and, most notably, photography. These media provided much of the information and insights that informed his reflections. In the visual domain, De Martino collaborated with the photographers Arturo Zavattini, Franco Pinna and Ando Gilardi during his fieldwork in southern Italy

(see e.g. Pinna, Carpitella 1980; Carpitella 1980; Gallini, Faeta 1999; Charuty 2009, 325-333; Marano 2017, 147-168; Zavattini, Faeta 2025). He also made use of photographs by Chiara Samugheo and, by his own explicit acknowledgment, André Martin, who not only influenced his approach but also introduced him to the study of tarantism.³

In the early 1950s, De Martino worked with Franco Cagnetta, who produced extensive but largely unpublished documentation, and later with Diego Carpitella, who used the camera as a kind of notebook (Agamennone, 2005, 47-155; Ricci, 2007, 85-96). Annabella Rossi, one of his later collaborators involved in the study of *tarantismo*, contributed a substantial photographic record of this research, which she later developed further through her own methodologies and resources (Esposito 2003; Faeta 2025, 9-41).

De Martino also had significant collaborations with filmmakers such as Lino Del Fra, Luigi Di Gianni, Cecilia Mangini, Giuseppe Ferrara and Gianfranco Mingozzi. Michele Gandin joined fieldwork with his camera, while both Carpitella and Pinna created short films under De Martino's direction.⁴

These contributions, particularly those of photographers, highlight the intertwined nature of ethnographic and photographic practice. De Martino's vision of fieldwork in southern Italy found its most compelling expression through photography.⁵ However, his attitude toward visual media – especially cinema – was ambivalent. While his sensitivity, experience, and the realism-valuing ethos of his time, led to innovative openings in his work, he also harbored a deep-seated mistrust of the image and its implications.

A significant gap warrants attention: the distinction between the use of photography in ethnographic investigation and its application in critical representation. A textual analysis of De Martino's work reveals a limited use of photographs and a notable underestimation of their communicative potential. With one notable exception –

³ Photographs by Martin, related to the rites of possession in Serra San Bruno (where, as I mentioned, De Martino went with Pinna) and Galatina, were included in the first edition of *Sud e magia* (De Martino 1959a) and have been featured again in the recent one.

⁴ See Gandin 1954 (but influenced by the De Martino's aura, also refer to Gandin 1955a, 1955b); Carpitella 1960. A film shot by Pinna during the October 1952 expedition, titled *Dalla culla alla bara*, approximately 300 meters long, 16 mm, black and white, is mentioned by De Martino in a note (cf. De Martino 1996b: especially 84–85). However, the film, for which we have no further information, has never been found. Beyond these collaborations, “De Martino's relationship with cinema did not start under the best auspices and [...] would later prove to be characterized by both a profound attraction and an equally profound rejection” (Perniola 2004, 184). Among the few contributions by the anthropologist on cinema, see De Martino 1952, 183–185, which transparently demonstrates his personal difficulty with the medium. For further in-depth study, see at least Gallini 1981, 23–31.

⁵ Its performative function, in relation to the image of that area, is widely recognized beyond disciplinary boundaries, including in fields such as photography and film studies. See, for example, Perniola 2004, Parigi 2014, and Saponari 2017, 249–260.

the *Atlante figurato del pianto* – which I briefly mentioned earlier and will return to – the role of photographs in his books and essays was secondary and, more importantly, reductive compared to their use during fieldwork. In other words, De Martino assigned absolute supremacy to writing as the primary medium for data restitution. When, moreover, he was entangled in the fieldwork, De Martino was already making a profound break with Croce's ideology, dealing with a practice, ethnography, which for his master was deterministic and auxiliary with respect to the ultimate reasons for thought. He was thus unable to entirely detach himself from the set of Crocean ideas that gave to linguistic organization absolute predominance in the exposition of the moral reasons for reality. Therefore, he seemed to hold a strictly, or perhaps narrowly, "ethnographic" view of the image, perceiving it as inadequate for conveying meaning within a process of critical representation, whether in an ethnological or historical-religious context. For De Martino – aligned with a distinctly idealistic perspective – writing was the definitive outcome of observational practices. In contrast, he did not grant the image an autonomous status of signification.

The high degree of formalization in De Martino's writing has often been noted, but its deeper motivations have rarely been explored. These motivations extend beyond his refined humanistic training; they reflect a peculiar tension, vigilance, and sense of measure that reveal an ideological stance. His writing, at once literarily dense, imbued with complex poetic allusions, and rigorously exact, reflects his preference for the primacy of the *verbum*.

Indeed, the word frequently incorporates and almost subsumes the visual experience. This is evident, for example, in the description of the game of the scythe in San Giorgio Lucano (Matera) and, more broadly, in the ones found in *La terra del rimorso*, the mature culmination of De Martino's ethnographic work (Gallini, Faeta 1999, 71, 45ff.). The narrative often unfolds along visual lines: Pinna's photographs capture ritual behaviors, just as Gilardi's images document the nuances of oral communication. This shift is made possible by the fact that, although distrustful of photography and the reliance on the primary processing of writing, De Martino's ethnography is deeply focused on the gaze and its capacity for illumination. It is *the act of seeing* that often triggers the interpretative processes of deeper reality, which subsequently fuel his theoretical reflections. A phenomenon acquires its hermeneutic potential when it surfaces through the gaze, which thus becomes the medium through which interpretative frameworks are channeled and crystallized. The strong recurrence of visual remakes of facts of popular culture that *are no longer visible* (I mentioned the Argia ritual, but think of the reconstructions of the funeral mourning and some Lucanian magical practices) testifies to this primary need *to see* what is the object of ethnographic attention. As we will realize, this expansion of the gaze's epistemological function gradually gains greater significance in De Martino's heuristic journey, particularly starting with his work on funeral lamentation.

Returning to the use of photography in research practice, beyond the general characteristics previously noted, it is necessary to consider the variability in De Martino's approach, even within enduring methodological and critical frameworks. Photographic repertoires, testimonies, and the few notes in which De Martino addresses the topic allow for some observations. While certain aspects remained consistent – such as his pedagogical restraint, the relative autonomy granted to photographers, confidence in photography's descriptive and objectifying capacities, and distrust of its critical potential – other elements evolved during the seven or eight years he employed the medium in fieldwork.

Initially, De Martino assigned photography the task of creating a background ethnography or, more precisely, a sociologically oriented sketch of the societies under investigation. Photography was expected to contextualize specific documents – musical, oral, or behavioral – by visually tying these phenomena to their surroundings, with an emphasis on the latter. Furthermore, consistent with its individuating nature, photography served to delineate and circumscribe objects, restoring their scope and boundaries. Zavattini's images, for example, exemplify this phase (we have an illuminating passage by De Martino in this regard).⁶ De Martino explicitly commented on this approach, noting that Zavattini's photographs, beyond documenting a stage of research in which the village held central importance (later supplanted by cultural themes and areal investigations), defined a concrete object and, through cultural projections, a place. I have highlighted this in earlier analyses of De Martino's photographers (Faeta 2003b), emphasizing the algorithmic tendency in description, rooted in an individuating and objectifying view of the image.

Over time, however, De Martino began to assign photography new roles in fieldwork, paralleling the evolution of his ethnographic practice. The photographer's lens moved away from generic ethnography and sociological identification, narrowing instead on ritual events. Photography's role shifted from mere description and classification to articulating the internal dynamics of ritual events and establishing connections between these events and broader symbolic frameworks. Pinna's work, although perhaps reaching us incomplete in its early stages, clearly illustrates this evolution. A development that aligns with the complex functions assigned to photography in documenting the

⁶ The ethnologist wrote, "since the understanding of folk songs cannot be achieved without considering the significant events in a community's life, and since these events are closely connected to the structure of society, class relations, modes of production, housing, etc., the expedition made sure to accompany the collected material with the data needed to provide an accurate depiction of life and living conditions. To this end, Arturo Zavattini gathered extensive photographic documentation, both general (landscapes, dwellings, typical ways of life) and specific (folk songwriters, folk ensembles in action, etc.); see Carpitella (De Martino) 1952, 539–549, 547.

iconographic and cultural continuity of mourning rituals and initiating research on tarantism.⁷

The key to understanding this transformation lies in the relationship between ethnography as a method and the concept of mythic-ritual symbolism as a theory. De Martino's evolving idea of mythic-ritual symbolism, particularly in the late 1950s, explains the relative transformation evident in the final stages of his ethnographic work in the Mezzogiorno.

De Martino viewed the ritual event as an expression of mythical symbolism – a practice that rendered it a historical reality inscribed within a specific social context. He regarded the codification of ritual as essential (though not sufficient) for its effectiveness, ensuring its recognition and transmission. In this perspective, ritual, as a collective communicative practice intrinsic to archaic and “traditional” societies, shares certain qualities with modern mass communication. In an essay published in the early 1960s, De Martino explicitly drew parallels between the two systems of communication, highlighting their similarities and differences and offering valuable insights into the centrality of ritual representation in his later ethnography (De Martino 1961, 25–29).

Thus, the ritual act, which increasingly became the focus of De Martino's attention, appears as a communicative act. Its iconic representation serves as a privileged means of capturing its eidetic essence, formal qualities, and symbolic significance. This perspective also explains the gradual shift away from a purely “sociological” concept of fieldwork, reoriented into the anthropological domain, and the subsequent methodological adjustments. As such, De Martino's evolving approach to photography in the late 1950s reflects complex ethnographic and ethnological trajectories.

The *Atlante figurato del pianto*

As I mentioned earlier, the *Atlante figurato del pianto*, a chapter within the broader study on death and mourning in Lucania (De Martino 1975, 373–416), represents a moment of transition and evolution in De Martino's engagement with the topics of our interest. This evolution ultimately culminates in his theoretical notes, which remained unpublished during his lifetime and were later included posthumously in *La fine del mondo*. This work, which we will discuss in greater detail later, serves as a key reference point.

The *Atlante figurato del pianto* is a dense sylloge of 67 images, introduced by a text, located in a marginal position within the book, after the *Epilogo* and the *Aggiunte*. This

⁷ Photography here acts as a bridge between “a specific episode to be analyzed” and a broader, more elusive, and complex cultural phenomenon (De Martino, 1996a, 30). The recognition of this new function of photography in funeral weeping and tarantism research can be found in Schäuble 2016, 1–28; Schäuble 2021, 53–74.

placement seems to confirm a certain discomfort in fully integrating the iconographic and photographic context into the main body of the work. This discomfort is further evidenced by the lack of philological references to the images in the introductory text. Totally different images from an iconographic point of view: photographs taken on the fieldwork, stills from films, photographic reproductions of works of art, synthetic drawings of a didactic nature of ancient works. All united in the printed photo-reproduction, the only structural element that holds together such linguistically and formally heterogeneous materials, classified by De Martino as “illustrations”. It is a fact, however, that images are beginning to play an important role in the display of Demartinian ethnography.

Through an analysis of this sylloge, I will attempt to highlight De Martino's profound and complex theoretical and methodological fluctuations with regard to ethnographic photography and visual studies. Based on the historiographical and critical observations of Giovanni Agosti, Maurizio Sciuto and Riccardo Di Donato (Agosti, Sciuto 1990, 185–195; Di Donato 1999, 41–56), I have hypothesized a possible intellectual debt of De Martino to Aby Warburg—this hypothesis does not belong to the mere realm of philological curiosities, but connotes an emerging orientation towards the image, compared to the Crocian horizon, of De Martino. I have explored this suggestion in greater detail in a recent essay, which I mentioned at the beginning of this article, dedicated to the renowned German iconologist that accurately reconstructs the network of relationships existing around the hypothesized link between De Martino and Warburg. For the sake of brevity, I refer the reader to that essay and its bibliography, which acknowledges the contributions of the previously mentioned authors and others—such as Gallini, Georges Didi-Huberman, Carlo Ginzburg, Marcello Massenzio (Faeta 2023, 43–98; but see also Pisapia 2013; Stimilli 2015; Palmesano 2024, 405–433).

From a perspective that is neither strictly historiographical nor overly speculative, one can discern a connection between Warburg and De Martino in the latter's paradoxical approach to visual materials. This is evident in his commissioning of high-quality photographs that he either does not use or underutilizes, as well as his ambivalent attitude toward both the photographic medium and the photographers themselves.⁸ Such behavior recalls similar tendencies in Warburg's conduct, particularly during his renowned study of the Hopi people in the American Southwest (Cestelli Guidi, Mann 1998). Through anecdotes that are at times disconcerting, the two scholars describe Warburg's attitude of great nonchalance and *naïveté* towards the medium.

⁸ Zavattini, after his remarkable performance in Tricarico during the June 1952 expedition, was in fact abandoned by the ethnologist; his relations with Pinna were notably and notoriously difficult. Gilardi recalled De Martino as someone largely indifferent to photography and the medium in general. My assertions are based on personal conversations with all three photographers. See also Faeta 1999, particularly pp. 61ff, and Mazzacane 1996, 125–135.

The *Atlante figurato del pianto* further confirms the many parallels in how the two scholars approached photography. It has been widely recognized, by those examining the “unintended convergences” (Ginzburg 2018) between Warburg and De Martino, as a chapter that reflects a distinctly Warburgian sensibility. Its structure and methodology reveal notable affinities with Warburg’s *Bilderatlas Mnemosyne*, an ambitious project begun in February 1927 but left incomplete due to his untimely death in 1929 (Warburg 2002).

Of course, while De Martino’s intention clearly remains that of using “illustrative” materials to offer a visual trace of contents expressed through writing (as we have seen: epilogue, additions and, finally, illustrations), Warburg uses images with full awareness of their autonomous character and their possibility of meaningful relationship.

Within the *Atlante*, one finds a trust in the image as a witness to cultural processes – beginning to overcome its merely didactic or affirmative function, common to most contemporary anthropological and art-historical studies. As I said, it features the juxtaposition of different iconographic sources, unified through photographic reproduction that acts as a form of textual reinforcement. But the introductory text turns as a critical link between the images. Above all, it demonstrates a productive reliance on the comparison of iconographic sources of varying origins and scales, grounded in the critical assumption of a substantial cultural continuity between the classical world, the Italian Renaissance, “primitive” world – in De Martino’s case, “primitive” means Lucanian, Sardinian and Transylvanian ethnic realities.

The term atlas was atypical for Italian folk studies and ethnology of that era, more commonly associated instead with early 19th-century anthropology or linguistic and philological research (e.g., Paolo Mantegazza’s *Atlante della espressione del dolore*—on Darwin’s suggestion—; Paul Scheuermeier, Gerhard Rohlfs, and Max Leopold Wagner’s *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*; Ugo Pellis’s *Atlante Linguistico Italiano*).

In short, while it is certain that the Italian ethnologist was unfamiliar with Warburg’s fieldwork images or his ambiguity toward them, his overall approach bears striking resemblances to that of the German iconologist.⁹

Moreover, the similarities between the two scholars extend beyond the visual domain to what I would term, on a more speculative level, “phantasmal family resemblances”. For instance, De Martino’s concept of cultural work as a tool for transcending mere factual data resonates strongly with Warburg’s ideas, as exemplified in his lecture on

⁹ Massenzio (2021, XV–LXXVII) explores the broad dimension of cultural convergence between De Martino and Warburg, with a strong focus on the iconographic dimension as a unifying and continuous element. He identifies significant points of alignment with the more recent perspectives of Didi-Huberman, who suggests “a common cultural background, fostered by the interaction between image science and ethnographic practice” (LXIX). Massenzio’s reference is to Didi-Huberman 2019, 197.

the *Schlangenritual* (Warburg 1998). In one notable passage from that work, Warburg writes:

to the elusiveness of natural phenomena, the Indian opposes his will to understanding, transforming himself into the cause of those phenomena. Instinctively he replaces, in the most intelligent and obvious way, the unexplained effect with the cause. The masked dance [the reference is to Oraibi's *humis kachina* dance, which the iconologist witnessed, *Ed.*] is danced causality. (Warburg 1998, 61)

De Martino more than thirty years later, writes:

if we wanted to define human civilization in the turn of a pregnant expression, we could say that it is the formal power of passing into value what in nature runs toward death: it is in fact by this formal power that man constitutes himself as the procurer of death in the very bosom of natural dying, harnessing in a cultural rule of passing what passes without and against man. (De Martino 1975, 236)

From this perspective – certainly shaped by reflections on different objects and concepts – we could propose that expressions of mourning and condolence function as “ritualized causality”, much like masked dancing is a tool for injecting into a cultural rule what acts unregulated despite and against man. The same moralistic tension that seems to propel Warburg toward the study of Native American cultures – and which, in spite of some contradictions within the evolutionist framework, leads him, particularly in his later years, to perceive modernity as the fading or cessation of an ethical dimension of life and thought – resonates with numerous Demartinian themes. Once again, we find a striking connection in the concluding passage of Warburg's *Kreuzlingen* lecture, where he writes:

The modern American no longer fears the rattlesnake. He kills it, at any rate he does not worship it. The fate of the snake is extermination. The lightning imprisoned in the wire - captured electricity - has produced a civilization that wipes out paganism: but what does it put in its place? The forces of nature are no longer conceived of as biomorphic or anthropomorphic entities, but as endless waves obeying docile human command. In this way, machine civilization destroys what natural science, derived from myth, had laboriously conquered: space for prayer, later transformed into space for thought. [...] The telegraph and the telephone destroy the cosmos. Mythic and symbolic thought, in their efforts to spiritualize the relationship between man and the world around him, create the space for prayer or thought, which instantaneous electrical contact kills. (Warburg 1998, 66)

Of course, the lens through which modernity or modernization is viewed changes significantly. In De Martino's case, this perspective becomes ambivalent – marked by both a desire for a modernity that liberates humanity and the lower classes from their subalternity and dependency, and a fear of a modernity that dulls and mechanizes the relationship between humans, nature, and society. Yet, what remains is the persistent and problematic awareness of modernity – whether embraced or dreaded – as a force that transforms, disrupts, and tears apart the long-standing connections between spirit and world, established over centuries (De Martino 1975; 1977).

The book-notes of *La fine del mondo*

If I have focused on the Warburgian parallels that emerge at a particular moment in De Martino's intellectual trajectory, it is because, as I have anticipated, they point to a distinct shift in the scholar's engagement with visual contexts and images.

To summarize: during the initial fieldwork in Lucania in the early 1950s, De Martino adhered to a positivistic and realist (neorealist) conception of the image¹⁰, combined with an idealist-inspired view of its role as purely ancillary and instrumental. However, by the period from 1958 to the early 1960s, his approach to visual topics had evolved, shaped by a broader and more complex intellectual framework. This framework incorporated various philosophical and artistic influences, including existentialism and phenomenology, particularly the latter, which prompted a radical rethinking of the visual field and, by extension, representations. The same essay I previously mentioned (De Martino 1961, 25-29), which addresses mythical-ritual symbolism and the mass media, offers only a preparatory treatment of the subject. Nonetheless, it signals the new directions De Martino appears to have been exploring. Within the context of this new directions, which are strongly anchored to the reflections on the symbolic dimension, the thought of Ernest Cassirer, as Charuty has pointed out in detail (Charuty 2022, 7-41), is not only present, but plays an important role in the creation of the Demartinian device, one that surpasses the explicit references that appear in his bibliography.

Of course, it is useful not to indulge in a "Manichean" – so to speak – representation of the Demartinian path (a before in one way, an after in another). The focus on existentialist and phenomenological issues, although not invading the field of vision and representations, runs – as the most careful Demartinian scholars have argued – throughout the ethnologist's work, although it is organized in more systematic and complex forms in his later period. As Gallini aptly noted, after all, De Martino, despite invoking a "solar Crucian rationality and striving to integrate Gramsci and Marx [...], maintained a deep, conflicted relationship with the European literature of crisis. He entertained with it, especially in his later years, an inseparable relationship of attraction and repulsion" (Gallini 1977, IX-CI, XLII).

That said, an attentive reading of his posthumous work reveals a sense that, regarding the matter of visual, De Martino "remains on the threshold," compiling notes and reflections that suggest a profound reconsideration of images – a project he ultimately did not complete.

¹⁰ Regarding the visual aspects, as well as on a more general level, Giordana Charuty has insightfully described a neorealist moment in Demartinian ethnography (Charuty 2010, 247–282). This is not the right context to delve into the issues related to the 'orientalist' character of the research in the Mezzogiorno that flourished around De Martino, a tendency particularly evident in visual ethnography. For an initial approach on this topic, see Faeta 2003c, 333–367+illustrations.

Warburg's "phantasmal" presence in De Martino's final writings is not related directly to iconology but rather reflects what I have described as a kind of familial resemblance. In *La fine del mondo*, for instance, there is a sequence tracing the evolution of cultural forms associated with the theme of apocalypse in the West – from antiquity and the medieval period to the Renaissance and modern times. In certain respects, this retraces the intellectual stages of Warburg's *Mnemosyne Atlas*. Additionally, the work contains reflections on the social pathology of the Western world and its catastrophic civilizational crises, which for De Martino incorporate insights from contemporary philosophy and epistemology – particularly themes related to Marxian apocalypses. The backdrop to Warburg's *Mnemosyne* is, as we know from many supplementary documents, rooted in the radical crisis triggered by the unprecedented slaughter of World War I. This crisis revealed a Dionysian-Apollonian dichotomy in the West—a conflict among "brothers" who had traversed the same path from barbarism to civilization. Similarly, the backdrop to *La fine del mondo* is shaped by the World War II, the ultimate intra-Western conflict, and the looming specter of total annihilation. This is viewed through the lens of a psychopathological breakdown, framed as the loss of cultural control and the collapse of an *ethos* of transcendence grounded in values.

Beyond such points of closeness, while De Martino displayed a limited interest in figurative art and its history as tools for staging and interpreting cultural apocalypses – primarily focusing on the relationship between visual art and psychopathological phenomena – his main emphasis remained on written texts. His key references were literature, philosophy, and history rather than the visual arts.¹¹

Scrolling through the table of contents of *La fine del mondo*, we find no reference to Warburg, but nor do we find mentions of those who, in various ways, engaged with his ideas or belonged to his intellectual circle – figures such as Gertrud Bing, Fritz Saxl, Ernst Gombrich, Rudolf Arnheim, or Erwin Panofsky. These scholars were reformulating the critical reasons for figurative art, situating it within the broader context of the social history of the West. Instead, the art historian to whom De Martino devotes the most attention – remarkably, though unsurprisingly, in an uncritical manner – is Hans Sedlmayr, a student of Julius von Schlosser, and successor to the chair of art history at the University of Vienna. Sedlmayr, an early Nazi and later a fundamentalist Catholic, championed a dark and anti-rationalist theory of modern art, tracing its trajectory from the Renaissance to the contemporary period.¹²

¹¹ There has been limited attention to De Martino's engagement with figurative art in the context of his work on cultural apocalypses. For a recent exception, see Lesce 2019, 191–211.

¹² See especially Sedlmayr 1948. The influence of Sedlmayr, as well as Martin Heidegger—not the only thinkers more or less associated with fascism; one might also consider Wilhelm E. Mühlmann, for instance—invites reflection on De Martino's return, after the intense experience of anti-fascist and resistance political militancy, in the context of completely changed cultural horizons, to that basic

De Martino seems to incorporate Sedlmayr's ideas in an unordered way, adopting suggestions that lead him to interpret contemporary art as the expression of an underground, irrational, and emotional realm – a reflection of profound existential distress. In modern art, he writes in a passage highlighted by Francesco Lesce (2019, 203):

what interests us precisely is its nonsensical, absurd, extravagant qualities [...], since nonsensical, absurd, extravagant does not at all mean meaningless within the chosen diagnostic perspective. On the contrary, such nonsense raises a problem for “clinical” investigation, stimulating us to recover the “reasons” of the irrational. (De Martino 1977, no. 273, 485)

Following Sedlmayr's interpretations, De Martino turns his attention to Francisco Goya and, more briefly but significantly, Paul Cézanne. His perspective oscillates between a predominantly demonic view of modern and contemporary art – rooted in a pre-rational evaluation of vision, implicitly tied to mimetic criteria – and a more phenomenologically influenced interpretation. The latter views art as a medium that transcends *mimesis*, establishing a field of vision aligned with the concept of “pure visibility,” which has animated much of contemporary research.

Other authors, not far detached from Warburgian thought, also appear in De Martino's writings, signaling his intellectual openness. These include Ludwig Binswanger, Ludwig Klages, Friedrich Nietzsche, Leo Frobenius, and Konrad Preuss. Yet above all, there is a marked engagement with existentialist and phenomenological perspectives. Perspective to which De Martino had been introduced, in terms that have been problematically documented (Barbera 1990, 103-127; Pàstina 2005, 179-186), since the time of *Il mondo magico*, through Heideggerian influence, both in its properly existentialist phase and in the later phase of phenomenological ontologism; even the posthumous notes indicate a constant presence, and influence, of the German philosopher.

However, Jean-Paul Sartre and Maurice Merleau-Ponty are the ones who introduce a new dimension to De Martino's challenge of conceptualizing the world when confronted with an end not illuminated by any eschatology. Sartre, while initially referenced for *L'Imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination*, is primarily discussed in connection to the Heideggerian concept of *Verfallenheit*. In one passage (De Martino 1977, no. 291, 529), De Martino emphasizes the utility of Sartre's thought for analyzing “nausea, anxiety, depersonalization, and the end of the world in psychopathology.” This influence extends to a broader cultural and social perspective.

education, also influenced by German culture of which he was a great connoisseur, that had driven him in his youthful years to think of “fascism as a civil religion”. Charuty's 2009 study is essential for understanding this period.

De Martino's engagement with Merleau-Ponty is reflected in insightful notes that testify to a shift from the rigid historicist opposition between individual and society toward a more nuanced understanding of the I-world relationship. His focus lies almost exclusively on the themes of the body elaborated by Merleau-Ponty, with only marginal attention to the French philosopher's foundational reflections on the eye, the gaze, and figurative art. Reading the laconic Sedlmayrian considerations related to the vision of Cézanne, given in the Demartinian notes, one regrets the absence of *L'Œil et l'esprit* in his library.

"A science without a name," as Giorgio Agamben defines Warburgian scholarship (Agamben 1984, 51–66), seems to form the backdrop of this period in De Martino's intellectual journey. It is a discipline that, while retaining traditional methodological and critical tools, does not forget its foundational principle: questioning "Western civilization [while allowing itself, *author's note*] to be guided by the fundamental criterion of critical ethnocentrism" (De Martino 1975, p. 89). Yet, it begins to open new horizons of interpretation, grappling with the irreducible complexity of the gaze. In the last years of De Martino's life, to sum up, a sense of uneasiness emerges that pushes him to deeper reflections, very different from those expressed in his interactions with photographers and filmmakers in the sunny landscapes of Southern Italy.

REFERENCES

- AGAMBEN, G. 1984. "Aby Warburg e la scienza senza nome." *Aut-Aut*, 199-200: 51-66.
- AGAMENNONE, M. (ed.) 2005. *Musiche tradizionali del Salento. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino (1959, 1960)*, Rome: Squilibri: 147-155.
- AGOSTI, G., SCIUTO M. 1990. "L'Atlante del pianto di Ernesto De Martino." In Riccardo Di Donato (ed.), *La contraddizione felice? Ernesto De Martino e gli altri*. Pisa: ETS, 185-195.
- ANGELINI, P. 2008. *Ernesto De Martino*, Rome: Carocci.
- BARBERA, S. 1990. "'Presenza' e 'Mondo'. Modelli filosofici nell'opera di Ernesto De Martino." In R. Di. Donato (ed.), *La contraddizione felice? Ernesto De Martino e gli altri*. Pisa: ETS, 103-127.
- CARPITELLA, D., DE MARTINO E., 1952. "Gli studi sul folklore musicale in Italia." *Società* VIII, 3: 539-549.
- CARPITELLA, D. 1960. *Meloterapia del tarantismo*, 16mm, sonoro, b/n, 15m.
- . 1992. "L'esperienza di ricerca con Ernesto De Martino." In D. Carpitella, *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche – 1955-1990*, Florence: Ponte delle Grazie, 26-34.
- CESTELLI GUIDI, B., MANN, N. (eds.). 1998. *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America, 1885-1886*. London: Merrell Holberton Publishers and Warburg Institut.
- CHARUTY, G. 2009. *Ernesto De Martino: les vies antérieures d'un anthropologue*, Marseille: Parenthèses Editions [transl. edit. 2010].
- . 2010. "Rinnovare i linguaggi estetici." In *Ernesto De Martino. Le precedenti vite di un antropologo*, 325-333. Milan: Franco Angeli.
- . 2010. "Le moment néoréaliste de l'anthropologie démartinienne." *L'Homme*, 195-196 : 247-282.
- . 2022. "Relire Le Monde magique." In E. De Martino, *Le monde magique* (It. tr. and foreword by G. Charuty), 7-42. Paris: Bartillat.
- ESPOSITO, V. (ed.). 2003. *Annabella Rossi e la fotografia. Vent'anni di ricerca visiva nel Salento e in Campania*, Rome-Naples: Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, Liguori Editore.
- DE MARTINO, E. 1941. *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*. Bari: Laterza.
- . 1948. *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo*. Turin: Einaudi.
- . 1952. Realismo e folklore nel cinema italiano, in *Filmcritica*, 19, dicembre: 183-185.
- . 1959a. *Sud e magia*. Milan: Feltrinelli, e Rome: Donzelli Editore, 2015.
- . 1959b. "Il folklore calabrese." In Ernesto De Martino, Franco Pinna, *La Sila*, V-IX. Lea, Roma.
- . 1961. "Simbolismo mitico-rituale e mezzi di comunicazione di massa." *Ulysse*, XIV, 41: 25-29.
- . 1975. *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Turin: Boringhieri [or. ed. 1958].
- . 1975. "Atlante figurato del pianto." In *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, 373-416. Turin: Bollati Boringhieri.
- . 1977. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* (ed. Clara Gallini). Turin: Einaudi. New ed. *La fin du monde: Essai sur les apocalypses culturelles*, (ed. Giordana Charuty, Daniel Fabre, Marcello Massenzio), Paris: Les Éditions de l'EHESS, 2016; with the same title of the first Italian edition, Turin: Einaudi, 2019.
- . 1995. *Note di campo. Spedizione in Lucania, 30 Sett.-31 Ott. 1952* (edited by Clara Gallini). Lecce: Argo.
- . 1996a. *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milan: il Saggiatore [or. ed. 1961].
- . 1996b. *L'opera a cui lavoro. Apparato critico e documentario alla 'Spedizione etnologica' in Lucania* (edited by Clara Gallini). Lecce: Argo.

- . 1996c. "Relazione sulla spedizione folkloristica in Lucania, 30 sett. - 31 ott. 1952." In *L'opera a cui lavoro. Apparato critico e documentario alla 'Spedizione etnologica' in Lucania* (ed. Clara Gallini), 84-88. Lecce: Argo.
- . 2011. *Etnografia del tarantismo pugliese. I materiali della spedizione nel Salento del 1959* (ed. Amalia Signorelli and Valerio Panza). Lecce: Argo.
- DE MARTINO, E., PINNA F. 1959. *La Sila*, Rome: Lea.
- DI DONATO, R. 1999. *I Greci selvaggi. Antropologia storica di Ernesto De Martino*, Rome: Manifestolibri.
- . 1999. "I Greci selvaggi." In *I Greci selvaggi. Antropologia storica di Ernesto De Martino*, 41-56. Rome: Manifestolibri.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2019. *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris: Gallimard.
- FAETA, F. 1999. "Dal paese al labirinto. Considerazioni intorno all'etnografia visiva di Ernesto De Martino." In Clara Gallini, Francesco Faeta (ed.), *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, 49-93. Turin: Bollati Boringhieri.
- . 2003a. "Lo sguardo dell'etnologo. Ernesto De Martino, l'etnografia, l'etnografia visiva." In *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, 59-77. Milano: Franco Angeli.
- . 2003b. *Arturo Zavattini fotografo in Lucania*, Milan, Federico Motta Editore.
- . 2003c. "Rivolti verso il Mediterraneo. Immagini, questione meridionale e processi di 'orientalizzazione' interna." *Lares*, LXIX, 2: 333-367+illustrations.
- . 2023. "'Der liebe Gott steckt im Detail'. Aby Warburg, antropologo e fotografo." In *L'occhio e le cose. Cinque lezioni sullo sguardo*, 43-98. Milan: Meltemi.
- . 2025. "Un'antropologa e il suo tempo." In Francesco Faeta, Francesca Romana Uccella, Annabella Rossi. *Album di famiglia di un'antropologa*, 9-41. Rome: Squilibri.
- FANTAUZZI, A. 2003. "A distanza ravvicinata. Ernesto De Martino e Giovanni B. Bronzini nella Lucania degli anni '50." *Lares*, LXIX, 2: 261-303.
- GALLINI, C. (ed.). 1977. *Introduzione*, in E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, IX-CI. Turin: Einaudi.
- . 1981. "Il documentario etnografico demartiniano." *La Ricerca Folklorica*, 3: 23-31.
- (ed.). 1986. "Ernesto De Martino. La ricerca e i suoi percorsi." *La Ricerca Folklorica* 13, 1986.
- GALLINI, C., FAETA F. 1999. *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*. Turin: Bollati-Boringhieri.
- GALLINI, C., MASSENZIO M. (eds.). 1997. *Ernesto De Martino nella cultura europea*. Naples: Liguori Editore.
- GANDIN, M. 1954. *Lamento funebre*, 16mm., sonoro, b/n, 04,17m.
- . 1955a. *Costume lucano*, 35mm, sonoro, colore, produzione Filmeco, Italia, 300mt.
- . 1955b. *Pisticci*, 35mm, sonoro, colore, produzione Filmeco, Italia, 295mt.
- GEISSHUESLER, F. 2021. *The Life and Work of Ernesto De Martino*, Numen Book Series - Studies in the history of religions, 173, Leiden-Boston: Brill.
- GINZBURG, C. 2018. *Unintended Convergences: Ernesto De Martino e Aby Warburg*. Reading given at the Warburg Haus in Hamburg on December 6; unpublished; video conference: <https://lecture2go.uni-hamburg.de/l2go/-/get/v/22138>. (last accessed 12/11/2024).
- GRONDA, R. 2016. "Croce e De Martino. Civiltà e mondo magico." *Enciclopedia Treccani*; http://www.treccani.it/enciclopedia/civilta-e-mondo-magico-croce-e-demartino_%28Croce-e-Gentile%29/. (last accessed 20/11/2024).
- LESCE, F. 2019. "Il crollo dei linguaggi estetici. Arte, vitalità e trascendimento in Ernesto De Martino." *Studi di estetica*, XLVII, IV, 3: 191-211.
- MARANO, F. 2017. "Neorealismo, Ernesto De Martino, Arturo Zavattini." *Palaver*, 6, 1: 147-168.
- MASSENZIO, M. 2021. "L'orizzonte formale del patire." In Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, XV-LXXVII. Turin: Einaudi.

- MAZZACANE, L. 1996. "Pinna e De Martino: una vicenda complessa." In Giuseppe Pinna and others, *Franco Pinna. Fotografie 1944-1977*, 125-135. Milan: Federico Motta Editore.
- PALMESANO, M. 2024. "L'Atlante figurato del pianto di Ernesto De Martino: immagine e prospettiva antropologica." In Rosario Perricone (ed.) *Imaginis tempora currunt*, 405-433. Palermo: Edizioni Museo Pasqualino.
- PARIGI, S. 2014. *Neorealismo*. Venice: Marsilio.
- PASTINA, R. 2005. "Le note sull'esistenzialismo." In Clara Gallini (ed.), *Ernesto De Martino e la formazione del suo pensiero. Note di metodo*. Naples: Liguori, 179-186.
- PERNIOLA, I. 2004. *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*. Rome: Bulzoni.
- PINNA, F., CARPITELLA, D. 1980. *Viaggio nelle terre del silenzio*, Rome: Idea Editions.
- PINNAY, C. 2011. *Photography and Anthropology*, London: Reaktion Books.
- PISAPIA, J. 2013. *Image et survivance en anthropologie visuelle. Ernesto De Martino et l'ethnographie interdisciplinaire*. MA Thesis in Comparative Literature, University of Montréal, Faculty of Arts and Science.
- PIZZA, G. 2013. "Gramsci e De Martino. Appunti per una riflessione." *Quaderni di Teoria Sociale*, 13: 77-121.
- RICCI, A. 2007. "Diego Carpitella: una fotografia 'inconsapevole'." In *I suoni e lo sguardo. Etnografia visiva e musica popolare nell'Italia centrale e meridionale*, 85-96. Milan: Franco Angeli.
- SAPONARI, A. B. 2017. "L' 'iconizzazione' del Sud. Fotogiornalismo e cinema documentario." *Cinergie – Il cinema e le altre arti*, 12: 249-260.
- SASSO, G. 2001. *Ernesto De Martino fra religione e filosofia*. Bibliopolis: Naples.
- SAUNDERS, G. R. 1995. "L'etnocentrismo critico e l'etnologia di Ernesto De Martino." *Ossimori*, 7: 59-74.
- SCHÄUBLE, M. 2016. "Images of Ecstasy and Affliction. The Camera as Instrument for Researching and Reproducing Choreographies of Deviance in a Southern Italian Spider Possession Cult." *Anthrovision*, 4, 2: 1-28.
- . 2021. "Performing and Re-enacting Southern Italian Lament: Ritual Mourning and the Migration of Images in the Mediterranean." *ZfE | JSCA*, 146: 53-74.
- SEDLMAYR, H. 1948. *Verlust der Mitte*. Salzburg: Otto Muller Verlag, (It. tr. by M. Guarducci, *Perdita del centro*. Rome: Borla.
- SIGNORELLI, A. 2015. *Teoria antropologica e metodologia della ricerca*. Rome: L'asino d'oro.
- STIMILLI, D. 2015. The Luxury of Tears: De Martino and Warburg on *Pianto* and *Klage*. Report presented at the International Conference: *Mourning, Magic, Ecstatic Healing – Ernesto De Martino*, Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin.
- WARBURG, A. 1998. *Il rituale del serpente. Una relazione di viaggio*. (It. tr. by G. Carchia and F. Cuniberto, afterword by U. Raulff). Milan: Adelphi.
- . 2002. *Mnemosyne. L'atlante delle immagini* (ed. M. Warnke and M. Ghelardi, It. tr. by B. Müller and M. Ghelardi. Turin: Aragno.
- ZAVATTINI, A., FAETA, F. 2025. *Viaggio al Sud*. Rome: Postcart.

MICHAELA SCHÄUBLE

DECOLONIZING AND/OR RE- APPROPRIATING ERNESTO DE MARTINO'S 'SCATTERED' MULTIMODAL ARCHIVE?

ABSTRACT: Ernesto De Martino had initially intended to create a systematically prepared “cinematographic encyclopedia” – and the first entry was to be a three-minute film clip called *Lamento funebre* by Michele Gandin from 1954. This encyclopedia was never realized, but I argue that De Martino’s expeditions to southern Italy were part of his project later coined as *umanesimo etnografico* (2002 [1977]) in the context of which he intended to use the media film and photography to propagate his “critical ethnocentrism” and to foster the understanding of Southern Italian magic-religious rituals – such as Lucanian funerary lament and Apulian tarantism – as cultural embankments of marginalized rural population in the face of existential crises. In the reception of the multimodal proceedings of De Martino’s ‘expeditions’, this approach has been misconstrued as an extractivist practice that led to misrepresentations – as either demonizing or romanticizing images of people’s misery in the Mezzogiorno. Today, local artists (re)appropriate the traces of the ‘scattered’ archive in attempts to contest it or, to incorporate it into quasi-identitarian discourses about being southern Italian. In my contribution I take a closer look at the works of photographer Alessia Rollo in particular, who aims to decolonize the Demartinian archive by manipulating material visual objects. The *British Journal of Photography* asserts that “[t]hrough this heightened aesthetic, Rollo valorises the magical and establishes an alternative visual language to the clinical documents of the archives.” In contrast, I argue that De Martino’s ethnographic practice was far from producing “clinical documents” and rather exposed the progressive, emancipative, and forward-looking potential of magic-ritual practices on the one hand, and the use of multimodal media as research tools and modes of engagement on the other.

KEYWORDS: Multimodal Archive; Decolonization; Critical Ethnocentrism; Photography; Cultural Reappropriation.

An archive may be largely about ‘the past’
but it is always ‘re-read’ in the light of the
present and the future
Stuart Hall, 2001

History decays into images and not into stories.

Walter Benjamin, 1999 [1927-1940]

Parallel Eyes. Overwriting Iconic Images¹

From April – September 2024, Bibliotheca Hertziana of the Max Planck Institute for Art History in Rome hosted an exhibition entitled *Alessia Rollo. Visual Narratives of the Italian South*. Curated by Viviana Costagliola as part of her postdoctoral research project *Viaggio al Sud*, the show featured “a selection of archival materials from the Archivio Franco Pinna (Roma) in dialogue with works from Alessia Rollo’s *Parallel Eyes* project.”² This exhibition and the *Parallel Eyes* series are remarkable in that visual artist Alessia Rollo critically engages with the archive and visual materials connected to Ernesto De Martino’s research expeditions by challenging photographic images as tools of representation. In 2019, she initiated the aforementioned photograph series entitled *Parallel Eyes* in which she paints directly over or perforates iconic images taken by photographers such as Chiara Samugheo, Franco Pinna, filmmaker Cecilia Mangini and ethnomusicologist Diego Carpitella, who had either personally accompanied De Martino on his journeys to the Italian South in the 1950s and 1960s, or were inspired by him. Rollo literally overwrites or intervenes in the images and thus attempts to reappropriate the themes and motifs depicted in the photographs or film stills. She conceptualizes her approach as artistic research through which she approaches her “own culture” via her critical engagement with the anthropologists’ visual archive. In her artist statement on her website, she writes:

Parallel Eyes is my personal research about the culture I belong [to]: my aim is to offer a more complex analysis of South Italian culture and to re-consider in visual, historical and sociological terms the construction of the identity of our culture. In between 1950 and 1960 South Italy, the place I am coming from, has been visually studied, classified and judged by a group of anthropologists, filmmakers and photographers. This process started by the famous ethnographer Ernesto De Martino had as result the conviction of our culture as backward, ignorant and completely dominated by the irrationality and religion. This multimedia project includes two main bodies of work: one consists in the manipulation of archive materials produced around the '50[s] and '60[s] of the past century by the photographers and videomakers belonging [to] the “scientific expeditions” of De Martino [sic!]. (Rollo 2023)

This statement reveals the artist’s inclination to reinterpret the writing of a history and the creation of images that she experiences as disparaging and misrepresentative. She

¹ A section of this text has previously been published as part of a more extensive chapter: Schäuble 2024.

² <<https://www.biblherz.it/3507920/alessia-rollo>>. Earlier versions of *Parallel Eyes* (Rollo 2023) were also exhibited in 2021 at the Bitume Photofest in Lecce and at the Futuro Arcaico Festival in Bari.

– like many people in Salento today – feels that her “culture” had been portrayed as “backward, ignorant and completely dominated by [...] irrationality and religion” in Ernesto De Martino’s work and the associated audio-visual materials. In my view, however, this assessment can only be partially attributed to De Martino’s actual ethnographic approach and is largely grounded in a misconception of his writings and his project later coined as *umanesimo etnografico* (2002 [1977]). To disentangle the context in which Alessia Rollo’s work is widely received at present and conceptualized as a “project about visual and social decolonization of Southern Italian culture,” as she herself labels it, it is necessary to

- 1.) gain a better understanding of the context in which De Martino’s ‘scattered’ multimodal archive has been created since the 1950s
- 2.) take a closer look at Rosso’s interventions in the light of current artistic approaches to critically engage with colonial and/or hegemonic archives
- 3.) critically assess the inflationary use of the term “culture” and Alessia Rollo’s potentially problematic validation of her work on the basis of identity politics, i.e. grounded in her own origin and belonging.

In no way do I wish to question the artistic quality of Rollo’s work or her political endeavor to take issue with and reclaim iconic representations of Salento. Nevertheless, I would like to try to rectify the starting point of her engagement with De Martino’s research method and approach. In this regard, I refer to four sets of images – the original and Rollo’s interventions, respectively – as examples to guide the reader through the historical archive and assess Rollo’s critical artistic engagement with them. Furthermore, I would like to point out the risk of a backlash that her supposedly feminist and decolonial engagement with and critique of De Martino’s work entails.

A lot has been written about the role of multimodal materials in and for Ernesto De Martino’s oeuvre and his formative role for Italian visual anthropology (e.g. Binazzi 2013; Carpitella 1968; Faeta 2006, 2007, 2018; Faeta, Ricci 1997; Gallini, Faeta 1999; Gallini 1981, 1986, 1996; Marano 2007; Mazzacane 1996; Minghelli 2016; Petrelli 2016; Ricci 2007; Sciannameo 2006; Schäuble 2015; and many more). In this essay I attempt to extend the previous analyses to the most current artistic engagements with these materials, including the photographic work of Alessia Rollo. I argue that artistic interventions as attempts to deconstruct and decolonize archives are of central importance but also carry the danger of contributing to an essentializing heritagization of iconic documents, images, and narratives and of enforcing identity-political discourses.

Lamenters in action

In autumn 1952, Ernesto De Martino undertook an expedition to remote villages in Lucania (today Basilicata), accompanied by photographer Franco Pinna, ethnomusicologist Diego Carpitella who did sound recordings of songs and magic practices, De Martino's fiancé Vittoria de Palma, who enabled the team's access to women's lifeworlds, and journalist Marcello Venturoli. Their expressed aims were a) to collect folk songs on various topics, b) to study magic-religious behaviours related to Lucanian peasants' life cycles, and c) to document the findings with photographs and a film (Gallini 1986, 106). Usually, the anthropologist and his small team would meticulously prepare the setting for their recordings and ask the professional mourners they encountered to perform their songs and expressive gestures and postures for the recording devices. In addition, they handed out questionnaires, collected multiple sources and documents by various interlocutors, and gathered texts on melodic themes with the aim of contextualising and better understanding the ritual behaviours and bodily techniques of lament. During this trip, Franco Pinna took pictures of two so-called *prefiche* or *chiangimorti*, as the female ritual mourners are commonly referred to in the Salento region. Grazia Prudente and Carmina Di Giulio were photographed outside the village Pisticci in the province of Matera.³

³ The original photographs and sound recordings are held and made publicly accessible by the Archivio Sonoro Basilicata: <http://www.archiviosonoro.org/archivio-sonoro/archivio-sonoro-basilicata/fondo-pinna/1952-a/05-lamentatrici-di-pisticci.html> (last accessed 22/10/2020).



Fig. 1. Photograph by Franco Pinna, taken on 10 October 1952 near the village of Pisticci in the province of Matera, depicting the *prefiche* Carmina di Giulio.

Fig. 2. Artwork by Alessia Rollo from the series *Parallel Eyes* (2019-2024) in which she perforated Pinna's photograph.

Although these lamentations traditionally only took place in closed rooms, usually at the home of the deceased, the anthropologist and his team moved them to the outside. De Martino did not conceal the fact that the lament was staged for him and his team, but rather straightforwardly explained that “the backdrop of olive trees that frames the lamenter here can be explained by the fact that she refused to perform what was asked of her in the town, motivating her refusal by saying that the neighbours would certainly have protested. It was therefore necessary to take her into the countryside to ‘make her weep’ with the help of a friend [Grazia Prudente, M.S.]” (De Martino 2000 [1958], 377. See also Forgacs 2014, 148; Binazzi 2013).

In her *Parallel Eyes* series, Alessia Rollo is quite literally drawing on Pinna's photo of Carmina di Giulio (Fig. 1) and uses it as a basis for her critical engagement with De Martino's visual archive. De Martino had published the photo in both of his books on funerary lament, *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (1958) and *Sud e magia* (1959); it has become iconic, because De Martino used the posture of Carmina di Giulio in the photo as an illustrative example of an embodied ancient lamentation gesture that he had copied from Greek vases prior to his fieldwork and now believed he had found again in action in 1950s Lucania.⁴ Rollo coloured the photo in various shades of green in such a

⁴The photo was published in De Martino's *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (1958) and republished a year later in his *Sud e magia* (1959), yet with different captions. While in *Morte e pianto rituale* it is

way that the face of the prefica still remains visible, and perforated the background with serpentine configurations (Fig. 2). It is not clear from her artist statements how thoroughly she had previously studied Lucanian lament and De Martino's writings on it. All we know is that in 2022, Rollo stated in the German edition of Leica Fotografie International (LFI):

I chose to employ various photographic techniques because I want to make the viewer doubt what they see, and also to criticize the scientific approach of ethnographic photography, which studies the complexity of a society as an object and trivializes it. (Rollo 2022)⁵

She is, of course, right in that throughout the history of anthropology – especially in colonial contexts, in “race theory” as well as in criminal anthropology – ethnographic and particularly anthropometric photography and film have been used as cruel tools of measuring, categorization and objectification. Native or indigenous individuals were habitually treated as specimens, stripped of their humanity and frozen in the past. But to assess the multimodal work of De Martino and the photographers in his team exclusively in this historic scientific context is not only overtly simplistic, but also incorrect. On the contrary, De Martino's objective was to dignify marginalized individuals and to render them as subjects rather than objects of history. For him, magical and ecstatic ritual practices were manifestations of historicised cultural patterns that helped subalterns to deal with existential crises and to express their feeling of not belonging to the world – a state that De Martino referred to “as loss or crisis of presence” (“crisi della presenza”: 1947).⁶ The fact that he included “audio-visual collaborators”, namely photographers, filmmakers and an ethnomusicologist in his team shows how seriously he took the folkloristic practices and their multi-sensorial aspects to which writing alone would not do justice (Signorelli 2013).

De Martino's intentions for commissioning audio-visual recordings during his field research were manifold. First and foremost, he wanted to highlight the performative

captioned “Esplosione parossistica controllata in lament funebre artificiale” (“Controlled paroxysmal explosion in artificial funeral lament”), a year later the same picture is simply called “Lamentatrice di Pisticci” (“Weeping Woman from Pisticci”) in *Sud e magia* (Binazzi 2013, 191; see also Forgacs 2014, 147). For a very detailed account of Pinna's treatment of photography of the lamentatrice, see Binazzi 2013.

⁵ <<https://lfi-online.de/de/stories/alessia-rollo-parallel-eyes-14712.html>>, all translations by the author.

⁶ For De Martino, the term *presence* refers to a ‘secured’ and ‘certain’ form of being-in-the-world, which is also the starting point for the ways in which humans adapt to and shape the world. However, in situations of crisis – for example, the loss of a loved one, poverty, hunger, or natural disasters – this presence may relapse into indeterminacy. From this threat a dialectic of crisis and reappropriation of presence then emerges; the ‘securing’ of the presence is understood as something that requires specific techniques. In other words, knowing about the fragility of presence and being threatened by its inevitable crisis, humans strive to escape concrete history by performing acts (i.e. rituals) that give them access to a meta-historical level.

characteristics of ancient lamentations and ritual choreographies. By evoking the sensory aspects of the movements, the body techniques, the cries, the mourning, he meant to make the “spectacle of the crisis” comprehensible and bring it to life. The images and recordings were also useful documents that he would use to study ritualized gestures and movements in more detail and/or slow motion. Last but not least, De Martino feared that the religious practices he was studying were disappearing, and his endeavor to document them could also be seen as a form of salvage anthropology.

To better understand De Martino's political interest in the media photography and film, it is necessary to consider the visual shift during the 1950s as a space of cultural transition in Italy. “The belated photographic boom in post-war Italy gave rise to photographic practices at once intensely vernacular, yet endowed with a global reach: *paparazzismo* and ethnographic photography”, writes cinema scholar Giuliana Minghelli (Minghelli 2016, 384). For the case of ethnographic photography she refers to the work of Franco Pinna, whose photographs afforded what Clifford Geertz calls a “thick description” of De Martino's ethnographic encounters (390).⁷ However, De Martino himself remained highly skeptical of the epistemological significance of images and (not unlike Alessia Rollo today) did not trust that photographs could transport complex ethnographic knowledge by themselves. To him, photography was hence no analytical tool but a kind of ‘auxiliary science’ that he did not consider capable of generating data. Minghelli summarizes: “Photography played a crucial, yet implicit role in ‘focusing’ De Martino's gaze” (392). Consequently, the collaboration between the anthropologist and the photographers in his various research teams, was not always an easy one. Photographers like Franco Pinna were meticulously instructed by him and had detailed contracts that specified what exactly they had to research and take pictures of, and how. Only later, when it transpired that the images were much more than just an illustration of De Martino's written work (and after a legal dispute between Pinna and De Martino) were the photographers credited as individual authors. When commissioning the recordings, De Martino most certainly pondered the didactic potential of audio-visual media. By ‘didactic’, however, I do not mean that he might have had in mind to ‘enlighten’ the southern Italian peasants as previous propagandistic documentaries had intended; rather, he aimed at confronting the rest of the country, especially northern Italian intellectuals, with the harsh realities of the rural (religious) life of the South.

It is important to note though, that in the case of the Lucanian laments, the power relations between the researchers and the rural women were undoubtedly unequal and hierarchical with De Martino giving stage directions in a paternalistic tone. It is nevertheless also apparent here that the women had a certain amount of agency and were

⁷ In the 1960s, Franco Pinna would also work as set photographer for Federico Fellini, thus serving both genres: critical photojournalism/visual anthropology when documenting the harsh living conditions in the Italian South on his expedition with Ernesto De Martino, and capturing *la dolce vita* and the glamorous world of cinema.

able to determine how and where they wanted to 'perform' their lament and how and where they wanted to be photographed. They refused to weep indoors and explained that lamenting in the village would "bring misfortune" ("porta iella"). For this reason, De Martino expected the photographer to keep a low profile and to almost make himself invisible as to neither disturb the mourners nor the anthropologist's work. Despite this expectation, Pinna's photographic style is rather confrontational. His "style drives home the fact that photography is the product of a *mediation* between two subjects" (Minghelli 2016, 392). He directly communicates with the women through his camera that "at once addresses and is boldly addressed by the women", as Minghelli states (*ibid.*). "The effect", she writes, "is one of an unfolding communication, in which the ritual constructs itself for the camera, while the camera responds to the visual order of the archaic gestures", thus making their emblematic embodiment palpable (*ibid.*).⁸ Ernesto De Martino thus had neither absolute control over the women photographed nor over the photographer and his working methods.

I wouldn't go so far as to say that the Lucanian women were co-producers of their images or collaborators in the research in today's sense of the term, but they were known by their individual names, and they had a say in how and where they were depicted. Pinna took detailed notes, logging the names of the people he photographed and describing the context in which the photos were taken (Mazzacane 1996). Between 1953 and 1956 De Martino made five more journeys to Southern Italy, mainly researching ritual lamentations and popular songs, during which his regular team – Diego Carpitella and Franco Pinna – refined their audio-visual research methods. The funerary laments that the researchers observed and recorded were all reconstructed and performed especially for the anthropologist and his companions (Carpitella 1968). For this reason, and in addition to classic ethnographic methods such as participant observation and interviews, De Martino made extensive use of reconstructions and re-enactments. These reenactments in which he asked his informants to stage certain poses, trances, and gestures for the purpose of the recordings, necessitated a certain amount of negotiation and collaboration. In this sense, the women actually did become participants in the research – albeit presumably not entirely of their own free will – and could co-determine as to which extent they wanted to participate in the reenactments and perform for the cameras.

⁸ Pinna not only photographed, he also shot 300 meters of 16mm-film footage of everyday practices and religious rituals, including some funeral laments (Gallini 1996, 85; Marano 2007, 28). Unfortunately, however, the footage and a short film entitled *Dalla culla alla bara* [*From Cradle to Grave*] which originally were to be exhibited alongside the photographs and Carpitella's audio recordings seem to have been lost and are still regarded as missing (Forgacs 2014: 144).

Suonano ancora - "They still Sound"

Another visual artist who was strongly influenced by the writings of De Martino on ritual lament is filmmaker Cecilia Mangini (1927-2021). After reading De Martino's *Morte e pianto rituale* and having seen Pinna's photographs, Mangini travelled to Martano, a village in Grecia Salentina, the Griko-speaking area in the Salentine peninsula, where De Martino had previously conducted fieldwork. There, she staged and filmed a funeral ritual without previously consulting the anthropologist. This resulted in her 1960 experimental documentary film *Stendali – suonano ancora*, a "masterpiece of realist poetry", as a film critic of the time wrote, which resembles an antique tragedy rather than an ethnographic documentary film (Grasso 2005, 35).⁹

Mangini reconstructed the death of a young man, and the lament, performed in Griko, is introduced as one of the oldest forms of "folk poetry". The commentary was written by Pier Paolo Pasolini, who decided not to translate the lament directly into standard Italian, but to reinterpret the songs and write a fictional dialogue between a mother and her deceased son. The lament was intended to verbalise the mother's pain: in Pasolini's text the suffering mother directly addresses her son, as she affectionately and frantically mourns his death. The famous actress Lilla Brignone recited the text with a dramatic voice, which created a stark contrast with the exclamations and shrill moans of the mourners.



Fig. 3. Still from *Stendali – suonano ancora* (1960) by Cecilia Mangini. © Cecilia Mangini

Fig. 4. Alessia Rollo "Funeral lamentation", from the series *Parallel*
Eves. size: 80cm x 60cm © Alessia Rollo

Alessia Rollo perforates a still from Mangini's film *Stendali*, in which a group of prefiche, all dressed in black with black headscarves, stage a ritual mourning. They sit in an almost closed circle after the coffin with the corpse of the fictionally deceased son had

⁹ A version of the film without subtitles can be watched here: <https://www.youtube.com/watch?v=vziV5nphthI> [last accessed: 10/01/ 2025].

been carried away by the priest. In the film, they tear their hair, wail loudly, rhythmically wring and wave their white handkerchiefs, and steadily jump up and down. Rollo pierces the photo paper at the point where the young man (an actor) would lie in his coffin. In her artwork, the void that his dead body leaves can no longer be seen – she makes the absence of the absent body invisible. The light shining through the perforated holes from behind makes the centre of the image look like a starry sky or a galaxy and gives it a dramatic air. Not unlike Mangini's own artistic practice in *Stendali*, Rollo's intervention also crosses the boundary between documentary photography and fictionalized storytelling.¹⁰ However, instead of acknowledging the pathbreaking experimental approach of Mangini who deployed a unique technique of visual as well as audio montage and arrived at an aesthetic that differs significantly from the styling in neorealist cinema, Rollo sweepingly criticizes the politics of presentation of the Italian South since the 1950s:

There is no self-representation of this region of the country, because for the last 70 years, only photographers from the north (mostly men) have been responsible for representing our society. *Parallel Eyes* is my personal research into the culture to which I belong: my goal is to develop a 'parallel view' to enable a more complex analysis of southern Italian culture and to take a fresh look at the construction of Mediterranean cultural identity from a visual, historical and sociological perspective. (Rollo 2022)

It goes without saying that neither Ernesto De Martino, who was born in Naples, nor Franco Pinna, who was born on Sardinia, nor Cecilia Mangini, who was born in Mola di Bari, would ever identify as "Northerners." Instead, they all, not unlike Rollo herself, tried to reconnect to their Southern roots through their respective academic, journalistic, and artistic work. The disparity was more a result of class issues and access to education than geographical origin. With her sweeping statement, Rollo also ignores many decades of

¹⁰ The performance of ritual mourning has also inspired a number of contemporary filmmakers as well as video and sound artists. In 2008, Italian vocal performer Manuela Barile composed an 8-minute video work on ritualised expressions of pain, entitled *Moroloja* (<<https://vimeo.com/22123865>>). Shot on HD, 16:9, the piece is a highly stylised compilation of iconic gestures of Apulian *chiangimorti* or *prefiche* going back to Greek antiquity, and a montage of disturbing wailing/breathing sounds, performed by the artist herself. All dressed in black, Barile provides a study of formalised gestures and postures of ritual mourning practices – including the pulling of one's hair, wringing of a white handkerchief, rocking back and forth and the clapping of hands on one's thighs – that is accompanied and reinforced by her intricate vocal performance. Three years later, in 2011, London-based fashion- and lifestyle-photographer and filmmaker Alexander Ingham Brooke made a short experimental documentary film with the same title, *Moroloja* (<<https://vimeo.com/126610841>>). But in contrast to Barile who did not search for "authentic survivals" of ritual lament in Apulia and was mainly interested in the reconstruction of formulaic ritual behaviour, Ingham Brooke directly and unmistakably pays homage to Cecilia Mangini's film *Stendali* (1960) and returned to Martano in search for the women who featured in *Stendali*. Just over nine minutes long, Ingham Brooke's *Moroloja* can be interpreted as a restudy of Mangini's cinematic take on funerary lament that reproduces the original format and, in parts, even assumes the form of a remake.

meticulous and highly valuable work by regional scholars and artists. I would just like to mention the work of musicologist Luigi Chiriatti here, who spent decades researching local folk traditions and collecting, recording as well as performing Grecia Salentino folk song (his own mother was one of the last Griko speaking *prefiche*). Chiriatti not only founded the Kurumuny publishing house and for many years acted as artistic director of the *Notte della Taranta* festival, he also published various books and articles on tarantism (Agamennone, Chiriatti 2021; Chiriatti, Nocera 2005; Chiriatti 2005; 2007; 2011), took photographs and organized photographic exhibitions, and participated in film projects (Miscuglio, Chiriatti 1981) – he is one of numerous local scholars, musicians and artists who has (re-)appropriated and decisively shaped the region's positive image. Instead of acknowledging the immensely rich artistic tradition and self-representation in the Salento region, Rollo reiterates and thus rewrites another historical lament: that of the underrepresented and misconceived South.

The Southern Question

When asked in an interview with LFI - Leica Fotografie International what her photo series was about, Rollo replied

Parallel Eyes is an ongoing multimedia project about the prejudice that Southern Italian and Mediterranean culture is backward. I make an effort to take a decolonised look at our heritage, to take an internal point of view and to historically rework the realism and capitalism of the visual material produced about Southern Italy in the last decades. (Rollo 2022)

With this reference to the *questione Meridionale*, Italy's 'Southern Question', Rollo addresses a key issue in the perception and representation of the Mezzogiorno. Her statement raises the question though of whether, in the case of Southern Italy, we are actually dealing with an "internal colonialism", or rather with a form of orientalized and racialized representation of Southern Italians that can or should nonetheless be addressed with a decolonial perspective.¹¹ Visual anthropologist Francesco Faeta speaks of "orientalizzazione interna", an internal orientalization that led to the representation of the South as a kind of "peasant Orient" (*Oriente contadino*) (Faeta 1999; 2003; 2011).

¹¹ In his 1993 text *Making Democracy Work. Civic Traditions in Modern Italy*, the American political scientist Robert D. Putnam traces the roots for the attributed Southern Italian "backwardness" to polarizing "patterns of governance" that originated already in the 14th century, and concludes that "[i]n the North, people were citizens; in the South they were subjects [...]" (Putnam 1993, 130). The subjugation of Southern Italy is even more clearly described and attributed to "colonial exploitation" by Sidney Tarrow who, in her review of Putnam's book, pointed out that the various foreign regimes that governed southern Italy since the Norman establishment of a centralized monarchy in the 12th century assigned southern Italy a semicolonial status that did not disappear with the unified government established in 1861, but was continued by other means (Tarrow 1996, 394).

De Martino himself quoted the words of a Jesuit monk who in the second half of the 16th century proposed to use southern Italy as a training camp for young missionaries, calling it “le indie di quaggiù”, “the indies of down here.” This expression also inspired an analysis of De Martino’s role for Italian visual anthropology by film critic Gianluca Sciannameo, entitled *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico* (Sciannameo 2006). The book outlines how filmmakers and photographers in the 1950ies and 1960ies inspired by De Martino have attempted to give, for the first time, voice and dignity to those marginalized and neglected by official historiography. Sciannameo asserts that in these works Southern Italian lifeworlds were not considered as “backward, ignorant and completely dominated by the irrationality and religion” (Rollo), but treated as longstanding popular cultural heritage which resisted “the dominance of the hegemonic Christian religion” (Signorelli 2013, 79).¹² Nevertheless, it cannot be denied that the demartinian multimodal archive also has a tendency to aestheticize poverty and to further a certain “proletarian exoticism”, as I have argued elsewhere (Schäuble 2015).

In the introduction to her seminal work on *Italy’s “Southern Question”* (1998) anthropologist Jane Schneider proclaims that “Italy was certainly affected by Orientalism” (Schneider 1998, 5). While clearly not referring to classic Orientalist constellations and imaginaries as famously outlined by Edward Said, the Orientalism Schneider evokes instead resembles a “neo-Orientalist discourse *within* Italy itself” (8). After the Risorgimento, the perception that an impoverished, backward South was holding the modernized North back increasingly gained momentum. This divergence, which advanced from the 1870s and continued throughout the twentieth century, was also heavily racialized, positioning Southern Italians as inferior due to their “dubious African and Oriental histories and cultures.”¹³ The essentialisms inherent in the Southern Question live on to this day and have also influenced the discourse around tarantism –

¹² For a comprehensive discussion of De Martino’s analysis of the Southern Question, see Carla Pasquinelli 1977. Pasquinelli accentuates that De Martino’s ethnographic and religious-philosophical works take cultural and psychological dimensions of the South’s historical experiences into account, arguing that the South’s cultural resilience and traditional practices are part of a complex process of cultural survival under oppressive conditions.

¹³ Joseph Pugliese, “Whiteness and the Blackening of Italy: La Guerra Cafona, Extracomunitari and Provisional Street Justice,” *Portal* 5.2 (2008): 3; see also Cesare Lombroso *Criminal Man* (New York & London: G.P. Putnam’s Sons, 1911 [1876]): 28. Pugliese argues that the *Questione Meridionale* (Southern Question) was marked by hierarchies of whiteness according to a geopolitical fault line that split Italy along a black/white axis which encoded a set of racialized presuppositions that have been “constitutive in the formation of hegemonic Italian identity, politics and culture” (Pugliese 2008: 32). Apart from the racial aspects highlighted by the criminologists of the time, the North/South dichotomy also had a gendered dimension; Guglielmo Ferrero, a supporter of Cesare Lombroso, for example, suggested that Southern Italian men were more prone to chasing women and sexually precocious than Northerners and consequently less socially engaged and economically productive (see Schneider, *Italy’s “Southern Question,”* 10f).

another important and famous research topic of De Martino – in the past. According to dance scholar Jerri Daboo,

[t]he idea that the North was the place of learning, culture, industrialization and modernity, whereas the South was the land of poverty, the rural peasant, corruption, the Mafia, and a world filled with superstition and magic, has contributed to some of the ways in which the practice of tarantism has been discussed. (Daboo 2010, 20)

De Martino, of course, was acutely aware of these discourses and preconceptions and tried to create awareness of the rich folk-religious traditions of the South. He considered tarantism (along with Lucanian funeral lament) as a living relic from ancient Greece and rather feared that the precious religious practices he was studying were being transformed or disappearing. In his salvage endeavor to document and conserve them, he had initially intended to create a systematically prepared “cinematographic encyclopedia” but in the end it was never realized due to financial constraints. But I argue that De Martino’s expeditions to Southern Italy were part of his project later coined as “ethnographic humanism” (“l’umanesimo etnografico”; De Martino 2002 [1977], 389-394), in the context of which he intended to use film and photography to propagate his “critical ethnocentrism”. Emilio Giacomo Berrocal has even argued that De Martino, based on his principle of ‘critical ethnocentrism’, introduced a type of ethnography that makes him the “first post-colonial ethnographer committed to the production of post-coloniality” (Berrocal 2009, 136). As the term ‘critical ethnocentrism’ indicates, De Martino critically acknowledged the nature of the “ethnographic encounter” and the categories of his analysis; writing from a standpoint of solidarity with the Apulian and Lucanian peasants and farm workers whose popular culture he studied, he rejected the categorical notion of Southern backwardness (*arretratezza*) as a given condition as well as discourse, and acknowledged the residual ‘archaic’ qualities of this culture at the same time as understanding them as contemporary, modern variants of practices with a concrete function. He understood the ethnographic encounter as a chance and obligation to critically reflect on “Western” categories of analysis and to challenge the inherent ethnocentric values. This position also implied the recognition that the Western world had gained its hegemony by dominating the Other. Consequently, De Martino saw his own responsibility as ethnographer in trying to find ways to help the Southern Italian populations emancipate themselves. Referring to De Martino’s fieldwork notes, *Note Lucane* (“Notes from Lucania”, 1950), where he implicitly introduces the notion of ethnography as a way of fighting against the “colonial situation” (Berrocal 2009, 124), Berrocal also expertly highlights the ethnographer’s painful realization of “double epistemic violence”, (cf. Spivak 1988)– “that is the violence of representation made by the intellectual who wants to give voice to the subalterns without reflecting enough on the nature of the intellectual project itself, and on the meaning of the instruments used” (Berrocal 2009, 130).

In the fourth chapter “Apocalypse and Decolonization” of his unfinished and posthumously published opus magnum *La Fine del Mondo* – that has recently been brilliantly translated into English by Dorothy Zinn – De Martino outlines his critical comparative approach and stresses the need for epistemological reflexivity in anthropology as

a critical ethnocentrism in which Western (or westernized) ethnologists take the history of their own culture as a unit of measure for foreign cultural histories. At the same time, in the act of measuring, they gain awareness of the historical prison and limits of using their own system of measurement, and they open themselves to the task of reforming the very categories of observation available to them at the beginning of the research. Only by placing Western history at the center of a comparative study in a critical and deliberate way will the ethnologist usher in an anthropological awareness that is wider than the one contained in dogmatic ethnocentrism. (De Martino 2023 [2002 and 2019], 174)

This plea to Western scholars to “critically reappropriate their own epistemology through the ethnographic encounter with cultural difference” (Zinn 2023, XVI) contains a degree of self-awareness that might be taken for granted today, but at the time De Martino was writing was new and progressive.¹⁴

For De Martino the fascination with Southern Italian peasant culture and religious practices was closely linked to a political mission and informed by historical materialism and the educational notion of a “progressive folklore.” In a short homonymous article published in the Communist Party newspaper *L'Unità* in 1951 De Martino—with reference to Karl Marx and Antonio Gramsci—developed the concept of a “progressive folklore” in the sense of a progressive cultural change (De Martino 1976 [1951]). He conceptualized folklore (including magico-religious practices and tarantism) as an initially conservative force and as an instrument to suppress the working class and peasantry. But unlike Gramsci, for whom revolutionary change resembled a process, in the course of which “popular mentalities” and behavior are transformed and folkloric thinking abandoned, De Martino saw the potential of a “progressive folklore” in the gradual opening up to change of traditional forms of popular culture. He even argued that the workers’ movement was providing the momentum for a new kind of folklore with

¹⁴ Ernesto De Martino strongly rejected the “patterns of culture” approach of Mead and other American anthropologists and ethnopsychologists who believed in “cultural types” (De Martino 1977 [1949], 51; see also Forgacs 2014, 171). He did, however, draw a parallel between magic practices, “eccentric behavior” and marginalization. He applied to the *Parapsychology Foundation* in New York for a research grant, and in October 1956 was awarded the sum of \$ 4000.00 in support of his study on “peasant healers of Lucania”. In turn De Martino informed the Foundation about his plans to make “a scientific film”, offering them a free copy. De Martino was also in close contact with psychoanalyst and parapsychologist Emilio Servadio who helped him to bring his research in Lucania to the attention of and meet with international researchers of institutions such as the *Menninger Foundation* and the *International Psychoanalytical Foundation* hoping to compare notes on possible explanations (source Archive of the Associazione Internazionale Ernesto De Martino at the Bibliomediateca Accademia di Santa Cecilia, Box 14, Folders 2&3, personal archival research).

a progressive message that would eventually replace self-defeating superstitious beliefs and enable of the subaltern classes to “enter into history.” In this sense, he had a very pragmatic yet dynamic understanding of magico-religious practices, and to claim that he portrayed religious practices in the South as irrational or ignorant is based on a misunderstanding of his actual writings. In order to elaborate on this further, in the following I will focus on ethnographic studies and artistic (re-)appropriations of Apulian tarantism.

“Little Carnival of Women”

Having previously examined funerary rituals as relics of ancient lament in Lucania, in 1959, De Martino famously assembled an interdisciplinary research team to study Apulian tarantism, a condition characterised by ecstatic dancing that traditionally follows the bite of the tarantula spider, scorpion or snake, and which is cured by music. During their wild, often obscene gestures these “tarantuled” persons (*tarantati*) would hold an imaginary dialogue with St. Paul, the patron saint against venomous bites and in June 29, they are traditionally brought to the St. Paul’s chapel of Galatina to plea for grace and healing.

In her introduction to the expedition materials of 1959 that she co-edited and published in 2011, fellow anthropologist Amalia Signorelli writes that outsiders, especially men, were not allowed to enter the chapel during the feast of Saints Peter and Paul in Galatina (Signorelli 2010, 21). She recalls that the door was guarded by two policemen and that this guard had been intensified by the scandal caused by the photo reportage that Chiara Samugheo had published in 1954. Five years before De Martino had traveled to Puglia to study tarantism with his team, Italian photojournalist Chiara Samugheo photographed *tarantate* in the chapel at Galatina. She published the images in a documentary photo reportage entitled *Le Invasate (The Possessed)*. In these photographs, the afflicted women can be seen with distorted faces, writhing on the floor, or climbing on the altar in the church. The title “the possessed” refers to their transgressive, alienating behavior. It can be assumed that the photos under this title have not cast a positive light on the *tarantate* in the rest of Italy. De Martino must have been familiar with Samugheo’s photos, but he does not mention them.¹⁵ Instead, the photos

¹⁵ In the introduction to *La terra del rimorso* De Martino wrote that the initial idea of carrying out fieldwork on *tarantism* came to him when looking at photographs that French photographer André Martin had taken of ‘possessed’ women (and a few men) in Galatina in 1957. He stated that the historiographic coherence of these images constituted “a knot of extreme contradictions” (De Martino 2005 [1961], 11) and he called them a stimulus for his method to study the religious history of the south through exemplary singular episodes.

of the photographers who accompanied him as part of the research team, foremost those by Franco Pinna, are nowadays considered the first and most iconic images of tarantism.

Interestingly, in her reworking of iconic photographs of tarantism, Alessia Rollo draws on these earliest images of Samugheo. Her work can be interpreted as consciously protecting the anonymity of those afflicted by rendering them unrecognizable, thus indirectly criticizing the historic depictions as an affront to the dignity of the women.



*Fig. 5. Chiara Samugheo, photo from the series *Le Invasate* (1954). Samugheo had traveled to Galatina to document the phenomenon of tarantism five years before it caught the attention of anthropologist Ernesto De Martino and his entourage. These are the very first photos that exist of tarantism. Image courtesy of Giuliana Campanale.*

*Fig. 6. Alessia Rollo, "In Trance" from the series *Parallel Eyes* (2019). Rollo uses Samugheo's original photo in reverse. The faces of the afflicted are made unrecognizable by the artistic intervention. Image courtesy of the artist.*

Unfortunately, as far as I know, there are no historical sources in which it is recorded how Samugheo experienced photographing *tarantati* in Galatina. The only accounts by a female photographer are by Annabella Rossi, who was also part of De Martino's team in 1959 and who, in later years, returned on her own to research tarantism and photograph afflicted persons. She writes:

Curiosity was aroused when I began to take photographs, record voices, shouts, screams; in short, when I taped what I saw and heard – especially when doing so in the immediate vicinity of and inside the sanctuary. The reactions were diverse; the camera was not an element of disturbance, unless in moments of extreme tension, which happened mainly at festivals attended by people suffering from mental illness; on the contrary, being portrayed was a source of great satisfaction, so much so that, especially by young people, I was urged to photograph 'them too'. (Rossi 1986, 20)

Interestingly, in this case it was less the taking of photographs that caused resistance, but the recording of voices. Rossi recalls: "The tape recorder, on the other hand, was

hardly accepted. There was always the suspicion that I was making records and that I was therefore making special money out of them.” (Rossi 1986, 20). Probably a few years later, in the mid-1960s, the people of Salento were already sensitized and defended themselves against outsiders becoming famous or rich, or building their scientific or artistic careers by recording them. In other interviews from the time, it becomes clear that some *tarantate* were proud to be recorded and broadcast nationwide on TV. The statements on the medialization of suffering by those afflicted are thus diverse and also contradictory.



Fig. 7. Photo by Diego Carpitella (1959), depicting the violinist Luigi Stifani playing the pizzica during a so-called home therapy. Image courtesy of Fondazione Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Rome.

Fig. 8. Alessia Rollo, “The Rhythm of the Spider” from the series *Parallel Eyes* (2019). Here, the local musicians, above all Luigi Stifani, are still recognizable. Image courtesy of the artist.

Another photo that Rollo reworked and then entitled “The Rhythm of the Spider” was originally taken by ethnomusicologist and occasional photographer Diego Carpitella. This photo is visually dominated by violinist Luigi Stifani from Nardò. Stifani was widely known as *Maestro Gigi* (*Mesciu Gigi* in the local Salentine dialect) and has also been referred to as a musician of the poor and great master of ceremonies of a ‘subaltern liturgy’.

Habitually, tarantism is treated by a “musical-choreutic-chromatic exorcism” - a ritual therapy through dance, music and colour symbolism – for which a band comprised of violin, guitar, accordion and tambourine is called to play for the *tarantati* in their homes.

During these so-called “home therapies” (*terapie domiciliari*) the afflicted would perform seemingly uncontrolled dances, scream and move in convulsive ways simulating possession by (and defeat of) the tarantula spider under the distraught and curious gaze of family members and neighbors. A barber by profession, Stifani is considered the most important pizzica violinist who, along with his amateur orchestra, cured dozens of *tarantati* in so-called “home therapies” with the pinch of his violin. He himself was a key informant to Ernesto De Martino in the 1950s and established contact with various afflicted women and men for the anthropologist and his team.¹⁶ Luigi Stifani developed his own musical notation system and also acted as a lay researcher; he wrote down all cases of tarantism he encountered as a music therapist – 29 in total between 1928 and 1972. His handwritten notes were published in 2000 in the volume *Io al Santo ci credo* (Stifani 2000).

In this artwork by Rollo, all the protagonists are still clearly recognizable. They probably were not obscured because they are posing for the camera and have thus clearly given their consent to being photographed by Carpitella. She uses only the colors red, green and yellow that also play a role in chromatic music therapy and draws in arches that are typical of Salentine houses. Those familiar with Stifani's story and his crucial role in 20th century Apulian tarantism will not be surprised that he is painted in bright red in Rollo's adaptation of the photo, thus highlighting the fact that he provocatively looks the viewer straight in the eye.

When describing her technique of altering the archival images, Alessia Rollo argues that De Martino's scientific approach not only dehumanized those he studied but also erased “the magic” in the ritual practices

by using photographic techniques like digital and analog manipulation, painting of negatives or perforating them: my aim is to introduce back in the images the magical and ritual aspect erased by the scientific approach of the photographers. On the other side I am documenting through my camera rituals that still exist in South Italy. (Rollo 2023)

By portraying herself as an alternative chronicler of ritual practices, Rollo rejects De Martino's approach, which she perceives as paternalistic and dispassionate. Her comment that these rituals “still exist,” however, maintains a continuity and implies that tarantism lives on in an unchanged way. And it is exactly this allegedly unbroken persistence of the cult that risks (self-)essentialising and romanticising religious practices and potentially contributes to the neo-Orientalism of the Italian South highlighted by Schneider. With her artworks, Alessia Rollo attempts to provide an alternative narrative

¹⁶ Diego Carpitella made numerous recordings of Stifani's pizzica music which became a crucial part of 20th century tarantism ritual. Stifani also appears in countless photographs by Franco Pinna, Diego Carpitella and Anabella Rossi and features in and/or is interviewed in documentaries on tarantism such as *Meloterapia del tarantismo* (1960), *La Taranta* (1961), *Sud a Magia* (1978) and *Morso d'amore* (1981) as well as in Edoardo Winspeare's feature film *Pizzicata* (1996).

on the basis of which a “new imaginary” for the future can emerge through the reassessment of the past. This endeavor puts her directly in line with De Martino, whose intention was to expose the progressive, emancipatory, and forward-looking potential of these rituals.

Conclusion

Overall, Alessia Rollo's artist statement is clearly formulated as a reappropriation of scientific (anthropology) and visual (filmmaking and photography) representations of Lucanian funerary rituals and Apulian tarantism. With her technique to draw/write over the iconic images, she intends to reintroduce them into a magical sphere that has supposedly been “erased by the scientific approach.” In a review of her work, the *British Journal of Photography* asserts that through her “heightened aesthetic, Rollo valorises the magical and establishes an alternative visual language to the clinical documents of the archives.” She claims her own “culture” as the main reason and motivation for setting previous misleading representations straight. With this she actually speaks for a great many Southern Italians, who to this day feel misunderstood and misrepresented by anthropologists, journalists and photographers. Unfortunately, the problem remains that by invoking an “authentic” ritualist approach and by ignoring the multifaceted remediation that funerary rituals as well as *tarantismo* has gone through over the past decades (and arguably centuries), essentialist conceptions of “Southern Italian culture” and “identity” are reproduced—albeit celebrated and revalued.

Personally, I think that it is a shame that Rollo in neither of the cases – Lucanian funerary lamentation and Apulian tarantism – acknowledges that it was actually female photographers and filmmakers like Chiara Samugheo and Cecilia Mangini as well as female anthropologists such as Amalia Signorelli, Clara Gallini, Carla Pasquinelli and Annabella Rossi, who challenged the dominant views of the male scientists and provided creative alternatives to patriarchal or paternalist approaches in visual anthropology. Viewed from a critical feminist perspective, Rollo unfortunately contributes to the monolithic view of a “scientific visual archive” of the Italian South by rendering the work of these impressive women artists and researchers invisible.

Archives are not inert historical collections and thus not merely static repositories of historiography, let alone of history or ‘the past.’ Walter Benjamin once conceptualized the archive as a fugacious site of excavation and danger, thus radically challenging the modern view of the archive as a site of historical permanence and unambiguousness. I argue that Alessia Rollo might have sensed a “moment of danger” as described by Walter Benjamin, initiated by the images taken during the ethnographic expeditions in the 1950ies. The photographs and recorded documents can indeed be (mis-)read as representations by which the depicted people are objectified and reduced to specimens of southern Italian folk culture. In this view, they would inevitably have become a tool of

the “ruling classes” – subject to the “clinical gaze” of the academy and the educated political elites. Rollo’s artistic work draws attention to these iconic photos and questions their genesis and the context in which they were taken. This is an important contribution to the further reappraisal of the history of visual anthropology in Italy and the contribution of Ernesto De Martino’s ‘scattered’ multimodal archive to the *questione Meridionale*.” At the same time, however, I would like to note that artistic interventions do not by default “decolonize” an archive and that even critical engagements with colonial and/or hegemonic archives run danger of promoting a potentially essentializing heritagization. With her artistic intervention, Rollo tries to regain the sovereignty of interpretation over the images. The danger, or perhaps even the irony, lies in the fact that the arguments of her “decolonial critique” show a great similarity to De Martino’s “critical ethnocentrism”, first formulated almost sixty years earlier – with the significant difference that by insisting on her “own southern Italian culture”, Rollo serves an homogenizing essentialization thereof and, moreover, (maybe inadvertently) engages in identity-political discourse.

REFERENCES

- AGAMENNONE, M., CHIARATTI, L. (eds.). 2021. *Le spose di san Paolo. Immagini del tarantismo*. Calimera: Kurumuny.
- BENJAMIN, W. 1999 [1927-1940]. *The Arcades Project*. Cambridge: Belknap Press.
- BERROCAL, E. G. 2009. "The Post-colonialism of Ernesto De Martino: The Principle of Critical Ethnocentrism as a Failed Attempt to Reconstruct Ethnographic Authority." *History and Anthropology* 20/2: 123-138.
- . 2015. "Other-Hegemony in De Martino: The Figure of the Gramscian Fieldworker between Lucania and London." *The Journal of American Folklore* 128/507: 18-45.
- BINAZZI, M. 2013. "La Lamentatrice di Franco Pinna. Dallo scatto alle trasformazioni in immagini fotomeccaniche. Biografia sociale di un oggetto fotografico, 1952-2013." *Studi di Memofonte* 11: 183-202.
- CARPITELLA, D. 1968. "La registrazione fotografica nelle ricerche etnofoniche." *Popular Photography Italiana* 129: 130-131. Re-edited in *Musica e tradizione orale*, 183-196. Palermo: Flaccovio, 1973.
- CHIRIATTI, L., NOCERA, M. (eds.). 2005. *Immagini del tarantismo. Galatina: il luogo del culto*. Lecce: Capone Editore.
- CHIRIATTI, L. 2005. "For Luigi Stifani", in L. Del Giudice, N. Van Deusen (eds.). *Performing Ecstasies: Music, Dance, and Ritual in the Mediterranean*, 121-124. Ottawa: Claremont Cultural Studies, Vol. LXII/7. The Institute of Medieval Music.
- . 2007. "Cantare come memoria a Martano." *Il folklore d'Italia. Rivista scientifica: La Puglia* 2: 52-57. <http://www.taranta.it/taranta/docs/doc_view/2-folklore-d-italia-puglia.html> [last accessed 14/03/2025].
- . 2011. *Morso d'amore: viaggio nel tarantismo Salentino*. Lecce: Capone Editore.
- DABOO, J. 2010. *Ritual, Rapture and Remorse. A Study of Tarantism and Pizzica in Salento*. New York, Bern, et. al: Peter Lang.
- DE MARTINO, E. 1947. *Il mondo magico*. Torino: Einaudi.
- . 1949. "Intorno a una storia del mondo popolare subalterno." *Società* 5/3: 411-435. Re-printed in C. Pasquinelli (ed.). *Antropologia culturale e questione meridionale. Ernesto De Martino e il dibattito sul mondo popolare subalterno negli anni 1948-1955*. Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- . 1951. "Il folklore progressivo (note lucane)." *L'Unità*, 28. 6.1951. Re-printed in P. Clemente, M. L. Meoni, M. Squillacciotti (eds.). *Il dibattito sul folklore in Italia*, 123-124. Milano: Edizioni di Cultura Popolare, 1976.
- . 1959. *Sud e magia*. Milano: Feltrinelli.
- . 2000 [1958] *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*. Introduction by C. Gallini. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 2002 [1977]. "L'umanesimo etnografico." In C. Gallini (ed.). *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, 389-394. Torino: Einaudi.
- . 2023 [2002 and 2019]. *The End of the World. Cultural Apocalypse and Transcendence [La fine del mondo]*. Transl. by D. L. Zinn. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- FAETA, F., RICCI, A. (eds.). 1997. *Lo specchio infedele. Materiali per lo studio della fotografia etnografica in Italia*. Roma: Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.
- FAETA, F. 1999. "Dal paese al labirinto. Considerazioni intorno all'etnografia visiva di Ernesto De Martino." In C. Gallini, F. Faeta (eds.). *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, 49-93. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 2003. "Rivolti verso il Mediterraneo. Immagini, questione meridionale e processi di orientalizzazione interna." *Lares* 2: 333-367.
- . (ed.). 2006. *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*. Milano: FrancoAngeli.

- . 2007. "Ernesto De Martino e l'etnografia visiva." *Materiali', Ernesto De Martino monografia*, Centro etnografico campano, pp. 45-58.
- . 2011. *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 2018. "L'antropologia visuale e l'etnografia visiva. Ripensando Clara Gallini (ed Ernesto De Martino)." *Nostos* 3: 77-99.
- FORGACS, D. 2014. *Italy's Margins. Social Exclusion and National Formation since 1861*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GALLINI, C., FAETA, F. (eds.). 1999. *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino. Fotografie di Arturo Zavattini, Franco Pinna e Ando Gilardi*. Torino: Bollati Boringhieri.
- GALLINI, C. 1977. "Sud e magia: introduzione ai documentari sui temi delle ricerche di Ernesto De Martino." In *Atti del Convegno nazionale Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica in Italia*, 31-40. Nuoro: ARPEF.
- . 1981. "Il documentario etnografico 'demartiniano'." *La ricerca folklorica* 3: 23-31.
- . 1986. "La ricerca sul campo in Lucania. Materiali dell'archivio De Martino." *La Ricerca Folklorica* 13/*Ernesto De Martino. La ricerca e i suoi percorsi*: 105-107.
- . (ed.) 1996. *L'opera a cui lavoro. Apparato critico e documentario alla "Spedizione etnologica" in Lucania*. Lecce: Argo.
- GRASSO, M. 2005. *Stendali. Canti e immagini della morte nella Grecia salentina*. Introduction by G. Fofi. Calimera: Kurumany.
- HALL, S. 2001. "Constituting an archive." *Third Text* 15/54: 92.
- MARANO, F. 2007. *Il film etnografico in Italia*. Bari: Edizioni di Pagina.
- MAZZACANE, L. 1996. "Pinna e De Martino: una vicenda complessa." In G. Pinna (ed.). *Franco Pinna. Fotografie 1944-1977*, 125-135. Milano: Federico Motta: Milano.
- MINGHELLI, G. 2016. "Icons of Remorse: Photography, Anthropology and the Erasure of History in 1950s Italy." *Modern Italy* 21/4: 383-407.
- PASQUINELLI, C. 1977. *Antropologia culturale e questione meridionale: Ernesto De Martino e il dibattito sul mondo popolare subalterno negli anni 1948-1955*. Firenze: La nuova Italia.
- . 2013. "Dal testo al campo." *La Ricerca Folklorica* 67-68/*Ernesto De Martino: etnografia e storia*: pp. 7-11.
- PETRELLI, F. 2016. "La donna nelle pratiche rituali dell'Italia meridionale. Un'analisi attraverso l'iconografia, la fotografia e la filmografia di interesse antropologico." *Horti Hesperidum* VI/II: 95-128.
- PUTNAM, R. D. 1993. *Making Democracy Work. Civic Traditions in Modern Italy*. Princeton: Princeton University Press.
- RICCI, Antonello. 2007. *I suoni e lo sguardo. Etnografia visiva e musica popolare nell'Italia centrale e meridionale*. Milano: Franco Angeli.
- ROLLO, Alessia. 2022. "Parallel Eyes." *LFI - Leica Fotografie International*: <https://lfi-online.de/de/stories/alessia-rollo-parallel-eyes-14712.html> [last accessed: 02/05/2025].
- ROSSI, A. 1986. *Le feste dei poveri*. Nuova edizione, con una nota di A. Buttitta. Palermo: Sellerio.
- SCHÄUBLE, M. 2015. "Progressive Folklore oder proletarischer Exotismus? Wie sich die Bilder der Expeditionen des italienischen Ethnologen Ernesto De Martino verselbständigten." *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2: 103-109.
- . 2024. "Contesting Heritage: Artistic and Cultural (Re)appropriations of Apulian Tarantism." In H. B. Hölling, J. Pelta Feldman, E. Magnin (eds.). *Performance. The Ethics and the Politics of Conservation and Care. Volume II*, 51-78. London: Routledge.
- SCHNEIDER, J. 1998 *Italy's "Southern Question" Orientalism in One Country*. Oxford, New York: Berg.
- SCIANNAMEO, G. 2006. *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*. Bari: Palomar.

- SIGNORELLI, A., PANZA, V. (eds.). 2010. *Etnografia del tarantismo pugliese. I materiali della spedizione nel Salento del 1959*. Introduzione e commenti di A. Signorelli. Lecce: Argo.
- SIGNORELLI, A. 1986. "Lo storico etnografo. Ernesto De Martino nella ricerca sul campo." *La Ricerca Folklorica* 13/Ernesto De Martino. *La ricerca e i suoi percorsi*: 5-14.
- . 2013. "Il problema e il documento. Sul lavoro di campo di Ernesto De Martino." *La Ricerca Folklorica* 67-68/Ernesto De Martino: *etnografia e storia*, pp. 79-93.
- SPIVAK, G. 1988. "Can the Subaltern Speak?" in *Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Basingstoke: Macmillan. 271-313.
- STIFANI, L. 2000. *Io al Santo ci credo. Diario di un musico delle tarantate*. Lequile: Aramirè Edizioni.
- TARROW, S. 1996. "Making Social Science Work Across Space and Time: A Critical Reflection on Robert Putnam's *Making Democracy Work*." *American Political Science Review* 90: 389-97.
- ZINN, D. 2023. "Translator's Preface" and "Introduction." In E. De Martino. *The End of the World. Cultural Apocalypse and Transcendence*, VII-XXII. Chicago, London: The University of Chicago.

AUDIO-VISUAL SOURCES

- BARILE, M. 2008. *Moroloja*. Portugal. HD 16:9, colour, 8 min. Video work. <<https://vimeo.com/22123865>> [last accessed: 02/05/2025].
- BARBATI, C., MINGOZZI, G., ROSSI, A. 1978. *Sud e magia. Ritorno alla terra del rimorso*. Italy. 16 mm, color, b/w. 64 min. Direction: G. Mingozzi. Music: E. Macchi. Scientific Advice and Text: A. Rossi. TV Programme, Part IV.
- . 1982. *Sulla terra del Rimorso*. Italy. 16 mm, color, b/w. 56 min. Direction: G. Mingozzi. Music: E. Macchi. Scientific Advice and Text: A. Rossi. TV programme.
- CARPITELLA, D. 1960. *Meloterapia del tarantismo*. Italy, 16mm, b/w, 14 min. Documentary Film.
- DI GIANNI, L. 1958. *Magia Lucana*. Italy. 16 mm, b/w, 19 min. Music: D. Carpitella. Scientific Advice: E. De Martino. Documentary Film.
- INGHAM BROOKE, A. 2011. *Moroloja*. UK/Italy. HD, colour, 10 min. Narration: C. Mangini. Experimental documentary film. <<https://vimeo.com/126610841>> [last accessed: 02/05/2025].
- MANGINI, C. 1960. *Stendali – suonano ancora*. Italy, 16mm, colour, 10 min. Text: P. P. Pasolini. Experimental Documentray Film. <<https://www.youtube.com/watch?v=vziV5npthal>> [last accessed: 02/05/2025].
- MINGOZZI, G. 1962. *La Taranta*. Italy. 16 mm, b/w, 19 min. Music: D. Carpitella. Scientific Advice: E. De Martino. Documentary Film.
- MISCUGLIO, A., CHIRIATTI, L. 1981. *Morso d'amore*. Italy. Video, b/w, colour, 20 min. Documentary Film.
- PINNA, L. 1977. *Nel Sud di Ernesto De Martino. Ernesto De Martino e il documentario etnografico italiano*. Italy. 16 mm, b/w. 58 min. Presenter: anthropologist C. Gallini on three documentaries by L. Di Gianni. TV series.
- ROLLO, A. 2023 – ongoing. *Parallel Eyes*. Italy. Photo series. <<https://www.alessiarollo.it/portfolio/parallel-eyes/>> [last accessed: 13/10/2023].
- SAMUGHEO, C., TADINI, E. 1955. *Le Invasate [The Possessed]*. *Cinema Nuovo* IV/50 (10.01.1955): 17-24. Documentary photo reportage.
- WINSPEARE, E. 1996. *Pizzicata*. Italy/Germany. 35mm, colour, 93 min. Fiction film.

FOCUS 2

Arte, simbolo e mito





FLAVIO GEISSHUESLER

CRISIS, CULTURE AND CREATION

Ernesto De Martino's Ethos of Transcendence beyond Cassirer and Heidegger

ABSTRACT: This article examines how Ernesto De Martino's *ethos of transcendence* carves out a moral path beyond the apparent impasse between Martin Heidegger's emphasis on human finitude and Ernst Cassirer's focus on the constructive power of symbolic forms. In the wake of two World Wars and Europe's collapse into crisis, De Martino recognized that modern culture itself could disintegrate—what he termed the “risk of losing presence.” Drawing on anthropology, history, and philosophy, he argued that ritual, myth, and collective decision-making can continually renew shared horizons of meaning. By analyzing De Martino's critical engagements with both Cassirer's *Philosophy of Symbolic Forms* and Heidegger's ontology of *thrownness*, the article demonstrates how De Martino forges an ethos of transcendence that underscores the ethical imperative to rebuild communal worlds whenever they threaten to collapse. This perspective provides a powerful lens for addressing contemporary challenges—from environmental degradation to social fragmentation—where the “end of the world” looms large. Rather than endorsing naive rationalism or surrendering to existential despair, De Martino urges moral agency: a renewed duty to be in the world, forging cultural frameworks that sustain our collective stories in moments of acute crisis.

KEYWORDS: Ernesto De Martino, Presence; Ethos of Transcendence; Crisis of Meaning; Modernity.

Few philosophical encounters have so vividly dramatized the fractures running through twentieth century thought as the clash between Martin Heidegger (1889–1976) and Ernst Cassirer (1874–1945).¹ At stake was the destiny of modern reason and the fate of Western culture amid the wreckage of a post–World War I order. Heidegger argued

¹ Cassirer and Heidegger maintained professional relations over many years. Their first meeting took place in 1923, when Cassirer invited his young and not well-known colleague to lecture at the Kant society in Hamburg. Their last encounter took place in Freiburg in 1932, this time it was Heidegger inviting Cassirer to present a paper on Rousseau. While their philosophical exchange would last many years more in the form of books and articles—reaching all the way to Cassirer's posthumously published *Myth of the State*—the most important moment of their relationship was without a doubt the debate of 1929 in Davos, Switzerland. For other discussions of the Davos debate, see (Garin 1973; Krois 2005)

that modernity had lost sight of being, urging a raw return to finitude and anxiety; Cassirer championed Enlightenment culture, insisting that symbolic frameworks save us from barbarism. In their famous 1929 encounter at Davos (Garin 1973; Krois 2005; Friedman 2000; Gordon 2010), each saw modernity perched on an abyss. Ernesto De Martino entered this debate by highlighting not only individual mortality but also the danger of shared worlds collapsing — what he called “the risk of losing presence” (*presenza*)² and “the end of the world” (*la fine del mondo*).³

De Martino emerged intellectually in dialogue not only with Heidegger and Cassirer but also within a broader Italian philosophical milieu that grappled intensely with the crisis of modernity. Particularly important was Antonio Banfi’s (1886-1957) Milanese circle,⁴ which, by the late 1930s, introduced existentialist thought, phenomenology, and *Lebensphilosophie* into Italy — challenging the dominance of Benedetto Croce’s (1866-1952) Italian historicism.⁵ This ‘Banfi school,’ including figures like Remo Cantoni (1914-1978) and Enzo Paci (1911-1976), as well as the thought of Nicola Abbagnano (1901-1990), significantly influenced De Martino by providing early models for integrating existential philosophy with historicist perspectives. De Martino’s own path

² De Martino uses *presenza* to denote the fragile yet fundamental state of a person’s being “here” in a culturally grounded world. It signals not just individual consciousness but the lived, practical awareness that one’s self and environment cohere. In times of intense crisis—psychic or cultural—this sense of “presence” can fray, thrusting the individual into chaos. In one of my methodological articles, I have taken De Martino’s work on the presence as a starting point to propose a 7E model of the human mind by drawing on the cognitive paradigm in religious studies (CSR), see (Geisshuesler 2019b).

³ I am not the first scholar to explore this theme. Many years ago, Sandro Barbera argued that “the journey leading from *Naturalism and Historicism* (1941) to *The World of Magic* (1948) was punctuated by the encounter of De Martino with Cassirer and Heidegger” (Barbera 1990, 106). Giordana Charuty has argued that the writings of De Martino’s final years—particularly *The End of the World* (1977) and *The Philosophical Writings* (2005)—can be regarded as an “Italian version” of the dispute between Heidegger and Cassirer (Charuty 2016, 370). Charuty is rather vague about why this tension is relevant in De Martino’s work. She only says that it is marked by a “tension to substituting the transcendental with the symbolic.” Nonetheless, what’s clear is that it can be said that his philosophical reflections span the entirety of his work. For scholarship on De Martino and Cassirer, see (Mancini 2003, 475–89; Berardini 2013, 71–83; Sasso 2001, 187–203; Imbruglia 1990a; 1990b; Barbera 1990; Giarrizzo 1995, 155–57). For scholarship on De Martino and Heidegger, see (Galasso 1968, 260; Cherchi and Cherchi 1987, 190–91; Cherchi 1994; 2010, 510; Mustè 2006; Barbera 1990; Massenzio 1995, 20–26).

⁴ Ginzburg 1991, 40–41; De Martino and Boccassino 1996, 10.

⁵ As David Roberts summarizes their relationship, existentialists criticized Croce for neglecting individual subjectivity in favor of an of a positive and optimistic “faith in the overarching rationality of history,” while Croce belittled the existentialists for “dwelling on anxiety,” arguing that it leads to “morbid self-preoccupation as opposed to [...] responsible, history-making action.” (Roberts, *Nothing but History*, 100). See also, Runcini 1960, 2182–83; Hughes 1979, 229; Roberts 1987, 319–230; Rubini 2015, 147–57). Unsurprisingly, Croce retorted voraciously to existentialism and the Milanese group. See, for instance, Croce 1941; 1945.

was shaped by this broader philosophical turning, paving the way for his distinctive synthesis.

In what follows, this Italian lineage remains a constant interlocutor as we first outline the modern crisis as understood by Heidegger and Cassirer, noting each approach's strengths and limits. We then turn to De Martino's project, showing how he draws on both thinkers while forging something new: a call for moral agency grounded in history, anthropology, and a shared "duty-to-be-in-the-world." Ultimately, I suggest that De Martino's "ethos of transcendence" enriches our understanding of how societies endure catastrophe — real or imagined — and how human beings can choose, again and again, to re-establish a common horizon of meaning. It is a call to decision that is particularly relevant as our world faces ecological peril, pandemics, and political strife: through communal labor — in the form of stories and practices — societies like ours can push beyond existential breakdown and reassert a viable horizon of values.

Crisis on All Fronts: Modernity's Dislocated Worlds

The early twentieth century was marked by upheaval on a staggering scale—two World Wars, collapsing empires, and new ideologies — creating a sense that "the world" itself stood in question. Philosophers, psychologists, and historians of religion tried to explain the pervasive feeling that modern humanity was "dislocated." In *The Life and Work of Ernesto De Martino* (2021), I have shown how "crisis" became both an intellectual category and an emotional motif, as if philosophy's task was to make sense of a fundamentally disjointed time.⁶ The devastation of 1914-1918 shattered Europe's certainties, ushering in a civilizational crisis. De Martino observed a "sharp awareness of the end," severed from cyclical or palingenetic visions that once made catastrophe a prelude to renewal. Instead, what remained was an *apocalisse senza eschaton*, "a naked and desperate catastrophe" bereft of salvific horizons (De Martino 1977, 468).

While Enlightenment pillars of freedom, rationality, and progress wavered, fascist regimes rose in Italy and Germany, which many took as a "mythic regression" — archaic energies harnessed by propaganda in a climate of disenchantment. Ernesto De Martino himself briefly flirted with a nostalgic "return," as shown in his early review of Oswald Spengler's *The Decline of the West* (1918), sharing an interwar fascination with civilizational crisis (De Martino 1929).⁷

⁶ For more on this "rising anxiety about meaning," see Fussell 1975; Herman 1997; Eksteins 2000; MacMillan 2003.

⁷ For this frequently overlooked chapter of De Martino's life, see the first few chapters of my monograph, Geishhuesler 2021.

At Davos: Heidegger, Cassirer, and the Destiny of Modern Thought

Heidegger's existential ontology and Cassirer's cultural-symbolic framework stake out profoundly different paths for addressing Europe's post-World War I crisis. The Davos debate laid bare key tensions: is the modern predicament best met through confronting our mortal thrownness head-on, or through deepening our capacity for symbolic meaning-making? By sketching each thinker's ideas before delving into their famous confrontation, we set the stage for appreciating how these tensions would, in turn, inform later philosophical projects — most notably the work of Ernesto De Martino.

Similar to De Martino, for Heidegger, modernity signified “a sense of loss,” which stemmed particularly from the “eclipse of the traditional religion” (Bambach 1995, 193–202; Roberts 1995, 113–14). The modern period, for him, was “an era of decline, disintegration, and destruction” (Bambach 1995, 271). Convinced that Western civilization had drifted into fragmentation, he set out to reawaken the primordial question: *What does it mean to be?* His seminal work, *Being and Time* (1927), calls for a turning-away from worn metaphysical systems toward an engagement with “the things themselves” as we experience them (Heidegger 2010). The human being — *Dasein* — is no isolated subject: we find ourselves irreversibly “thrown” into a world dense with meanings, institutions, and cultural norms we did not choose (Guignon and Heidegger 1983; Kisiel and Heidegger 1995; Dreyfus 2006).⁸

Heidegger sees this “thrownness” (*Geworfenheit*, *gettatezza*) laid bare most starkly when we confront our mortality. In moments of *Angst*, the fragility of life and the impending certainty of death dissolve the everyday routines that lull us into conformity with “the they” (*das Man*) (Polt 1999; Capobianco and Richardson 2010). Only by facing death directly, argues Heidegger, can we break from shallow conventions and choose our possibilities authentically. Even so, his later writings shift toward what he calls “letting be” (*Gelassenheit*), emphasizing a more receptive, poetic mode of dwelling (Caputo 1986; Young 2006; Sallis 2011). Though some readers see this as a quietist retreat, Heidegger maintains that such openness to Being might allow for a different kind of meaningful existence in an age of disruption. Either way, his path is clear: modern crisis demands a radical questioning that begins with human finitude.

Ernst Cassirer, a Neo-Kantian influenced by Aby Warburg's extraordinary library in Hamburg, turned to the many ways humans create meaning through symbolic forms — language, myth, art, religion, and science. In his trilogy *The Philosophy of Symbolic Forms* (1923–1929), he famously argued that humans are “symbolic animals,” forging coherent

⁸ Enzo Paci, one of Italy's most important existentialist and phenomenological philosophers, translates *Dasein* as “*esser presente*.” It has been suggested that De Martino developed his term *presenza* based on this association (Paci 1943, 30).

worlds from raw experience (Cassirer 1945, 26).⁹ Far from leaving myth behind, Cassirer insisted that mythic energies can return in times of social upheaval, as demonstrated in *The Myth of the State* (1946), where fascist regimes harness archaic fantasies. Yet he remained hopeful: humanity could recognize these impulses without discarding the Enlightenment aspiration toward reason (Krois 1987; Skidelsky 2008).

In 1929, Heidegger and Cassirer met at the Davos Disputation, an encounter that epitomized a broader rift in European thought. Although both recognized the postwar crisis, their diagnoses diverged: Heidegger saw the cause in a “forgetting” of Being, arguing that only by confronting Dasein’s finitude could one rediscover authenticity; Cassirer emphasized humanity’s creative capacity for forging symbolic forms — myth, science, language, art — and warned that crisis emerges when these structures fail to acknowledge their mythic roots, thus leaving room for totalitarian impulses. The debate yielded no neat reconciliation; instead, it laid bare two sharply contrasting routes for redeeming modernity from nihilism — Heidegger’s “ontological descent” and Cassirer’s “symbolic ascent.” This confrontation shaped subsequent philosophical and anthropological discussions, posing the urgent question of how to salvage meaning when civilization’s old certainties have collapsed.

De Martino’s Synthesis: Bridging Cassirer’s Creativity and Heidegger’s Finitude

Ernesto De Martino turned to Ernst Cassirer and Martin Heidegger to tackle Europe’s twentieth-century crisis, which threatened not only individual psyches but entire shared worlds. Although Cassirer’s Neo-Kantian rationalism and Heidegger’s existential ontology often appear opposed, De Martino saw each grappling with modernity’s precariousness from different angles. Where Cassirer stressed humanity’s symbolic creativity, Heidegger emphasized thrownness, urging a direct confrontation with mortality. By integrating these insights, De Martino concluded that the crisis ultimately revolved around the fragility — and potential renewal — of the “presence” underpinning communal life.

As De Martino surveyed the interwar era’s philosophical battles, he came to see the Cassirer–Heidegger split less as a clash over “subjective spontaneity” versus “thrownness” and more as a question of how to preserve or regenerate a *world*. In *The World of Magic* (1948), he pinpoints the core threat as “the risk of losing presence” — a

⁹ Particularly the second volume, *Mythical Thought*, was premised on the idea that the earliest human symbolic activity can be found in myth. In locating mythical thinking at the origin of a process of cultural development that would move on to religion, reason, and science, Cassirer embraced both Romantic and Hegelian motives that moved him well beyond the orbit of Kant and his Neo-Kantian colleagues at Marburg.

cultural-psychological breakdown in which both self and world dissolve in times of intense crisis. Cassirer's emphasis on how myth, language, art, and science construct a stable cultural cosmos seemed indispensable for preventing such dissolution; Heidegger's revelation of finite *being-there* (Dasein) underscored how precarious that cosmos remains if it ignores mortality and anxiety. For De Martino, speaking of "two terrors," each philosopher's path reveals part of a larger truth: the world can be remade by cultural reason yet also threaten us with radical ungrounding.

The one of "losing the world" and the one of "being lost in the world." On the one hand, one fears losing, not through death but during the course of one's life, the splendor and the joy of worldly life, the energy that pushes us towards communal projects of civil life, towards technology and science, towards moral solidarity and social justice, towards poetry and philosophy. On the other hand, one considers the world as danger that threatens the authenticity of human destiny and thus as temptation from which one has to protect oneself. (De Martino 1977, 475)

This dual perspective, he suggests, echoes both Cassirer's dread of mythic regression and Heidegger's fear of "unworlding" (*Entweltlichung*). Rather than dismiss either philosopher as misguided, De Martino sees each capturing part of the crisis afflicting modern man. The *world*, he insists, is neither purely "constructed" nor purely "disclosed"; it is *made and unmade* in moments of upheaval.

From the late 1930s onward, De Martino immersed himself in Cassirer's *Philosophy of Symbolic Forms* (1923–1929), especially the second volume *Mythical Thought* (1925), which explores the "emotional unity" of archaic consciousness. In letters to Adolfo Omodeo,¹⁰ De Martino praised Cassirer for showing how myth is not irrational chaos but a coherent, affect-laden mode of world-making (Cassirer 1960, 103–4). Citing him in his first monograph (De Martino [1941] 1997, 108–9), De Martino sent a copy to the Marburgian philosopher even before *Naturalismo e storicismo nell'etnologia* was published in 1941.¹¹ In his response, written from exile in Goteborg on October 12 1940, Cassirer thanks his Italian colleague and assures him that he "will study the book with the greatest of interests because already a first glance showed him how close it stands to [his] own philosophical and scientific interest" (Angelini 1989, 204). By citing such insights

¹⁰ In an undated letter to Pettazzoni, likely from fall 1940, De Martino proposed an "explanatory and critical article on the second volume of Cassirer's *Philosophie der symbolischen Formen*," praising its novel contributions to the philosophy of mythology and history of religions (De Martino [1941] 1997, 254). By 1942, he had added Cassirer's book to the Purple Series translation list (De Martino and Pavese 1991, 56–57). A letter from Ernesto Bozzano described him as "a reader of Cassirer and a student of myth" (Angelini 1989, 174). In his article "Religious Anthropology and Historicism," De Martino hailed Cassirer's "first attempt to highlight the magical *Weltanschauung*," emphasizing the "remarkable keywords and fruitful stimulation" it provided for historians of magic (De Martino 1942, 196). Despite Pettazzoni's warning that citing the Jewish German philosopher might draw negative reactions in *Paideuma*, De Martino proceeded nonetheless.

¹¹ The letter seems to have been lost.

in *The World of Magic*, De Martino highlighted “magic” as a practical labor of orientation — cultural frameworks that stave off the existential threat of “losing presence” (De Martino [1941] 1997, 108–9). Where Heidegger stresses the power of finitude to shake us awake, Cassirer reveals the symbolic energies that hold our everyday reality together. De Martino fuses both, viewing myth and ritual as indispensable techniques for preserving communal life.

Cassirer’s notions of *crisis* in cultural evolution also appealed to De Martino. Where Cassirer traced transformations from magical to religious to rational forms, each turning point implied a *break* or *choice* — which De Martino recasts as a moral or anthropological decision. Indeed, “the historian of magic,” he writes, “can find in Cassirer’s studies remarkable keywords and fruitful stimulation” for understanding how mythic “points of selection” shape entire ages (De Martino 1942, 196).¹²

For Cassirer, culture was the realm of freedom as the human consciousness’ capacity for creating images and symbols allowed for an increasing liberation from the limitations set by our physical conditions. During the *Streitgespräch* at Davos, Cassirer argued that these symbolic forms “make possible communication between humans and are thus the guarantee of an enlightened rationalism and a responsible humanism” (Bernet 2009, 51). As Edward Skidelsky concludes, “for Cassirer, [...] man’s exile from organic nature is simultaneously his passport to the world of culture. He does not remain in a state of stunned self-awareness, brooding over himself, but seeks expression in the universal forms of religion, art, and science” (Skidelsky 2008, 211). In the notes of *The End of the World*, De Martino not only repeatedly emphasizes the importance of culture as the realm of intersubjectivity, but he also argues that this conception of culture makes it into a space of freedom. He writes:

The oblivion of acts (*atti*) in facts (*fatti*), the conserving of acts in the automatism of habits, in the physics of things, in the anonymity of the social—the “one does like this”—all of this constitutes the great liberating power of the economic: it allows us to be with the labor of others and of the past, infinitely beyond the present consciousness that we can have of it. It enables us to remain available as present consciousness without starting over every time from the top, on every front of the use of life, without falling back to the point of nothing (*punto zero*), which, for the individual, marks its death (or its insanity). [...] When we speak of the inaugural character of the economic as a communal project of the usable we have to call to mind—amongst other things—the liberating conditioning force of the “forgetting oneself” in the world. (De Martino 1977, 644)

Parallel to his appropriation of Cassirer, De Martino grew increasingly fascinated by Martin Heidegger — initially through Italian mediators like Enzo Paci (Cherchi and

¹² In a letter to Pettazzoni, written in January 1939, he proposed to examine how “the functions of the cultivated mind are gradually liberated and consolidated” from a “mythic-magical consciousness” (Ginzburg 1988, 402).

Cherchi 1987),¹³ besides Croce likely the most important philosophical figure in De Martino's life (Sasso 2001, 363).¹⁴ In *Death and Ritual Weeping* (1958), for instance, he openly credits Heidegger's *being-towards-death* as illuminating why communities develop elaborate funerary rites to guard against psychic disintegration. Rather than remain a private phenomenon, death becomes a shared event that "unifies the group and reaffirms a horizon of collective meaning" (De Martino [1958] 2002, 73–74). This being said, already in *The World of Magic*, De Martino credits "existentialism" for having "identified an unclear point, an unresolved problem of modern rationalism: the individual as given" (De Martino [1948] 2012, 160). Such remarks show that, for De Martino, Heidegger's fundamental move — treating the "world" not as a creation of reason but as something in which Dasein is primordially immersed — was revelatory. Where Cassirer pressed the constructive power of the subject, Heidegger stressed how we "wake up" in a world that can never be fully commanded.

Heidegger had famously warned of "unworlding" (*Entweltlichung*), an inauthentic condition in which everydayness or "the They" threatens to neutralize Dasein's interpretive engagement, leaving us "lost in the world." But where Heidegger saw *forgetfulness* or *fallenness*, De Martino recognized a cultural *achievement*:

Being lost in the world, *Weltverlorenheit*, the world of facts oblivious of themselves: This being lost appears like something "negative" from which we have to be delivered. Phenomenology suggests the *Weltvernichtung*, the epoché, as the "path" for this redemption. Yet, in reality, this "negative" is a positive, and this oblivion holds liberation. "The oblivion of the world" is a necessary moment of the "communal project of the usable," a project which includes amongst other things the salutary possibility of forgetting. (De Martino 1977, 644)

In both of his posthumously published collections of notes, De Martino returns repeatedly to the example of the body and its "techniques" to show to what extent the forgotten dimension of human existence is not only imbued in our experience but also valuable. He particularly likes the example of our ability to walk, describing it as a "happy

¹³ Enzo Paci, also a student of Antonio Banfi at Milan, was another one of those thinkers dominated by a desire to integrate new philosophical influences—in his particular case existentialist philosophy—with the Italian historicist philosophy of Benedetto Croce. See (Vigorelli 1987)

¹⁴ The most abundant reflections on Paci are to be found throughout De Martino's *Philosophical Writings*, but there are also some references in *The End of the World*. (De Martino 1977, 444, 642ff.) The relationship between the two thinkers deepened through editorial collaboration at Alberto Mondadori's *Il Saggiatore* and, late in De Martino's life, Paci was among his closest philosophical interlocutors. Tellingly, on his deathbed in 1965, De Martino requested Paci's journal, *Aut Aut*—the leading Italian forum for existentialist studies — symbolizing just how pivotal Paci's existential orientation was in De Martino's final reflections. (De Martino 2004, 29). Unsurprisingly, when De Martino died, Paci was amongst the first voices of commemoration to be heard on the radio. The transmission took place in 1965, shortly after De Martino's death. Enzo Paci was the moderator and Carlo Levi, Diego Carpitella, and Giovanni Jervis the commentators. See, (Paci et al. 2002).

oblivion,” which allows us to walk in an upright position without having to exert any effort (De Martino 1977, 644).

Let us better analyze the development of the use of the body in terms of walking in an upright position. This development includes—in the manner of such an obvious “ability” that it does not require concentration of conscious attention—a complex personal and human history, namely the effort of us infants when we learned to walk and the slow conquest of the upright position of the hominids. In this sense, we are never walking “alone,” but with all the personal and human history of this particular technique of the body that is the knowledge of walking. In walking, we are accompanied and sustained by this history and by the efforts, by the research, by the inventions, and by the learning that it entails. Certainly, adult humans have no need, in order to walk, to learn this history in its particulars: he walks and that is it. (De Martino 2005, 127–28)

De Martino reverses Heidegger’s entire argument: inauthentic is not the “publicness” (*Öffentlichkeit*) (Heidegger 2010, 119), but the loss of “being-with-one-another” (*essere assieme, Miteinandersein*) within a shared cultural horizon. Instead of being a simple fact of human existence — as in Heidegger’s “thrownness” — for De Martino “being thrown” is something negative as it marks the isolation from the community. Ever broad in his cultural interests, he illustrates this point through the experience of the schizophrenic:

This world only exists for him, not for the others. This is why the schizophrenic has his authentic existence no longer by staying with others, he finds himself thrown out of the being-with (*gettato fuori dell'essere-con*) into isolation and incommunicable privatization. Expelled from his *Miteinander*, the patient finds himself in a new type of mode of existence, without substance. For him, life has lost its substance and its roots, his being always returns to itself in all the transformations and modifications. (De Martino 1977, 44)

“The presence is at risk,” De Martino writes in another instance in his final notes, “when it loses the cultured (*culturalizzato*) horizon beyond which it cannot go and within which it consumes its operational ‘beyond’ (*oltre*): that is to say, when it is exposed to the nothing” (De Martino 1977, 480). This same reversal is also apparent in his discussion of anxiety, which is no longer cause for the recovery of authenticity but the indication of the risk of losing the self. While Heidegger’s solution to inauthenticity involved resolute “being-towards-death,” De Martino suggests that “anxiety signals an attack towards the very roots of the presence. It indicates the alienation of the self from the self, the precipitation of cultural life into vitality without formal horizon. Anxiety underlines the risk of losing the distinction between subject and object, between thought and action, between form and matter” (De Martino [1958] 2002, 31).

In both Cassirer’s cultural logic and Heidegger’s existential unveiling, De Martino spots a *shared concern for crisis*:

- Mythic or “primitive” layers: Cassirer’s *Mythical Thought* parallels Heidegger’s interest in “original phenomena” or “primitive Dasein,” each unveiling modes of space, time, and self-prior to advanced conceptualization.¹⁵

- Existential or emotional unity: Cassirer’s “emotional totality” in myth (Cassirer 1960, 163) is akin to Heidegger’s (Heidegger 2010, 356) claim that *Stimmung* (mood) pervades our being-in-the-world. Both see “affect” or “feeling” as integral to how a world is disclosed.

- Crisis as a turning point: Cassirer regards crisis as a stage in cultural shifts (e.g., from magic to religion or religion to science), while Heidegger sees it as a “foundational moment” prompting radical rethinking of Being (Heidegger 2010, 8). De Martino interprets magical rites or communal gestures as safeguarding the “presence” from lapsing into chaos, aligning with both philosophers’ appreciation that disruption can reveal hidden structures.

Despite these resonances, De Martino identifies a significant oversight: neither Cassirer nor Heidegger, on his reading, fully grasps how *moral agency* might consciously stave off the “end of the world.” Cassirer’s progressive narrative can downplay existential peril, while Heidegger’s *Gelassenheit* might lapse into passivity. To De Martino, this lacuna demands a new approach.

The Ethos of Transcendence: De Martino’s Moral Framework for a Fragile World

De Martino’s thinking culminates in what he terms the “ethos of transcendence” (*ethos del trascendimento*) — a mode of ethical-historical action that weaves together the neo-kantian’s emphasis on symbolic culture and the existentialist’s insistence on finitude. Against Cassirer’s rational optimism, De Martino stresses the *constant threat* of losing presence: the world is never guaranteed, always “revocable” by fresh crises. Against Heidegger’s ontological unveiling, he insists the proper response is *not* simply confronting nothingness or letting Being unfold, but actively re-creating a horizon of values. The answer is *moral decision*: we must continuously re-found “the world” by harnessing cultural symbols while recognizing the abyss of human mortality.

¹⁵ Heidegger’s *Being and Time* references Cassirer to clarify how early forms of existence illuminate “everydayness” (*Alltäglichkeit*). In a 1925 seminar, *The History of the Concept of Time*, he remarks that while describing Dasein’s everydayness does not mean analyzing a “primitive stage” of being, “the consideration of primitive forms of Dasein can more readily provide directions ... in seeing and verifying certain phenomena of Dasein,” because theoretical self-interpretations have not yet obscured them. Hence, he concludes, “the fundamental analysis of Dasein is just the right presupposition for an understanding of the primitive and not the reverse” (Heidegger 1992, 155).

Here, we see another Italian influence on De Martino's thought, namely the work of Nicola Abbagnano (1901-1990), "the official and most inconvenient 'outsider' of his generation," who is internationally recognized as the founder of "positive existentialism" (*esistenzialismo positivo*) (Rubini 2015, 153). This posture highlights the capacity for 'transcendence' and 'possibility' within the very fragility of human existence.¹⁶ Like Abbagnano, De Martino read Heidegger attentively yet refused to reduce crisis to a purely negative phenomenon; instead, risk becomes a catalyst for moral resolve and cultural creativity.¹⁷ If Heidegger insisted that "being-in-the-world" (*Dasein*) is fundamentally *given*, De Martino contends that what truly matters is *duty-to-be-in-the-world* (*doverci essere nel mondo*). And if Heidegger sees "thrownness" as an irreducible passivity, De Martino substitutes a notion of *pro-gettare* ("to project," "to decide," or "to plan ahead") that underscores free choice and constructive labor:

The perspective of existentialism necessarily contains the being in the world (*essere nel mondo*) in its transcendental structure. Thus, the analysis of being-there (*esserci*) establishes itself necessarily in the declination of diverse modalities of being in the world. In the perspective that we adopt, by contrast, the transcendental structure of being-there is the duty-to-be-there-in-the-world (*doverci essere nel mondo*) in the act of making itself count against the risk of not being able to be in any possible cultural world. Therefore, the catastrophe of the mundane does not appear in the analysis as a mode of being in the world, but as a permanent threat, sometimes dominated and resolved, sometimes triumphant, to which the duty-to-be-in-the-world is exposed. (De Martino 1977, 669–70)

In short, De Martino's transcendence is not simply a metaphysical "beyond" or disclosure of being; it is *moral impetus*, the *impulso etico* that reclaims the world from chaos. Through collective and historical "decision," humans anchor presence in something more stable than the fleeting revelations of anxiety. Elsewhere in his final notes, De Martino speaks of an "energia oltrepasante" that "founds humanity ... in a primordial *moral élan*," not in a reverent passivity before Being. He notes that "culture

¹⁶ Paci correctly noted that De Martino's posture was closely aligned with positive existentialism, as both of them are rooted in the recognition that the risks entailed in human existence contained within them the potential for progress, for the "transcending" of the crisis (Paci 1950, 90). See also, (Viti Cavaliere 2014, 81). More recently, Sergio Berardini—who has done more extensive research into the philosophical background of De Martino than any other interpreter—has repeated: "both positions showed man in the act of transcending himself, of emerging out of the self to return into the self, of pushing himself towards the risk, or rather towards the possibility, in order to connect this beginning to the final act of the movement in the positivity of an activity that is 'worthy' ('vale')" (Berardini 2013, 227).

¹⁷ In *The Structure of Existence* (1939), which has been described as "the manifesto of Italian existentialism," Abbagnano fully embraces the German notion of "thrownness," while simultaneously emphasizing the resolutely positive, optimistic, and hopeful potential of existentialism as a philosophy of possibility (Rubini 2015, 153, 159; Abbagnano 1942).

detaches us from the laziness of nature,” replacing mindless repetition with a “primordial ethos” that guards against the “death-instinct” (De Martino 1977, 224).

The term “impulse” or “impetus” (*slancio*) — which De Martino clearly borrows from vitalist philosophy (consider Bergson’s *élan vital*)¹⁸ — is also popular in the *Philosophical Writings*, where he insists once again on the cultural, economic, and, most importantly, moral nature of this energy:

That which “gives courage” to the transcending of the vital in the usable and in the communal is neither the vital nor the usable nor the communal, but precisely this moral impulse (*slancio etico*) which pulls the individuals always anew towards the intersubjective valorization of life, towards the culturalization of nature. [...] One can never understand the culture of the Stone Age without appealing to this “courage” that utilized the stone, so that the stones already signified the effective possibility to construct a hand axe. (De Martino 2005, 22–23)

This impulse to transcend situations of crisis is a crucial element through De Martino’s entire career, and much of his focus is not on the Stone Age or on the Twentieth Century Western world, but on “the human industry of millennia lives, the usable fashionings (*plasmazioni*) that have matured over the course of eras of traditions, and finally the biography of the individual all the way up to the present situation” (De Martino 1977, 471). Here, De Martino’s ethos echoes Cassirer’s focus on culture as a realm of *freedom* — “the Copernican Revolution,” as the neo-kantian puts it, that “does not exist prior to and outside of synthetic unity but is constituted only by it” (Cassirer 1960, 29). Indeed, where Heidegger’s finitude edges toward nostalgia, passivity, or laziness, Cassirer’s (and now De Martino’s) mind actively *constructs* (and *re-constructs*) cultural worlds. Still, whereas Cassirer sometimes implied a near-automatic teleology — rational forms rising by necessity — De Martino demands *constant choice*. In a passage making direct reference to Heidegger’s philosophy, De Martino explains:

Man has to lose himself if he wants to save himself. Those who are not to some extent lost in the anonymity of the *Man*—of the impersonal “they,” of sociality, and of tradition—lack also the terrain upon which they can lift themselves for the recovery of themselves and for the personal initiative. (De Martino 1977, 683)

Most specifically, De Martino’s focus frequently rests on the societies of the global South—both in Italy and beyond; and there is no doubt that his philosophical thought gains force precisely because of anthropological and ethnographic insights stemming from those cultural areas. Already in *The World of Magic*, he concludes that magic—which he sees as emblematic of humankind’s broader ritual and mythic strategies — “must not be mistaken for a quaint relic, but recognized as the daily election of form over chaos” (De Martino, *The World of Magic*, 62). Similarly, De Martino was one of the first observers to appreciate that the phenomenon of tarantism (*tarantismo*), involving

¹⁸ For a fascinating insight into the vitalist tendencies in De Martino’s work, see (Geishhuesler 2019a).

spider-bitten women in the Italian South, exorcised by means of the ritual playing of the *tarantella*— was not the result of a merely biological disease but rather a cultural phenomenon imbued with a rich symbolic horizon (De Martino 1961). Mythical narratives, combined with dance, music, and rhythmic gestures choreograph the performance of the *tarantate* to transcend their precarious status. The ritualized dance allowed them to “re-valorize” an existential disruption—the spider’s bite that symbolizes the dilemma of some of the most marginalized strata of Italian society, i.e. the women of the *Mezzogiorno* — into a shared performance that anchors the individual in a recognized cultural horizon.

Although we are world’s away from the libraries of philosophers, the existentialist themes central to De Martino’s anthropological studies, notably in *The Land of Remorse* (1961), cannot be overemphasized. In one of De Martino’s personal writings unearthed in the home of his longtime partner Vittoria de Palma, De Martino describes how he is visited by Enzo Paci. After listening to the famous *tarantella* by Luigi Stifani of Nardò, De Martino documents the inspirations that the great existentialist philosopher drew from this acoustic journey:

After listening, he [Paci] said that we are not only dealing with beautiful songs—for example, he established certain analogies between the second tarantella of Nardò and the Rite of Spring by Stravinsky—but also with a document of considerable cultural and philosophical importance. He told me that the record raises issues of various degrees, such as: why did Christianity not succeed in getting the better of Pugliese tarantism ...? What does the presence of this indigenous Voodoo—which is not only structurally and functionally, but also historically in relationship to its Haitian variant—within its own area mean for European culture? In this way, isn’t the Southern Question related to the African question; particularly in the sense that it has likewise stimulated the West to the awareness of its humanistic limits? And finally, by means of this document, couldn’t the link between existential crisis and cultural redemption be raised in dimensions and modalities that make it not only of great interest to the historian of culture but also the philosopher? (De Martino 2004, 23–24)

There is no doubt that De Martino fully agreed: Such ritual stands midway between Heideggerian finitude — acknowledging the threat of fragmentation — and Cassirerian symbolic transformation — using myth and ritual to shape crisis into cultural form. De Martino calls these “techniques of presence” (*tecniche della presenza*): the group’s method of deciding how to interpret an event that might otherwise dissolve the self or the community. Finally, in *Death and Ritual Weeping* (1958), a book that won him the prestigious Viareggio Literature Prize precisely eleven years after it was awarded to none other than Gramsci for his *Prison Notebooks*, De Martino explores how codified

mourning traditions prevent the bereaved from plunging into disoriented despair.¹⁹ He writes:

The risk of not being able to transcend such a situation, of staying fixated and polarized in it—prisoners of parasitic imagination without horizon of cultural choice—constitutes the second decisive death that the mournful event can drag us into. For this reason, in the death of the loved person, we are peremptorily called to make ourselves procurers of the death of this very death; be this by allocating the sum of affects, behaviors, gratitude, hopes, and certainties that the deceased mobilized within us as long as he was alive to a new formal re-shaping; be it by appropriating, continuing, and growing the tradition of values that the deceased represented through our work. (De Martino [1958] 2002, 8)

Only moral labor, repeated and renewed, can forestall total collapse. If Heidegger's post-Kehre path sought *Gelassenheit*, De Martino proposes *transcending by deciding*, an “anti-catastrophic effort of communal designing (*progettazione*) of the workable, according to expressible and communicable values.” The ethos is ultimately future-oriented, forging a “common horizon” that wards off the world's dissolution without falling back on mythic repetition or “impossible nostalgia.”

Conclusion: Renewing the World Through De Martino's Ethos

In articulating his ethos of transcendence, Ernesto De Martino seeks neither to dwell in Cassirer's rationalist optimism nor to adopt Heidegger's passivity before Being. Instead, he urges us to recognize the precariousness of culture — its capacity to collapse under existential or historical pressures — while affirming our moral agency to rebuild communal horizons. This dialectic of finitude and creativity, crisis and renewal, remains strikingly relevant in our contemporary world.

Ultimately, De Martino's distinctive ‘third way’ owes much to the Italian intellectual climate, particularly the Milanese circle around Banfi, Cantoni, and Paci, and the hopeful existentialism of Abbagnano. These thinkers provided the philosophical vocabulary and moral seriousness that allowed De Martino to integrate Heidegger's confrontation with finitude and Cassirer's faith in symbolic creativity into a practical ethos of transcendence — one that remains urgently relevant today. As we grapple with challenges — climate change, pandemics, political polarization, and deepening social inequities — we all hear the echo the feeling of being on a precipice. In many quarters, trust in institutions has eroded, stoking fears of a new “end of the world.” Indeed, De Martino reminds us how fragile this “presence” can be, even amid modern, educated societies:

¹⁹ For contemporary examples of how the logic of transcending crisis through mythical-ritual—or, in this instance, mythical-contemplative—techniques of presence can be applied, see my research on the Tibetan Buddhist Dzogchen tradition (Geishhuesler 2020a; 2019c; 2020b; 2022; 2022; 2024a; 2024b).

It is necessary to briefly warn that there are, even in our civilization, “marginal situations” [...] in which these forms [of the crisis of the presence] can keep themselves vital, or rather produce themselves anew [...]: it suffices to think about the magical traditions still alive among our peasant populations, about the magic of the spiritist circles, and about [the magic] that is related to specific psychopathic states, such as psychasthenia, schizophrenia, and paranoia. [...] Moreover, also the educated and “normal” man can, in his daily life, be more or less fleetingly touched by these archaic realities. The fact that this reproduction of the magic reality is possible even for the Western, educated man, indicates how the established and guaranteed presence is a historical good, and, as such, is [...] revocable. (De Martino [1948] 2012, 129)

In other words, no culture’s symbolic edifice is immune to fragility; the crisis of presence can erupt where we least expect it, compelling us once more to reassert the ethical task of sustaining our shared world. De Martino thus offers a third way that neither overestimates reason’s power to conquer crisis nor surrenders to existential despair. In the face of pervasive dread, he insists on a moral and collective project — a duty-to-be-in-the-world — that chooses, again and again, to sustain the communal “presence” that renders life meaningful.

In this sense, the “end of the world” becomes a perpetual horizon against which we measure our commitment to the future. Whether confronting social injustice, ecological peril, or deep-seated cultural schisms, De Martino’s ethos of transcendence encourages neither naive progressivism nor paralyzing fatalism. Rather, it enjoins us to work, in community, at continually deciding to be present — to sustain, transform, and renew the worlds we share. By affirming both our symbolic power and our mortal vulnerability, we remain on the threshold of radical change, capable of forging meaning where others might see only collapse. De Martino’s insight, in short, is that in every crisis lies the moral summons to choose: we must keep building the social and cultural frameworks that allow the human story — indeed, each of our collective stories — to endure and thrive.

REFERENCES

- ABBAGNANO, N. 1942. *Introduzione all’esistenzialismo*. Milano: Bompiani.
- ANGELINI, P. 1989. “Dall’epistolario di Ernesto De Martino.” *Quaderni del dipartimento di scienze sociali dell’Istituto universitario orientale* III (3–4): 163–216.
- BAMBACH, C.R. 1995. *Heidegger, Dilthey, and the Crisis of Historicism*. Ithaca: Cornell University Press.
- BARBERA, S. 1990. “‘Presenza’ e ‘Mondo’.” *Modelli filosofici nell’opera di Ernesto De Martino*. In R. Di Donato (ed.), *La contraddizione felice? Ernesto De Martino e gli altri*, 103–127. Pisa: Edizioni ETS.
- BERARDINI, S.F. 2013. *Ethos, presenza, storia: la ricerca filosofica di Ernesto De Martino*. Trento: Università degli studi di Trento, Dipartimento di lettere e filosofia.
- BERNET, R. 2009. “The Hermeneutics of Perception in Cassirer, Heidegger, and Husserl.” In R. A. Makkreel, S. Luft (eds.), *Neo-Kantianism in Contemporary Philosophy*, 41–58. Bloomington: Indiana University Press.

- CAPOBIANCO, R., RICHARDSON, W. J. 2010. *Engaging Heidegger. New Studies in Phenomenology and Hermeneutics*. Toronto: University of Toronto Press.
- CAPUTO, J. D. 1986. *The Mystical Element in Heidegger's Thought*. New York: Fordham University Press.
- CASSIRER, E. 1945. *An Essay on Man: An Introduction to the Philosophy of Human Culture*. New Haven: Yale University Press.
- . 1960. *The Philosophy of Symbolic Forms, Volume 2: Mythical Thought*. Transl. by R. Manheim. New Haven: Yale University Press.
- CHARUTY, G. 2016. "Introduction: Traduire *La fine del mondo*." In E. De Martino. *La fin du monde: essai sur les apocalypses culturelles*, edited by G. Charuty, D. Fabre, and M. Massenzio, 11–49. Paris: EHESS.
- CHERCHI, Placido. 1994. *Il signore del limite. Tre variazioni critiche su Ernesto De Martino*. Napoli: Liguori.
- . 2010. *Il cerchio e l'ellisse. Etnopsichiatria e antropologia religiosa in Ernesto De Martino: le dialettiche risolventi dell'"autocritica"*. Cagliari: Aisara.
- CHERCHI, P., CHERCHI, M. 1987. *Ernesto De Martino: dalla crisi della presenza alla comunità umana*. Napoli: Liguori.
- CROCE, B. 1941. "Una rivista che vuol risorgere." *La Critica* 39:262–64.
- . 1945. "Una critica all'esistenzialismo." *Quaderni della critica* I (1): 107–9.
- DE MARTINO, E. 1929. "La decadenza dell'Occidente." *Rivista del gruppo universitario fascista napoletano Mussolini* I:28–29.
- . 1942. "Religionsethnologie und Historizismus." *Paideuma* 2 (4–5): 178–96.
- . 1961. "La terra del rimorso. Ernesto De Martino ci racconta coas ha cercato nei riti popolari del Sud." *L'Espresso* 7 (38): 11.
- . 1977. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Torino: Einaudi.
- . 1997 [1941]. *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*. Edited by Stefano De Matteis. Lecce: Argo.
- . 2002 [1958]. In C. Gallini (ed.). *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 2004. In L. Chiriatti (ed.). *Vita di Gennaro Esposito, Napoletano*. Calimera: Edizioni Kurumuny.
- . 2005. In R. Pàstina (ed.). *Scritti filosofici*. Bologna: Il mulino.
- . 2012 [1948]. *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- DE MARTINO, E., BOCCASSINO, R. 1996. *Una vicinanza discreta: lettere tra Ernesto De Martino e Renato Boccassino*. Edited by F. Pompeo. Roma: Edizioni dell'Oleandro.
- DE MARTINO, E., PAVESE, C. 1991. *La collana viola. Lettere 1945-1950*. Edited by P. Angelini. Torino: Bollati Boringhieri.
- DREYFUS, H.L. 2006. *Being-in-the-World: A Commentary on Heidegger's Being and Time, Division I*. Cambridge: MIT Press.
- EKSTEINS, M. 2000. *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age*. Mariner Book. Boston: Houghton Mifflin.
- FRIEDMAN, M. 2000. *A Parting of the Ways: Carnap, Cassirer, and Heidegger*. Chicago: Open Court.
- FUSSELL, P. 1975. *The Great War and Modern Memory*. New York: Oxford University Press.
- GALASSO, G. 1968. *Croce, Gramsci e altri storici*. Milano: Il saggiatore.
- GARIN, E. 1973. "Kant, Cassirer e Heidegger." *Rivista critica di Storia della Filosofia* 43:203–6.
- GEISSHUESLER, F. A. 2019a. "A Parapsychologist, an Anthropologist, and a Vitalist Walk into a Laboratory: Ernesto De Martino, Mircea Eliade, and a Forgotten Chapter in the Disciplinary History of Religious Studies." *Religions* 10 (304): 1–22.
- . 2019b. "The 7E Model of the Human Mind: Articulating a Plastic Self for the Cognitive Science of Religion." *Journal of Cognition and Culture* 19:450–76.

- . 2019c. "When Buddhas Dissociate: A Psychological Perspective on the Origins of Great Perfection Buddhism (rDzogs Chen)." *Cogent Psychology* 6 (1): 1707055.
- . 2020a. "From Grounded Identity to Receptive Creativity: The Mythical-Historical Formation of the Nyingma School and the Potential of Collective Trauma." *International Journal of Buddhist Thought and Culture* 30:233–69.
- . 2020b. "Luminous Bodies, Playful Children, and Abusive Grandmothers: Trauma, Dissociation, and Disorganized Attachment in the Early History of Great Perfection (rDzogs Chen) Buddhism." *Religions* 11 (3): 114.
- . 2021. *The Life and Work of Ernesto De Martino: Italian Perspectives on Apocalypse and Rebirth in the Modern Study of Religion*. Numen Religion Series. Leiden: Brill.
- . 2022. "Meditation Between Open Skies and Deep Ravines: Revisiting the Ethos of Freedom in Great Perfection (Rdzogs Chen) Buddhism." *Journal of the International Association of Buddhist Studies* 45:39–71.
- . 2024a. "Framing the Sky of Skullward Leap: Meditation as a Contemplative System." In *Traditions, Translations and Transitions in the Cultural History of Tibet, the Himalayas and Mongolia*, edited by Donatella Rossi, Davor Antonucci, Michela Clemente, and Davide Torri, 143–60. Roma: ISMEO: Associazione Internazionale di studi sul mediterraneo e l'oriente.
- . 2024b. *Tibetan Sky-Gazing Meditation and the Pre-History of Great Perfection Buddhism: The Skullward Leap Technique and the Quest for Vitality*. London: Bloomsbury Academic.
- GIARRIZZO, G. 1995. "Note su Ernesto De Martino." *Archivio italiano di storia della cultura* VIII:141–81.
- GINZBURG, C. 1988. "Momigliano e De Martino." *Rivista storica italiana* 2:400–413.
- . 1991. "Momigliano and De Martino." *History and Theory* 30 (January): 37–48.
- GORDON, P.E. 2010. *Continental Divide: Heidegger, Cassirer, Davos*. Cambridge: Harvard University Press.
- GUIGNON, C.B., HEIDEGGER, M. 1983. *Heidegger and the Problem of Knowledge*. Indianapolis: Hackett.
- HEIDEGGER, M. 1992. *History of the Concept of Time: Prolegomena*. Transl. by T. Kisiel. Bloomington: Indiana University Press.
- . 2010. *Being and Time*. Edited by D. J. Schmidt. Transl. by Joan Stambaugh. Albany: State University of New York Press.
- HERMAN, A. 1997. *The Idea of Decline in Western History*. New York: Free Press.
- HUGHES, H.S. 1979. *Consciousness and Society: The Reorientation of European Social Thought, 1890-1930*. Brighton: Harvester Press.
- IMBRUGLIA, G. 1990a. "Mondo, persona e storia in Ernesto De Martino. Tra Croce e Cassirer." *Archivio di storia della cultura* 3:339–64.
- . 1990b. "Tra Croce e Cassirer." In *La contraddizione felice? Ernesto De Martino e gli altri*, edited by R. Di Donato, 83–101. Pisa: Edizioni ETS.
- KISIEL, T.J., HEIDEGGER, M. 1995. *The Genesis of Heidegger's "Being and Time"*. Berkeley: University of California Press.
- KROIS, J. M. 1987. *Cassirer, Symbolic Forms and History*. New Haven: Yale University Press.
- . 2005. "Why Did Cassirer and Heidegger Not Debate in Davos?" In *Symbolic Forms and Cultural Studies: Ernst Cassirer's Theory of Culture*, edited by C. Hamlin, J. M. Krois, 244–62. New Haven: Yale University Press.
- MACMILLAN, M. 2003. *Paris 1919: Six Months That Changed the World*. New York: Random House.

- MANCINI, S. 2003. "Postface." In *Le monde magique*, by E. De Martino, 285–584. Paris: Les empêcheurs de penser en rond.
- MASSENZIO, M. 1995. "La problematica storico-religiosa di Ernesto De Martino: il rimosso e l'inedito." In *Storia e metastoria: i fondamenti di una teoria del sacro*, by E. De Martino, edited by M. Massenzio, 7–46. Lecce: Argo.
- MUSTÈ, M. 2006. "Le categorie di 'mondo' e 'presenza' nell'ultima riflessione di Ernesto De Martino." *Kata Web Blog* (blog). April 2, 2006. <http://marcellomuste.blog.kataweb.it/page/87/?id=956>.
- PACI, E. 1943. *L'esistenzialismo*. Padova: Cedam.
- . 1950. *Il nulla e il problema dell'uomo*. Torino: Taylor.
- PACI, E., LEVI, C., CARPITELLA, D., JERVIS, G. 2002. "Dibattito su Ernesto De Martino." In *Panorami e spedizioni. Le trasmissioni radiofoniche del 1953-54*, by E. De Martino, edited by L. M. Lombardi Satriani, L. Bindi, 131–73. Torino: Bollati Boringhieri.
- POLT, R.F.H. 1999. *Heidegger: An Introduction*. Ithaca: Cornell University Press. <http://search.lib.virginia.edu/catalog/u2880777>.
- ROBERTS, D.D. 1987. *Benedetto Croce and the Uses of Historicism*. First. Stanford: University of California Press.
- . 1995. *Nothing but History: Reconstruction and Extremity after Metaphysics*. Berkeley: University of California Press.
- RUBINI, R. 2015. *The Other Renaissance: Italian Humanism between Hegel and Heidegger*. Chicago: University of Chicago Press.
- RUNCINI, R. 1960. "I cavalieri della paura." *Passato e presente. Rivista di storia contemporanea* 16/17:2151–2200.
- SALLIS, J.C. (ed.). 2011. *Echoes: After Heidegger*. Studies in Continental Thought. Bloomington: Indiana University Press.
- SASSO, G. 2001. *Ernesto De Martino fra religione e filosofia*. Napoli: Bibliopolis.
- SKIDELSKY, E. 2008. *Ernst Cassirer: The Last Philosopher of Culture*. Princeton: Princeton University Press.
- VIGORELLI, A. 1987. *L'esistenzialismo Positivo Di Enzo Paci: Una Biografia Intellettuale (1929-1950)*. Milano: F. Angeli.
- VITI CAVALIERE, R. 2014. "La storia e il futuro dell'uomo. De Martino e Vico." In *Ernesto De Martino tra fondamento e "insecuritas"*, edited by G. Cantillo, D. Conte, A. Donise, 67–94. Napoli: Liguori.
- YOUNG, J. 2006. *Heidegger's Later Philosophy*. New York: Cambridge University Press.



ULRICH VAN LOYEN

SHAMANISM AND THE CULTURE OF DEFEAT¹

ABSTRACT: The fact that shamanism, as described by Mircea Eliade or Carlos Castaneda, is an “invention of tradition” is considered a commonplace today. But to understand its historical location we need to follow the entanglements of science, art and politics. This essay argues that the concept of shamanism reveals itself as a response to a defeat that affected not so much the scattered communities of Siberia or the Himalayas, but above all their later interpreters. It describes shamanism as a figure of thought in which the defeated of the WWII attempted to act as advocates of indigenous communities in order to overcome their own involvement in fascism and war. Looking at and with Ernesto De Martino and Joseph Beuys, it shows how Shamanism turned fragility into strength.

KEYWORDS: Shamanism; Beuys; De Martino; Indigenization; Postwar culture.

Introduction

We know shamans today as a kind of revenant. They can be found in Vienna’s 9th district as “shamanic practitioners” who provide certain therapeutic services, or they can be encountered as shamans of the QAnon- movement in Washington’s Capitol, or you can read in the tabloids about an alleged shaman who Putin is said to have contacted before his invasion of Ukraine. Be it as it may, these figures have in common that they invoke a certain allochry, although their constellation may change from case to case: Are they outdated manifestations of late modernism or primitivism that are cited with the various masks of shamanism? And are they harmless, at best humorous references, or do they not evoke a sense of unease that deserves to be recognized? I argue that Shamanism is neither as old as its enthusiasts think, nor as new as its detractors believe. It was modernized in a certain historical situation, out of various interests that are by no means always congruent, and I would like to outline such a conjuncture a little below.

¹ The text is an expanded version of a lecture held at the IFK Vienna on 22 November 2022. The text as such is part of my book on “Nachkriegsschamanismus. Beiträge zu einer Kultur der Niederlage” (Turia + Kant, Vienna 2024) and has been slightly modified for the English translation.

The Tartar Desert

“I don't feel like a savior, but I would like to draw attention to the possibility of people being able to redeem themselves,” replied Joseph Beuys (to E. Pfister, quoted from Mennekes 1998, 124) when he was accused of modernizing a private revelation that was suspicious of the style of objectivity of the young German Federal Republic. What was meant was the legend of how Beuys had escaped from a burning dive bomber in the Crimean Tatar steppe in March 1944. Apologists and critics agree that this fall must be the beginning of the expanded concept of art coined by Beuys, which is actually an extended concept of men: “Jeder Mensch ist ein Künstler – Every human being is an artist.”²

But does everyone fall from the sky? A thoroughly ambivalent cultural history of the post-war period is condensed in Joseph Beuys. In recent years, around the centenary of his birth, the question of “what remains of the shaman” has been addressed again with journalistic fervour (Ackermann 2008). It was as if his installations, sculptures, and manifestos were held together by the conversation with the hare, which was supposed to represent a ritual apology for the desperate consumption of the rabbit after the crash, by the fat corners evocating the embrocations by the Tartars, by the felt that protected the scorched scalp. The guilt of survival, the perpetrators as victims, the reconciliation between perpetrators and victims – these important motifs for German and Austrian post-war culture and their mimicry can be played through or deconstructed using these framings of Beuys' art. The deconstruction then only reveals the following: that it was not Tatar nomads, but employees of the German field hospital in the Crimea, who cared for the unlucky flier, or at most that the only tartar could have been the local vet, who had long since ceased to be a nomad. And, above all, that Beuys did not spend a two-week liminal phase between life and death, but just one day (for his biography, see Riegel 2013). This kind of demythologization does not conceal its disappointment. It would have been a grace if one could have believed this representative of the German soldier.

It is astonishing that mythologizers and demythologizers do their calculations without Beuys and without the knowledge which explicated the psychologist and art theorist Friedrich Wolfram Heubach. With regard to the personal-mythical connotations of Beuys' materials, he states that “it would, however, be completely absurd to recognize in them alone a sufficient condition for Beuys' choice of these materials and for their specific effect on the contemporary public” (Heubach 2008, 5). Rather, the historical context of these materials must be recognized, and thus ultimately Beuys' time-critical impetus. This historical context essentially includes the three-step process of 1) fascist romanticism of progress, of 2) the collapse following the enormous expansion of German rule after the initial war success, a collapse in which the technical-civilizational

² This formula, repeatedly taken up by Beuys, was finally clarified in a lecture at the Münchner Kammerspiele on 20 November 1985.

infrastructure largely cracked down, and finally 3) of the misery that lasted for several years, in which the monstrosity of the Third Reich was felt retrospectively, in such a way that, according to Heubach, “overcoming material hardship was synonymous with coming to terms with the past” (*ibid.*). In other words, the repression of the hardship caused by National Socialism, or rather: ultimately demanded by it, became one with the repression of National Socialism itself, and this meant that not only was the memory of National Socialism ward off in order not to remember the hardship, but that the defense against the memory of the hardship was also intended to ward off what it had to remind us of.

The semantic proximity of the “Persilschein” and the easily wipeable white tile, which characterized the construction of the 1950s, at least in the Rhineland (and to which Markus Krajewski has drawn attention), the heightened hygienic awareness in general, the concept of “mental hygiene” are all meaningful here. It is all the more striking which hygienically impure articles, which had still played a role in the immediate post-war period, now became impossible: jackets padded with newspaper wrappings, fabric remnants and rags processed into felts, felts used to make gauze, footmuffs and other warming materials. Such throwbacks to basic survival techniques and materials had fueled the civilizational disillusionment in which people identified with the evidence of their own and other colonial expansion, for example as the “Natives of Trizonesia” (Karl Berbuer's Cologne carnival song from 1948).

So, it is hardly surprising when Beuys is criticized in 1968 for not having given form to “a phenomenon of our century.” The belief in modernity can certainly gain something from its collateral damage and peripeties, but nothing from what Heubach has called the “traumatic clinging to a disturbing, shocking experience,” unless it appears in the form of a myth that can be read as a timeless existential metaphor. Beuys' narrative is in any case, precisely because of its fixation on material, “so transparently a metaphor of his – and not only his – experience of the historical fall of this [...] Germany, which was soaring into a thousand years of flight, and of being thrown back into the primitive living conditions of the post-war period” (6), that the energy of the rationalist myth-busting undertaken by the critics appears first and foremost as a continuation of the aforementioned work of repression. The shaman, who has been gaining profile since the early 1960s as an ambiguous motif of self-appropriation through foreign experience, was not a problem for educated contemporaries and presumably represented a welcome “cover” for the repression process – probably also because of the temporal and spatial infinity of the references associated with him. The entanglement of shaman and “lumpen collector” (in the Benjaminian sense of the term), however, does, and the resistance to this entanglement proves its realistic side no less than the enduring fascination of Beuys' phantasmagoria throughout his life. Ultimately, however, German cultural history as a history of repression – a repression as well as the repression of a repression – has ensured that the nexus of self-appropriation and experience of foreignness has fallen victim to

amnesia as a whole.³ Touching on the origins of this nexus could help to write a different, and particularly *global* cultural history of the German post-war period.

The way of the shaman

The concept of the shaman has accompanied Beuys' artistic endeavors and has also been used by him since 1960 at the latest. What is a shaman? In short, someone who flies. In an exemplary way, the ethnologist Thomas Hauschild in an exhibition at Berlin's Haus der Kulturen der Welt (2011), *The Dream of Flying*, demonstrated that the inner journey of the shaman and the outer flight of the pilot draw on the same prerequisite, the neurophysiological structure of which we are only beginning to recognize: the ability to design in advance, to imagine a flying body. This projection probably has something to do with human grasping, with reaching out and throwing, i.e. it has an evolutionary-biological meaning. At the same time, there is a surplus in it that goes beyond the "merely human," calling up fantasies of dissolution of boundaries, for example in the face of out-of-body and near-death experiences, in which the consciousness isolated from its environment enters the "ego tunnel," as the neurophilosopher Thomas Metzinger calls it, in which all power is concentrated once again before possible extinction. The ethnologist Hans Peter Duerr builds his entire theory of religion on this shamanistic borderline moment.

The word "shaman" goes back to a Tungus word and means as much as "driven," but also "elevated," an eccentric sublimity, so to speak, that was first attributed to circumpolar healers – before the term was used synonymously for any (spiritual) healer.⁴ It was German and Dutch scholars who visited the Siberian parts of the Russian Tsarist Empire at the behest of Catherine the Great in the 18th century and provided the first shaman portraits. Until the end of the 1950s, these Tungus-speaking ethnic groups were subsumed under the term Tatars, as were the Turkic-speaking Crimean and Dobrujan Tatars, under whom Beuys claimed to have fallen. Probably the most detailed descriptions of shamanism were written by the Dane Knud Rasmussen, who carried out

³ The fact that this self-appropriation through foreign experience found its vanishing point in the transformation of the state of occupation into a state of obsession can easily be seen in the popular cultural and, above all, carnival testimonies of those years. The "natives of Trizonesia" allow their (post)-colonial self-attribution to flow together with the presumption of innocence to which the indigenous people are entitled as representatives of prehistory. Self-primitivisation is an opportunity to start from scratch; however, it is also the last option in the sense of an *ultima ratio* and is acted out – because otherwise it would only be embarrassing and shameful – as an element of the festive culture and at the limit of what is justifiable. Paradoxically, the need for festivities can harbour a great deal of misery. On carnival and post-war, see the ground-breaking study by Dreschke 2024 (forthcoming).

⁴ Cfr. Andrei A. Znamenski, *The Beauty of the Primitive. Shamanism and Western Imagination*, Oxford 2007, viii.

his Thule expeditions in Greenland between 1919 and 1923 with an interdisciplinary team and endeavored to depict the Inuit world view in its complexity and social location – the strict separation of winter and summer activities, which leads to two opposing social forms; proving oneself in a world of constant danger, which can be organised by taboo rules, but also the intimate contact with spirits, who occasionally felt so sorry for the shaman that they offered themselves to him as helping spirits.⁵

Drawing selectively on Rasmussen's research – which, in turn, led to a whole series of circumpolar studies and collections as one can best see in the Ethnological section of the Danish National Museum – a “Wesensschau” of the Shaman emerged in Germany, which in a sense represented the hyperborean counterpart to Nietzsche's Mediterranean obsession with Dionysus, and above all was intended to confirm the theory of the originality of the religion of reincarnation as advocated by Emil Rohde in his opus magnum *Psyche* (1899). For Rohde, ecstatic experiences had been conclusive proof of the existence of an independent soul (and, of less interest to his descendants, of the truth of Christianity). In the 1930s, Hans Findeisen, perhaps the only German expert on the USSR, developed a typology of “possession priests (shamans).” Findeisen drew up guidelines for the successful colonization of Eurasia with the help of small autochthonous groups, and he pulled out all the stops to prove that the Germans in the East would face their own longed-for early kinship – starting with the Crimean Goths, who were rediscovered as Crimean Tatars.⁶ In the study *Die Schamanen. Jagdhelfer und Ratgeber, Seelenfahrer, Künder und Heiler*, Findeisen concentrated his remarks on shamanism from the 1950s onwards and opened up the possibility for German-speaking readers to spiritualistically decontextualize shamanism (or rather their own historical entanglement with the question of shamans). Of course, this was also just another German attempt to find the archaic Greeks to whom Friedrich Nietzsche's and Erwin Rohde's search had already been directed. Or more precisely: the desire to map the encounter of Greeks and Germanic tribes, to find the missing link that would have created a people of the forehead and the fist that was invincible in its innermost essence. Joseph Beuys will have read the following summary from Findeisen: “The shaman [...] is by no means primarily a magician, but a priest and artist.” His cultural form proves “that the creative spirit and its creations profoundly determined the character of a large cultural world province of ancient mankind (before European-American mechanization) that was otherwise always described as 'primitive' or even 'pathological'” (Findeisen 1957, 14, 194).

Only a few years after the end of the Second World War, the outcome of which was seen as determined by the combination of technology and combat organization, a projection surface was consolidated here from the swathes of the past in order to thematize one's own entanglement in false rationalism and to take the side of other

⁵ Knud A. Rasmussen's account of his endeavors among Greenlandic Shamans can be found in: *Across Arctic America. Narrative of the Fifth Thule Expedition*, London-New York, G. P. Putnam's Sons, 1927.

⁶ On Findeisen's role in National Socialism, see Mosen 1991, among others.

opponents who practiced the “rebirth from the spirit.” Findeisen’s success as a writer (rather than as a scholar), which extended into the 1960s and cut across the political camps, can be read against the backdrop of this entanglement and the longing for an unhistorical source for the reappropriation of agency. It can be associated more than just metaphorically with the terminology of those years, such as “re-education”, “rebirth” and, of course, “re-incarnation.”

This legitimized an aesthetic and political resistance to European-American mechanization. A famous example of this is Beuys' performance *I like America and America likes me* (1974), in which the former Wehrmacht fighter pilot had himself imprisoned with a coyote in New York and thus appropriated the perception of the coyote by the indigenous population.⁷ In a situation perceived as post-colonial, the shaman continued the German identification with North American natives that had already become a matter of course.⁸ The fact that the event took place opposite to the building of the Goldmann Sachs Bank also gave it an anti-Semitic flavour in the eyes of some commentators.

Another author whose texts inspired Beuys was the former propagandist of the Romanian Iron Guard, Mircea Eliade, whose “Schamanismus und archaische Ekstasetechnik” (“Shamanism and Archaic Ecstasy Technique”) was published in German translation in 1956. Eliade enables a decontextualization of shamanism by generalizing the steps through which one becomes a shaman: thus, instead of genealogical succession, he emphasizes the crisis, instead of continuity with cultural traditions, the break within them, as well as the distinction through increased intensity of experience, the unity of “crisis” with “tragic greatness and beauty” (Eliade 2012, 22). Eliade further developed this image of the shaman as the self-redeeming cultural hero from an adaptation of the motif of the shamanic journey to the afterlife, originally handed down by the Russian-German researcher Wilhelm Radloff (1837-1918): “On the occasion of a ritual horse sacrifice in the Altai region, which is intended to secure the herd and general well-being, the spirit of the shaman sung into a trance ascends into the sky in order to transfer the spirit of the sacrificial animal to the tribal deity.”⁹ Based on Radloff's description, ritual sacrifice and self-sacrifice, i.e. the shaman as the guarantor of all other sacrifices, have demonstrated their family-like potential with other religious practices and their interpretations - especially with Christianity. The missionaries of the Russian Orthodox Church already translated shamanism into a spiritual vehicle for their message.

⁷ Cfr. Raschzok 2015, 165ff. Being locked up in a cage and thus like an animal is reminiscent of American practices of keeping prisoners of war - and indeed before Abu Ghraib at the end of the Second World War in the liberated territories - such as that which was granted to the poet Ezra Pound in Pisa, who was well-disposed towards Mussolini. Cfr. Schivelbusch 2015, 67f.

⁸ On German Indian history, see Penny 2013.

⁹ Cfr. Radloff 1884. Znamenski points out that the first canonical entries on shamanism – for example in the *Encyclopedia Britannica* – are almost entirely from Radloff's work. Cfr. Znamenski 2007, 35ff., 172.

In comparison to his sources, in particular Sergei Shirokogoroff's *Psychomental Complex of the Tungus* (1935), a study of indigenous Siberian religion written in English, which, in contrast to Eliade, insists on the affiliation of the "shamanism complex" to the "larger complex of cultural and social life" of hunters and gatherers, Eliade made an abstraction that should enable everyone to be a shaman, just as everyone is or can become an artist.¹⁰ The prerequisite for this was the fact that the real-life role models could no longer defend themselves: in China and Siberia, they were in re-education camps or became victims of police punitive actions. Their drums were silenced, some confiscated, others burned.¹¹

The culture of defeat

In Germany between 1959 and 1972, alternatives to modern technology, which were perceived as an expression of what Martin Heidegger called "forgetfulness of being" as well as a strategy of a hostile social alliance, were offered by *Antaios. Zeitschrift für eine freie Welt*,¹² whose title recurs in the name of the in-house publishing company of the German so-called "New Right," founded in 2000.¹³ Supported by his publisher, the World War II officer Ernst Klett, Ernst Jünger, somewhat skeptical at first, embarked on a project in which Mircea Eliade, another in-house author, was nominally to act as co-editor. The first issue was dedicated to the "Magical Flight," the shamanic expertise and preparation for what appeared to be a rather stale copy of technical flying. This flight before the flight was intended to help defend the earthly forces embodied by the eponym, the Greek demigod Antaios, who guarded the Libyan shores. Only Heracles defeated him by lifting him from the ground. The magazine saw itself as critical of the zeitgeist; in an age of planetary abstraction, in which people flew to the moon and wars were planned in the cosmos, it was intended, according to Friedrich Georg Jünger, to help "the other

¹⁰ A decontextualization in the service of the desire for one's own transformation and transgression can also be seen at work in the Paris *Collège de Sociologie*, whose members Georges Bataille dubbed "sorcerer's apprentices." In March 1939, at the time of the German invasion of Prague, Anatole Lewitzky gave his lecture on "Myths and Rites of Shamanism" at the Collège, although he only quoted Russian and German sources. Bataille later related Lewitzky's reflections to his own interpretations of the cave paintings in Lascaux. (Hollier 2012, 498ff).

¹¹ Cfr. Slezkine 1994, 226 ff. Soviet anthropologists tried in vain to ascribe to shamanism an egolitic, quasi "primordial communist" potential and thus to ennoble it. During the investiture of a new shaman, laypeople were also allowed to play his drum, but this moment only emphasized the strict distinction between "sacred" and "profane", which came about as soon as the new shaman had been "deployed" (cfr. Stépanoff 2019, 413).

¹² Cfr. van Loyen 2015, 223-225.

¹³ It is undoubtedly an omission of this essay to have ignored shamanism in the GDR. After all, two shamans, the Kyrgyz Tschinghis Aitmatov and the Mongolian Galsan Chinag, were among the most popular authors there, without the state specifically recognizing them as members of "socialist" brother nations."

side”¹⁴ to its right. This ‘reactionary’ perspective facilitated two intricate operations: the counterculture was able to be bourgeoisified, while at the same time a bourgeois audience interested in cultural studies participated in the counterculture. Essays on LSD (a first version of Ernst Jünger's *Annäherungen. Drogen und Rausch*) and tributes to the Hippie-movement – as a barb in a process of global acceleration – stand alongside essays on Rosicrucianism and various symbols and the decoding of the archetypes they invoke. “Symbol does well,” Aby Warburg once wrote, as it opens up the “Denkraum” for defense and appropriation.¹⁵ It is hardly surprising that the founders of the young German-language ethnomedicine and ethnobotany were to emerge from the circle of authors of this journal. As much as alleged anthropological invariants were normalized (e.g. human earth relatedness), new channels between practices and interpretations became visible.¹⁶

In 1959, Ernst Jünger had a correspondence with Ernst Klett about the future direction of the journal.¹⁷ “A new treasure of legitimacy” was to be amassed,¹⁸ Jünger whispered to the publisher, who was particularly keen on the descendants of the *Eranos*-circle,¹⁹ and he specified that it must first and foremost be about the revelation of the

¹⁴ Friedrich Georg Jünger: “This earth, the cradle and grave of man, no longer appears as goddess and mother, but as planet among planets, as sphere among spheres, and is understood as the substratum of planetary planning.” *Antaios*, 1(1959): S. 82.

¹⁵ Aby Warburg paradigmatically demonstrates the transformation of the cultic “devotional” space into the “thinking space” in his lecture later published under the title *Schlangenritual. A Travelogue*, which was held in Kreuzlingen (cfr. Warburg 1988, 59).

¹⁶ Ethnobotany and the associated psychopharmacology cannot be discussed in this context. However, both played just as important a role in the German ethno-boom of the 1970s and 1980s as they did internationally, as they were intended to make foreign experiences of self and other and the realm of extra sensorial perceptions accessible. Ethnobotany and Ethnopsychopharmacology took up the position between indigenous cultures and the European individual that had been assigned to parapsychology in the middle of the 20th century. However, this applied above all to those cultures in which the cultivation and processing of corresponding stimulants, narcotics and hallucinogens could be proven: in other words, above all to the two Americas. Against this background, it is not surprising that the mimetic figure of the shaman himself changes continents: from Siberia to the forests of Amazonia and the Andes. The conflicts between the colonial and indigenous world, which as the ‘global South’ represents an object of dispute in the Cold War, are negotiated primarily by US-American researchers and activists (although it is not always possible to distinguish between the two) using the Andean healer known as the shaman. Michael Taussig interprets the healing method in indigenous Colombia as a “healing through terror”: Healing as a mimetic taking up, mirroring, and Reinforcing of the experience of colonial violence (cfr. Taussig 1987). Against the background of psycho-pharmacological expertise, a historical phenomenology of shamanic activity emerges, whose approach is not dissimilar to that of Ernesto De Martino.

¹⁷ Correspondence between Ernst Jünger and Ernst Klett in the DLA Marbach, unpublished.

¹⁸ This passage in the letter is a quotation from *Auf den Marmorklippen* (Ernst Jünger, *Sämtliche Werke*, Vol. 15, 319), whose perspectives sketched in “Inner Exile” are now to be realized.

¹⁹ The Eranos-Circle originally designated a group of professors from Heidelberg who were particularly interested in the history of religion. By 1933 it led to the Eranos conferences in Ascona, Switzerland.

“return of the same.” This is where Jünger met with “traditionalism,” in which primarily Neoplatonic schools of thought and religion were amalgamated into a *philosophia perennis*, which emerged in Europe or at West-Eastern interfaces and with corresponding authors: with René Guénon in Cairo, with Julius Evola in Rome and generally in the run-up to Italian neo-fascism (Sedgwick 2004, 188ff.), and of course with Mircea Eliade, who was now teaching in Chicago. Jünger had initially argued in favour of the title *Janus*, i.e. the god who looks in both directions, who is much more clearly associated with the shaman than *Antaios*, even where he embodies the reversal of direction. In comparison to the “Trickster,” a figure in which the reversal of relationships, the abolition of society in community takes shape and which essentially goes back to ethnographies by Paul Radin and Victor Turner,²⁰ the shaman was not a purely ethnographic figure, but the lingering reference to an abandoned, hidden, or simply not yet completely revealed order. As such, one can explain its greater success in Europe compared to the USA, especially the fact that it is based in “cultures of defeat” (Schivelbusch), which in turn is indicated by its thematisation in a magazine such as *Antaios* - in other words, where one has to claim that supposedly changing “time garments” (Jünger) merely conceal what is always true. The struggle for such an ethos is also demonstrated by other essays collected in *Antaios*, especially when they come from a nominally left-wing circle.

In addition to the Jünger brothers, Julius Evola, or former members of Romania's Iron Guard, there were also papers published by Ernesto De Martino, the new founder of Italian ethnology of religion and one of the most important references of Italian post-war culture, which had taken up the cause of paying off the debt of the wealthy North to the exploited South. In 1961, probably mediated by Mircea Eliade,²¹ his fifteen-page summary of *La terra del rimorso* (“Land of remorse”), a book that skillfully combines the ethnography and religious history of the Apulian Tarantula obsession with philosophical reflection and is still a cultural studies bestseller in Italy today. The ritual of regeneration associated with the individual crises of the *tarantati* at the annual zero point of peasant

²⁰ Cfr. Radin 1956, with contributions by Karl Kérenyi and C.G. Jung, as well as Turner 1967, in which Turner interprets the liminal space of status reversal as belonging to an “interstructural phase in social dynamics” (98), which is particularly illustrated as the site of action of African Trickster figures. In this “liminal period [...] the symbolism of both androgyny and sexlessness immediately becomes intelligible” (*ibid.*), an aspect that is missing in Eliade's male-coded scenes.

²¹ The relationship between De Martino and Eliade is complex and ultimately leads to an alternative that is clearly named, at least by the Italian: the historically conscious “etnocentrismo critico” on the one hand, and the historically oblivious combination of irrationalism and cultural relativism on the other. However, they were both students of Vittorio Macchioro, whose work on *Zagreus* (cfr. Macchioro 1920) had a decisive influence on Eliade's concept of religion. Cfr. Cesare Cases, “Introduzione”. In E. De Martino 1997.

society allows one person to enter into an ecstatic state with and for the group as a whole, in which the tarantula takes possession of them, and, to use Warburg's words, is "appropriated" and acted out (De Martino 1962). The choreutically and musically induced transformation of people into animals, the contact with otherworldly powers, the dangerous situation and the subsequent transfer of salvation from the individual to the group are characteristics of shamanistic processes as understood by Boas, Rasmusen and Eliade.

For many of the – almost exclusively male – authors of *Antaios*, fascism had been an experience of entanglement, disappointment or even alienation, which had to be distanced, appropriated and integrated in the form of ethnological enlightenment, and therefore suggested the path of the shaman. Looking back on his intellectual biography, De Martino concedes as an example, that the "primitive, archaic and savage" were not "merely around me," but that "it sometimes happened that I also heard archaic voices within me [...] a kind of chaos and confusion that yearned for order and light" (De Martino 1975, 56). This retrospection concerns two things: the precondition for fascism – the call for order and clarity – and fascism itself, which harboured its own disappointment. It is therefore hardly surprising that the book that heralded the shamanistic renaissance in Italy was published in 1948 as a kind of academic counterpart to Carlo Levi's account of his exile in Basilicata in Southern Italy: *Il mondo magico*. *Prolegomeni a una storia di magismo* is the name of Ernesto De Martino's basic work, in which he moulds magical and parapsychological explanations for the astonishing and unsettling powers of the indigenous people with his theory of the "crisi della presenza" ("crisis of presence"), which could not be compensated for other than by adapting the entire situation (De Martino calls this "riscatto," cfr. 2007 [1948], 92). Was this also his apology to the recent past?

To a certain extent, the "riscatto" requires a sacrifice – an intellectual and existential one – that those affected can learn from a ritual specialist, i.e. the shaman, as De Martino points out. This shaman is then the "Cristo magico," Christ understood as a "magician." In these steps – or in this leap from the footsteps of one mythologem to the next – De Martino accomplishes acultural translation feat for which Erwin Rohde would probably have congratulated him: from the circumpolar shaman to Dionysus and the Christian religion. It forms the basis for Carlo Ginzburg's thesis of shamanism as the Indo-European proto-religion, which has been made plausible by archival research since the late 1960s and can still be analysed at the end of the witchcraft trials in Friuli in northern Italy (Ginzburg 2020, 281-300; especially 294-296). With De Martino and Ginzburg, shamanism now takes on an emancipatory aspect that is directed against oppression (or against standardized rule in general): shamans form secret or coercive societies, they are crystallization nuclei of marginalized communities. De Martino's student Vittorio

Lanternari will describe them as carriers of the energies that are mobilized against the occupiers in late and postcolonialism.²²

The experience of foreignness is not least characterized by the androcentric conception of the shaman, which is ventilated by Eliade and which ignores a large part of contemporary research. After all, in relation to Siberia, it was already stated in 1914: “the position [...] of a female shaman is sometimes even more important than that occupied by the male.”²³ It is true that in the wake of Ernesto De Martino's work on the Mediterranean obsession with tarantulas, published in *Antaios* in 1962, which was intended to affect socially marginalized women in particular, Wilhelm E. Mühlmann, the most renowned national socialist among German ethnologists, took up shamanism as a genuinely female ecstasy technique in his *Metamorphosis of Women* (1981), apostrophizing Annette von Droste-Hülshoff, for example, as a German shamanistic poet, in a row with Korean and Japanese authors. But you don't have to read in a particularly hallucinatory way to realize that this is again about coming to terms with Germany's darkest twelve years, an attempt which expresses itself in the sign of an embodied otherness. Mühlmann observes a persistent initiation sickness in Droste, which is reflected in recurring “Gesichten” (visions) and ultimately in the preview of undatable doom. The author interprets even her most famous text *Die Judenbuch* as a vision in which, however, contrary to the Jews' alleged longing for perdition, “the Teuton” is judged by his own deed. Almost forty years after the so-called “Final Solution” (the Nazi's project to annihilate all Jewish life), the end of the German megalomania is thus transferred as a tragic fate into the eyes of a woman, in whom all the favorite German motifs merge anyway: “The Maenadic wandering [...] of the Thracian Dionysus worshippers [...] with the Vodanist rapture motif, the shamanic 'soul journey'” (Mühlmann 1981, 206).

A cross-check

If one follows the trajectories of the shaman as they lead from and into the “culture of defeat” cited here, it is hardly surprising to see Elias Canetti writing in Zurich in 1985: “You used to be able to say ‘shaman’. Now the word has become unpronounceable.”²⁴ Certainly, one can think of the eighty-year-old Nobel Prize winner, who is simply too old for magical flights, who no longer knows how to live up to the inspirational semantic

²² Lanternari accompanies this complex from *Movimenti religiosi di libertà e salvezza dei popoli oppressi* (1960) to *Ecoantropologia. Dall'ingerenza ecologica alla svolta etico-culturale* (2003).

²³ Cfr. Czaplicka 1914, 242. A first systematic “attempt [...] to identify homosexuality or institutionalized transvestition within the framework of shamanism as belonging to the structural type of the 'possession shaman'” can be found in Bleibtreu-Ehrenberg 1970, 190.

²⁴ Canetti, unpublished, estate in the Zurich Central Library.

associated with it – “in the evening on the Helikon”, as it is said about poets.²⁵ On the other hand, Canetti's almost fifty years of thinking about the shaman must also be considered.

Between 1939 and 1960, Elias Canetti wrote his reciprocal justification of *Crowds and power* (1960), largely in the British Library, in the heart of the English Empire that was just dissolving. In it, Canetti entrusted the shaman with a decidedly ambivalent position: on the one hand, as the one who possesses the knowledge of transformation that is indispensable for human survival, who knows the ways and interests of animals and plants and makes agreements with them; on the other hand, as the one to whom the dead appear as masses and who uses this knowledge to keep the living in check.²⁶ His cultural techniques do indeed form a resource, as the contributors to *Antaios* might have desired; and thus, the shaman is a symbol of freedom, even if this freedom is constantly threatened by the turn into megalomania and psychopathology – memorably illustrated by Daniel Paul Schreber (“as if he were a shaman”) in the second half of *Crowds and Power*. In his *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* (1903), the Dresden court president had explained how he was in contact with the entire world through the physically conceived extensions of his mind, a world directed exclusively at him (in an exact inversion of Kafka's countryman, who does not want to admit that the door “before the law” exists only for him). Canetti characterizes Schreber's “as if” shamanism as a power-political fantasy: for Schreber, everything becomes one, as if nothing existed for itself, while the ideal-typical shaman distinguishes his spirits (those of the dead and the living), however many there may be (Canetti 2010 [1960], 411 f.). He knows their names, and his transformation into a being that knows how to communicate with them is more an adaptation to them than the incorporation of an alien possibility. In a record that later migrated into the *Province of man*, Canetti contrasts the ruler and the shaman in an idealized way: “The power of killing disappears before the power of summoning. What is the greatest and most terrible slayer compared to a man who summons a single dead man to life? The ridiculous efforts of those in power to avoid death.”

The marvelous efforts of the shamans to summon the dead. As long as they believe it, as long as they don't just pretend to, they deserve all veneration.” (Canetti 2011, 218) Canetti characterizes the shaman as a “Master transformer,” as the one who assumes other forms by means of trance and self-loss techniques in order to communicate with

²⁵ In another essay (cfr. van Loven 2019), I have tried to outline the authorship model that was characterized by the shamanistic references of the avant-gardes. In addition to the intertwining of palpable time-boundedness (keyword: ragpickers) and the suspension of time (through flight, dealing with souls), in which marginality and ‘chosenness’ shine through in equal measure, the primitivist appropriation of the shaman makes it possible to run literally ‘out of competition’.

²⁶ Canetti recognizes in the shaman the archetype of the ability to transform; at the same time, he identifies in the shamanistic trance technique a manic trait, the “paroxysm of preying”. (Cfr. Canetti 2010, 410).

the spirits. These spirits also include the unpacified dead or - a transfer from Celtic mythology - the protagonists of the 'Wild Hunt'. In *Crowds and Power*, the "souls of the fallen [...] always appear as fully armoured warriors." (Canetti 2010, 48) In the summoning of this army, which shows itself to the shaman, there could be a temptation to power, or at least to disorder (the shaman "sees" the army, he does not command it) – as it takes shape in Canetti's concept of "shamanisation," which he associates with Hitler in his notes of the 1970s for a second volume of *Crowds and Power*.²⁷

Another dangerous tendency of the shaman stems from his ability to transform. As a master transformer the shaman is also the "Most transformer." Canetti contrasts this in *Crowds and Power* with the sacral king as the one who always remains the same, who in the most extreme case, as described by Frazer in *The Golden Bough* (1890), is subject to a total ban on contact (it is about the transformation of the king in comparison to the environment, whereby it is irrelevant whether the environment or the king is changed in its essence). However, the static nature of power and the highly fluid nature of the shaman threaten to converge in an excess of transformation – the "Most-transformation" would thus itself become a characteristic of isolation and untouchability rather than of transformation. Has this also rendered the "shaman" inexpressible?

Before attempting to answer this question, it is perhaps worth taking a look at the ways in which the figure of the Siberian "master transformer" could stand in for the "guardian of transformation," as Canetti understood the poet that he himself was (1995, 364). For if it had previously been a question of mobilizing the Shamanism as a northern European invention of tradition, which was not least intended to exemplify the archaic Greeks – as a combination of antiquarianism and ethnology – which therefore posed itself precisely for cultures that were cut off from the source of revelation or had to reach it secondarily (the center of Europe is "out there": the Bible, the book religions, none originated in Europe), through possession and trance, the situation was different for a central European Jew. In Jewish thought, shamanism is not really a big issue. On the other hand – and irrespective of a more precise definition of what was "Jewish" about Canetti, who was born in Rousse in Bulgaria and socialized in Central European Vienna – one can observe how the preoccupation with a possibly primordial belief in reincarnation, usually associated with ontologies that are ultimately fundamental to shamanistic beliefs, steadily increased in the course of a growing awareness of one's own Jewishness. Canetti's most important cultural-theoretical sparring partner for a time was the Prague lyricist and

²⁷ In retrospect, Ernesto De Martino also recalls the foreign experience in the face of the "Führer" as a reason for his awakening interest in ethnology. He possibly regarded him as a magician and necromancer: "Erano quelli gli anni in cui Hitler sciamanizzava in Germania e in Europa" ("These were the years when Hitler shamanized in Germany and in Europe"), it says in *Promesse e minacce dell'etnologia* (De Martino 2002, 85).

later Oxford social anthropologist Franz Baermann Steiner (1909-1952), who turned his attention to the testimonies of the “belief in reincarnation” during his time in Vienna in the mid-1930s and analyzed them for birth rituals from a comparative cultural perspective, for example the “labour confession.”²⁸ This research brought Steiner into the circle of survivors from Knud Rasmussen's team, who even invited him to give Lectures in Paris and Scandinavia. It can be seen as an attempt to bring together his own cultural particularity as a heir of “non-Western” culture with that of other cultures that were more on the fringes of the hegemonic European powers, and to establish a counter-history that leads before the Christian ecumene as well as it contradicts the division into Latin-Roman and Germanic worlds. This attempt also appears to be at work in Carlo Ginzburg's fragmentary reconstruction of shamanism as an Indo-European proto-religion, which also takes an ethnological approach by referring to practices and their transmission rather than to evidence in artefacts (and which is deliberately reconstructed from court records whose original purpose was to expose the accused). This sort of “Jewish” shamanism would then, at least to a certain extent, represent the counter-example to “shamanism as a culture of defeat,” even though it draws on similar sources and interpretations (in Canetti's and Ginzburg's case it would be the Germanic primal mythology of the “wild army,” on which Otto Höfler or Georges Dumézil shed light – whose traces remained indelible in Ginzburg's mind, however much he resisted them).

But back to 1985, the year in which Mikhail Gorbachev became chairman of the CPSU. It was the beginning of the end of the (last) Cold War. The “theft of souls” feared by the small communities on the fringes of the great empires, the “division” of the world, subsequently posed minor dangers for the foreseeable future. The function of preserving the cosmic balance on a small scale, as Michael Oppitz also stated for the shamans and as Elias Canetti was well aware of, lost its urgency for a while. In 1980, the American Michael Harner in his book *The Way of the Shaman. A Guide to Power and Healing* (New York 1980) began propagating his model of “core shamanism,” which builds a trance and healing career that can be taught at the Institute for Shamanic Studies from the intersections of numerous well-known shamanisms. The ex-post “cultural appropriation” of shamanism has thus reached its peak. And the invocation of the dead becomes a moment of personal empowerment, not an expression of responsibility for the collective.

This hegemonic appropriation, which ultimately also includes the dispossession of those who recognize shamanism as a “culture of defeat” – and thus as an anti-Americanism which, as Harner proved, could be “Americanized” – ultimately includes the potential for resistance that was inherent in historical shamanism and is still expressed in local contexts today. In a fundamental essay, Ulla Johannsen has argued that

²⁸ The studies mentioned are unfinished and unpublished; they can be found in Steiner's estate in the German Literature Archive in Marbach.

shamanism represents a residual figure of state and court augury after the end of empires or at their borders (Johannsen 1999). This fits in with what Michael Oppitz explained in *Shamans in the Blind Land* from 1980 as well as in several essays: namely that shamanism in social groups on the edge of China, in the Himalayas, is linked to legends of the “lost script,” i.e. to a theory of self-inflicted and self-chosen orality, which limits the reach and assertiveness of political power, its hegemonic capacity, from the outset. Contrary to what the right – Findeisen, Eliade, but also De Martino – believed, the shaman was not a “cultural hero,” and certainly not an a- or pre-historic figure, but, as can be observed in the Rhineland in view of the carnival, the proverbial remnant of the shooting festival (“Der Rest vom Schützenfest”), when he was not working for his clients.²⁹ The silly or ridiculed *persona*, which ethnological field research has reported on, is the shaman’s shield, so to speak. Canetti stood on this shield.

La rivoluzione siamo noi

I began this text with Joseph Beuys, and I want to end it with him. With his mimicry, which contains a lot of megalomania. You can see that no less today than back then: Just take the figure of the shaman as a “seer,” as a “world sage,” connotations that cannot be discarded and which are once again on the rise in view of the growing Anthropocene consciousness and Gaia religiosity, if one thinks of the success of “shamans” such as the Yanomami seer Davi Kopenawa, but also of the performances by Michael Taussig, who describes the return of shamanism in his latest book with the mimetic excess, in other words: the animistic re-enchantment of the world in “this our global meltdown.”³⁰ Is it perhaps not so much megalomania, but rather someone else’s folly that becomes his own? In any case, Beuys also embodies the other, the comical, the rag-collector side in his mimicry. On the one hand, thanks to his Lower Rhine roots, but on the other hand also thanks to the ever more rapidly circulating images due to their technical reproducibility. In the Rhineland, Beuys may have come across the “Hun clubs,” which emerged from the carnival and later organized independently their various summer camps, or he could have met the “Mongol hordes,”³¹ in which the Trizonesian natives

²⁹ However, De Martino’s christological characterisation of the shaman implies that shamanic service requires a sacrifice. This sacrifice is the “crisi della presenza,” which can be increased to the guilt of the world. Both the figures of the *Mondo magico* of 1948 and the healers in Basilicata in Southern Italy or the Tarantel-obsessed Apulians are called upon to deny themselves. The agency they give to their communities, the renewal of their collective optimism, is not possible without the sacrifice of these people, who are marginalised precisely because they are lonely and individual.

³⁰ Cfr. Taussig 2020.

³¹ Anja Dreschke notes that “the early Mongol hobbyist societies did not differ from the Hun societies, who’s already established ‘Hun’ style of clothing made of leather, fur and metal was adapted.” (Dreschke

appropriated and mimetically acted out the foreign attribution of the English (“the Germans, the huns”), and later became the “Huns.”

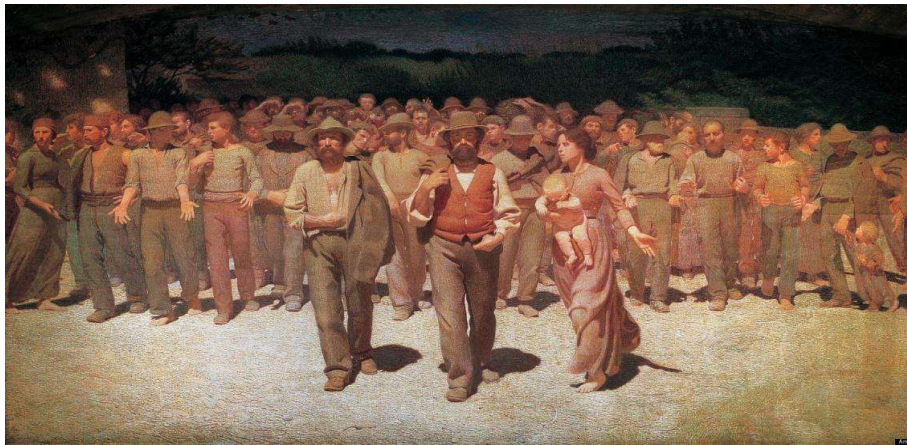


Fig. 1. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il Quarto Stato*, 1898-1901.

Presumably not for fun: the ruined cities and the 800-kcal daily ration allotted by the Allies will hardly have permitted a good mood. I suspect this is also the reason why Beuys emerged after the Second World War with pictures of “Peace in the Time of Khan” (with crashing planes) or “Genghis Khan's Tomb,” a kind of Eurasian Kyffhäuser variation, in the centre of which, if you look closely, one can see the Shaman. The German exculpation of war guilt, at least that much has to be conceded to the Rhineland, takes the form of self-mockery as a caveman. And I would not have been able to recognise the second, comical dimension of Beuys’ mimicry without Thomas Macho: namely the way in which Beuys literally transformed the iconic image of the man striding from the past into the future, as the German emerging from the darkness into the light, who at the same time quotes an image dear to the Italian liberation movements (*Il quarto stato* di Polizza da Volpedo) (Fig. 1), before he arrives on the cover of the first German printing of Carlos Castaneda's *Teachings of Don Juan* in 1972 (Fig. 2).³² Castaneda's book had just been accepted as an ethnological dissertation at Columbia University in New York. In it, the researcher ego questions an idealized “shaman” who, as we know today, at least did not exist as represented, but nevertheless became a prophet of “inner journeys” under the influence of Ayahuasca and LSD. This shamanic affinity with Beuys can be traced back to the März publishing house and presumably also to the Castaneda translator couple Heiner and Céline Bastian. Shamanism, that much is certain, seems to have been contagious. However, its “internalization” is less due to Beuys’ general concept of the

2024, 155) The Central Asian pastoral peoples have some characteristics in common – such as the use of felt yurts – even if historical filiations cannot be precisely proven. However, a study carried out in 2018 concluded that ‘Hunnid’ bones found in Hungary have a genome that is very similar to that of modern-day Kazakhs and Mongols.

³² Cfr. also Macho 2008, 338 f.

artist than to the psychedelic “province of man.” In it, the feet detach themselves from the ground, they do not work on a fixed, resistive terrain. And what, on the poster print of *La rivoluzione siamo noi* (Fig. 3), began as a step of the century ends with twitching limbs in the outer space where cosmonauts suspended in weightlessness have no other choice but to dance.

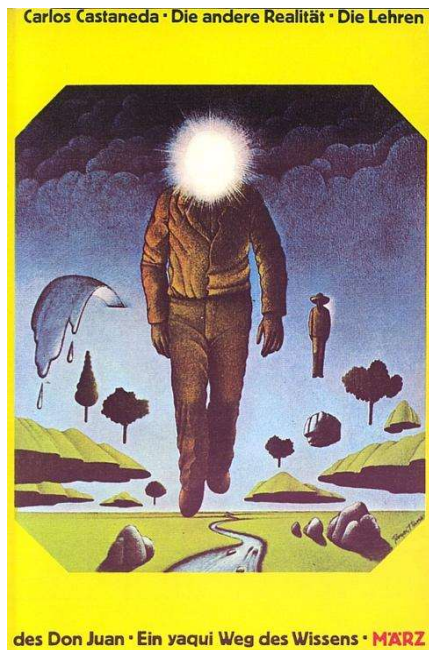


Fig. 2. Cover of Carlos Castaneda's *Teachings of Don Juan*, by Hannes Jähn



Fig. 3. Joseph Beuys, *La rivoluzione siamo noi*, 1972

REFERENCES

- ACKERMANN, T. 2008. "Stellt ihn nicht in die rechte Fettecke." *Welt am Sonntag*, 38.
- BLEIBTREU-EHRENBERG, G. 1970. "Homosexualität und Transvestition im Schamanismus." *Anthropos* 1: 189-228.
- CANETTI, E. 1995. *Werke Bd. 6*. München: Hanser.
- . 2010. *Werke Bd. 3 (Masse und Macht)*. München: Hanser.
- . 2011. *Werke Bd. 4 (Aufzeichnungen 1942-1984)*. München: Hanser.
- CZAPLICKA, M. 1914. *Aboriginal Siberia. A Study in Social Anthropology*. Oxford: Clarendon Press.
- DE MARTINO, E. 1997 [1948]. *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*. Turin: Bollati Boringhieri.
- . 2002 [1962]. "Promesse e minacce dell'etnologia." In *Furore – simbolo – valore*, 84-118. Milano: Feltrinelli.
- . 2015 [1961]. *Terra di rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*. Milano: Il Saggiatore.
- . 1962. "Land der Gewissenspein." translated into German by Gustav Glaesser. In *Antaios*, 7.
- DRESCHKE, A. 2024. *Kölner Stämme. Mimesis und Fremderfahrung. Eine Ethnographie*. Berlin: Reimer.
- ELIADE, M. 2012 [1957]. *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- FINDEISEN, H. 1957. *Schamanentum. Dargestellt am Besessenheitspriestertum nordeurasiatischer Völker*. Stuttgart: Urban.
- GINZBURG, C. 2017 [1989]. *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Milan: Adelphi.
- . 2020. "I Benandanti' cinquant'anni dopo." In *I Benandanti*, 281-300. Milan: Adelphi.
- HARNER, M. 1980. *The Way of the Shaman: A Guide to Power and Healing*, New York/Chicago: Harper & Row.
- HAUSCHILD, TH. 2011. *Von Vogelmenschen, Piloten und Schamanen: Kulturgeschichte und Technologien des Fliegens*. Dresden: Edition Azur.
- HEUBACH, F.W. 2008. "Von einem, der den Hut aufbehielt– und davon, dass er auch anderer Drucke widerstand. Bemerkungen zu Joseph Beuys und seiner Renitenz." In *Kult des Künstlers. BEUYS. Die Revolution sind wir*, Göttingen: Steidl.
- HÖFLER, O. 2018 [1934]. *Kultische Geheimbünde der Germanen. Forschungen zum Heidentum*. Nordhausen: Bautz.
- HOLLIER, D. 2012 [1995]. *Das Collège de Sociologie 1937-1939. Texts by G. Bataille, Roger Caillois, George Duthuit u.a.* [French Orig. Paris 1995]. German version edited by Irene Albers & Stephan Moebius. Berlin: Suhrkamp.
- JOHANNSEN, U. 1999. "Further Thoughts on the History of Shamanism." In *Shaman* 7/1: 40-58.
- JUNGER, G.J. 1959. "Antaios." In *Antaios. Zeitschrift für eine freie Welt*, 1/1: 81-86, Stuttgart: Klett.
- LANTERNARI, V. 1960. *Movimenti religiosi di libertà e di salvezza dei popoli oppressi*. Milan: Feltrinelli.
- LEVI, C. 1946, *Cristo si è fermato a Eboli*. Turin: Einaudi.
- MACCHIORO, V. 1920. *Zagreus: Studi sull'orfismo*. Bari: Laterza.
- MACHO, TH. 2008. "Wer ist Wir? Tiere im Werk von Joseph Beuys." In E. Blume, C. Nichols (eds.). *Beuys. Die Revolution sind wir*, 338-339. Göttingen: Steidl.
- MENNECKES, F. 1998. *Beuys zu Christus. Eine Position im Gespräch / Beuys on Christ. A Position in Dialogue*. Stuttgart: Katholisches Bibelwerk.
- MOSEN, M. 1991. "Angewandte Ethnologie im Nationalsozialismus. Hans Findeisen und sein Eurasien-Institut." *Jahrbuch für Soziologiegeschichte*: 249-265.

- MUHLMANN, W.E. 1981. *Die Metamorphose der Frau. Weiblicher Schamanismus und Dichtung*. Berlin: Dietrich Reimer.
- PENNY, H.G. 2013. *Kindred by Choice. Germans and American Indians since 1800*, Chapel Hill: North Carolina Press.
- RADIN, P. 1956. *The Trickster. A Study in Native American Indian Mythology*. New York: Bell Publishing.
- RADLOFF, W. 1884. *Aus Sibirien. Lose Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Linguisten*. Leipzig: Weigel.
- RASCHZOK, K. 2015. "Joseph Beuys (1921–1986) und die Figur des Schamanen im künstlerischen Werk." In H. Fugmann (ed.), *Schamanismus als Herausforderung*, 158–190. Norderstedt: B.o.D.
- RASMUSSEN, K.A. 1927. *Across Arctic America. Narrative of the Fifth Thule Expedition*, London-New York: G. P. Putnam's Sons.
- RIEDL, K. 2014. *Künstlerschamanen. Zur Aneignung des Schamanenkonzepts bei Jim Morrison und Joseph Beuys*. Bielefeld: Transcript.
- RIEGEL, H.P. 2013. *Beuys. Die Biographie*. Berlin: Riverside.
- ROSELLI, A. 2013. "Actio per distans und provisorische Erfüllung: zur zeitlichen Struktur des Begriffs bei Hans Blumenberg." In C. Öhlschlager, L. Perrone Capano (eds.), *Figurationen des Temporalen. Poetische, philosophische und mediale Reflexionen über Zeit*, 29-44. Göttingen: V&R unipress.
- SCHIVELBUSCH, W. 2015. "Das Streichholz und die Hexe. Leo Frobenius, Ezra Pound, und das Dämonische im 20. Jahrhundert." *Zeitschrift für Ideengeschichte*, 3/15: 59-72.
- SEDGWICK, M. 2004. *Against the Modern World*. Oxford: Oxford University Press.
- SLEZKINE, Y. 1994. *Arctic Mirrors, Russia and the Small People of the North*. Ithaca–London: Cornell University Press.
- STEPANOFF, C. 2019. *Voyager dans l'invisible. Techniques chamaniques de l'imagination*. Paris: La Découverte.
- TAUSSIG, M. 1987. *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man*. Chicago: Chicago University Press.
- . 2020. *Mastery of Non-Mastery in the Age of Meltdown*, Chicago: Chicago University Press.
- TURNER, V. 1967. *The Forest of Symbols*, Ithaca: Cornell University Press.
- VAN LOYEN, U. 2015. "Antaios." In M. Schöning (ed.), *Ernst Jünger Handbuch*, 223-225. Stuttgart: J.B. Metzler.
- . 2016. "Liminalität und Macht (Erhard Schüttpelz in conversation with Ulrich van Loyen)." In U. van Loyen (ed.), *Der besessene Süden. Ernesto De Martino und das andere Europa*, 218-237. Wien: Sonderzahl.
- . 2019. "Kulturhelden wie wir. Über Nachkriegsschamanismus." *Weimarer Beiträge* 2: 165-182.
- WARBURG, A. 1988. *Schlangenritual. Ein Reisebericht*. Berlin: Wagenbach.
- ZNAMENSKI, A.A. 2007. *The Beauty of the Primitive. Shamanism and Western Imagination*, Oxford: Oxford University Press.



GIUSEPPE MACCAURO

NEGROMANTI, VEGGENTI, ETNOLOGI

Ernesto De Martino e l'esperienza del dérèglement tra poesia ed etnologia

ABSTRACT: In *The End of the World* De Martino recognizes that literature and visual arts of the twentieth century can be considered as symptoms of a widespread and deep-rooted malaise that affects many aspects of contemporary consciousness. Art is a tool for immersing oneself in the depths of the artist's personal unconscious and the collective unconscious of society, thus representing a "journey to the underworld" facilitated by the artist's voluntary choice to renounce form, their own cultural perspective, and their own personality, even embracing the allure of the exotic, the primitive, and "otherness" in a broad sense. In my contribution, I would like to attempt to interpret the artist's "catabasis" by highlighting the category of *dérèglement*, which De Martino derives from the reading of the French poet Rimbaud, and to show how the practice of *dérèglement* is not only related to the dialectic of contemporary artistic production. Ethnological practice, with its movement of questioning and reclaiming cultural heritages, is also a form of intentional and controlled *dérèglement*.

KEYWORDS: De Martino, Rimbaud, *Dérèglement*, Ethnology, Literature.

Nelle pagine dei *Tristi tropici*, forse uno dei più importanti diari di viaggio del secolo scorso, Claude Lévi-Strauss molte volte si rivolge a sé stesso domandando il senso dell'impresa etnografica, il suo significato, il suo scopo: "Che cosa siamo venuti a fare qui? Con quale speranza? A quale fine? Che cosa è realmente un'inchiesta etnografica?" (Lévi-Strauss 2008, 322). Le domande di Lévi-Strauss nascono dal sospetto strisciante che la pratica dell'etnografia nasca in prima istanza da un insopprimibile desiderio di spogliarsi dall'armatura del proprio abito culturale e di poter in questo modo aprirsi a nuovi modi di stare al mondo, nuovi modi di vivere l'esistenza nelle sue essenziali configurazioni: un nuovo rapporto con la natura, una nuova idea di società, nuovi legami formali e affettivi fra i membri dello stesso gruppo familiare. Desiderio di rinnovamento, dunque, ma anche necessità di gettare lo scandaglio nelle profondità della storia naturale e spirituale dell'essere umano, che nasce da un lato dall'acuto senso di stanchezza per la complessità degli stili di vita dell'uomo occidentale, cresciuta in maniera esponenziale negli anni del trionfo della costellazione spirituale del mondo borghese; dall'altro dal terrore che il percorso di globalizzazione attivatosi dalla fine dell'800, si risolva in un processo di "degradation du divers", (Segalen 1995b, 770) dunque di occidentalizzazione del mondo intero e di perdita di quelle differenze culturali che ne

hanno costituito da sempre la ricchezza. Ma se l'inquietudine e il desiderio di novità costituiscono l'ossessione del viaggiatore, essi rappresentano d'altra parte il pericolo più grande verso il quale corre l'etnologo, che del viaggiatore rappresenta una evoluzione tipicamente novecentesca. È il pericolo dell'esotismo, del travisamento delle altrui categorie culturali a causa della scarsa consapevolezza delle proprie, e quindi della loro applicazione pregiudiziale e banalizzatrice, che ovunque confonde il diverso con il primitivo, e il primitivo con ciò che sarebbe più semplice e genuino (Clifford 2010, 35-72; Amselle 2012, 7-38). Un'ossessione per la ricerca dell'origine, dell'uomo naturale, che non si sazia mai, anche perché un uomo naturale non esiste e ovunque la cultura copre e nasconde la matrice originaria della natura umana.

Esotismo e ossessione del primitivo non costituiscono tuttavia i caratteri tipici della sola cultura etnografica, ma sembrano descrivere efficacemente le tensioni di molta parte della cultura novecentesca in numerose sue articolazioni, comprese quelle dell'arte e della letteratura. Non sempre, infatti, il viaggio verso la dimensione esotica e lontanissima del mondo primitivo, ha potuto intendersi come momento di una salutare dialettica di messa in causa e ripresa della propria costellazione culturale, che la accompagnasse verso una nuova sintesi e una nuova consapevolezza intorno ai suoi limiti, le sue tare, o le sue migliori specificità. L'etnologia, così come l'arte, ha invece molto spesso frainteso il senso del viaggio, che da potenziale strumento di rinnovamento si è configurato come esperienza di distruzione e *dérèglement* incontrollato, dunque come ulteriore concretizzazione di una pulsione autodistruttiva e demoniaca, evidentemente riconoscibile negli esiti disumani della politica occidentale, con i suoi slittamenti verso le forme totalitaristiche, o della tecnica, risoltasi nel potere di cancellare, in forza degli armamenti atomici, perfino le tracce del passaggio dell'essere umano sul pianeta terra (De Martino 2013a, 13-73).

Neanche Ernesto De Martino fu immune dal subire il fascino delle "promesse" di liberazione che lo studio del primitivo, o dell'esotico, sembrava riservare allo studioso che ad esso intendeva dedicarsi. Anzi si potrebbe dire – ed è quello che si cercherà di fare nelle pagine di questo contributo – che una parte non piccola delle sue energie intellettuali siano state spese proprio per cercare di disciplinare e rendere produttive certe spinte regressive, o pienamente autodistruttive, tipiche della sua personalità, specialmente negli anni giovanili. Un percorso di auto-disciplinamento, che si svolge anche attraverso il confronto diretto con gli autori e le personalità dell'alta cultura europea, capaci di rappresentare al meglio, con la propria vita e con la propria arte, la tendenza agli sbilanciamenti e alla ricerca del *dérèglement*, che caratterizza l'atmosfera della cultura novecentesca.

Immersioni. Le discese nel passato di De Martino

In uno degli appunti dedicati al pensiero di Benedetto Croce, confluiti nel dossier sulla *Fine del mondo*, che De Martino non avrebbe mai potuto vedere pubblicato, si legge un passaggio che sembra racchiudere un aspetto della sensibilità demartiniana, che ci consente di mettere in prospettiva un problema molto più ampio, anche questo tipico della riflessione di De Martino, e soprattutto del suo modo di riferirsi all'universo della cultura novecentesca, al suo umanesimo, tempratosi nel fuoco di due guerre mondiali e delle catastrofi totalitaristiche:

La polemica del Croce contro il morboso, contro la disgregazione della “vita spirituale”, contro il crollo dell’ethos che sostiene l’esistenza umana fu continua in tutta la sua opera: decadentismo, attivismo, esistenzialismo furono il bersaglio della sua critica proprio perché, in un modo o nell’altro, testimoniavano di ciò in tal guisa. La sua “filosofia dello spirito” è in fondo un progetto di vita umana armonica, sana, equilibrata, della tenace fedeltà a ciò che “vale”. Ma ora, dopo di lui, occorre ridiscendere agli inferi, non certo per farne la nostra dimora, ma per comprendere meglio di quanto a lui non fu possibile i rischi e le tentazioni che minacciano l’umano e per rendere più efficace quel progetto di “vita sana” che gli stette tanto a cuore. (De Martino 2019, 421)

Nuove discese, dunque, e nuovi viaggi, per l’etnologo De Martino, da svolgersi addirittura nelle lontananze degli spazi siderali, che la tecnica umana si avviava a conquistare, negli anni ’60, all’indomani della fine della Seconda Guerra Mondiale (De Martino 2013b, 118-119). Un’epoca di grandi sfide e di enormi progressi, non immune, tuttavia, dalle pulsioni regressive che avevano drammaticamente contraddistinto quella immediatamente precedente, l’epoca dei “duci”, o del “führer”, i nuovi stregoni emersi dal passato ancestrale della storia umana (De Martino 2013b, 77). E il viaggio a ritroso verso gli inferi è tanto più necessario in un’epoca di acuta crisi e smarrimento, come quella attuale, che rischia continuamente di trasformare la benefica attività di messa in causa e di critica dell’esistente, in un percorso segretamente animato dalla volontà di distruzione totale (Maccauro 2019, 151-165) come se fosse trascinato – e ancora una volta occorre qui guardare a Freud, e in particolare al Freud di Al di là del principio di piacere – dalla forza dell’istinto di morte, dunque dal desiderio di sciogliere tutte le contraddizioni del nostro tempo, anziché nel loro superamento, nell’annullamento definitivo (De Martino 2013c, 183-192).

Un impulso talmente potente, quello regressivo, da aver invaso persino l’ambito della ricerca scientifica e, in particolar modo, della scienza che privilegia lo sguardo sul passato, l’etnologia, che coltiva il sogno di catturare l’immagine dell’uomo nelle sue sembianze primordiali, e la cultura in statu nascendi. Molto spesso nella produzione demartiniana l’analisi della tendenza della scienza etnologica diventa lo spunto per passare al vaglio le contorsioni dell’umanesimo contemporaneo e della sua preferenza per le discese – come avrebbe detto in modo suggestivo Thomas Mann – “sia nelle tenebre del passato, sia nella notte dell’inconscio” (Mann 2001, 1487). È indicativo, in tal senso, che il primo libro

demartiniano, Naturalismo e storicismo nell'etnologia (1941), sia nato proprio dalla volontà di ricondurre all'interno del campo dello storicismo crociano una disciplina, quella etnologica, altrimenti esposta al rischio di pericolosi sbilanciamenti irrazionalistici verso la dimensione dello Ur, o dell'anti storicismo (De Martino 1995, 53-61). Altrettanto significativo il fatto che il Mondo magico, al netto dei paradossi cui dava vita il progetto demartiniano di allargare il campo dello storicismo alle scienze dell'ethnos, fosse presentato dall'autore come frutto dello sforzo di esorcizzare le pulsioni primitivistiche della cultura contemporanea, assumendole come proprio compito e come compito di un'etnologia rinnovata e riformata all'insegna della lezione crociana (De Martino 2022, 1-7). Anche negli scritti successivi, e più maturi, De Martino non potrà fare a meno di tornare sul tema delle promesse e soprattutto delle minacce che l'etnologia porta al cuore dell'umanesimo contemporaneo, delle cui tensioni può rappresentare, al tempo stesso, un antidoto e un amplificatore.

Le discese nel passato necessitano della messa a punto di un particolare strumento e di una particolare "tecnica", per spingersi così in profondità. Il viaggio etnografico, d'altra parte, non è per De Martino necessariamente viaggio verso il mondo delle origini. Esso è anche e soprattutto strumento per sondare gli orizzonti della crisi dell'umanesimo contemporaneo, dunque un modo di riconfigurare, sul piano dell'atteggiamento scientifico, le tendenze regressive della cultura del Novecento, che altrimenti rigurgiterebbero e dilagherebbero incontrollate. In tal senso, l'etnologia demartiniana andrebbe collocata su un piano differente rispetto a quello della ricerca storica del primitivo. È questo un aspetto paradossale e un esito inatteso da parte dello stesso De Martino, che invece intendeva inaugurare, con il Mondo magico, il fronte della ricerca sui prolegomeni per una storiografia del magismo. Proprio nell'opera del 1948, più che le radici storiche della crisi della presenza, De Martino sembra attingere alle radici esistenziali e atemporali della crisi, producendo così, anziché una storia del magismo, un testo di "antropologia", da intendersi come studio delle strutture fondamentali della capacità umana di creare simboli culturali: osserva da vicino il fenomeno della insorgenza della crisi – che nel Mondo magico è innanzitutto "crisi della presenza" – addirittura annullando il filtro della distanza storica, immergendosi letteralmente dentro il suo vortice. In questo la ricerca demartiniana, la sua tecnica di viaggio, come l'abbiamo chiamata, assume i contorni inaspettati del viaggio sciamanico, inteso come momento di sospensione della storicità e rievocazione di un orizzonte metastorico, fuori dal tempo. Una tecnica del *dérèglement* e un tentativo di padroneggiare – in modo non sempre efficace – le forze della dissoluzione, che se da un lato richiamano la figura dello sciamano, dall'altro suggeriscono un parallelo con alcune delle esperienze artistiche e letterarie più interessanti del Novecento.

Verlust der Mitte: dérèglement e perdita del centro nell'arte contemporanea

Secondo un aneddoto divenuto celebre, pare che Pablo Picasso, di fronte alle pitture rupestri della grotta di Altamira, in Spagna, abbia affermato: “Da Altamira in poi, tutto è decadenza. Nessuno di noi è in grado di dipingere così bene”. L’episodio, che probabilmente non è vero, ha tuttavia il pregio della verosimiglianza, ed è esemplificativo della fascinazione profonda degli artisti del Novecento per la dimensione dei primordi dell’arte, che sono poi anche i primordi della storia. Non fu infatti il solo Picasso a guardare con interesse al linguaggio dell’arte africana, o a quella delle società non occidentalizzate, né fu il primo a ricercare proprio in quella tradizione i fermenti per vivificare l’arte europea, soffocata dai manierismi dell’accademia, o dalla sua ossessione per la forma e la rappresentazione. Franz Marc, in una lettera del 1911, parlava della profonda emozione che la visita al Museo di Etnologia di Berlino aveva suscitato in lui, tanto da indicare nello spirito che animava l’arte dei cosiddetti “primitivi” – in questa “fredda alba dell’intelligenza artistica” – la condizione da recuperare per la “rinascita della nostra arte” (Campione 2019, 66). E il rinnovamento del gusto artistico, che è poi anche rinnovamento spirituale, passa in prima istanza dalla rinuncia ad ogni legame con la tradizione – come quella giapponese, o quella del Rinascimento italiano – che si sia sedimentata nel tempo della storia, impedendo la spontaneità dell’ispirazione artistica e infine rendendo complessa e cerebrale, quindi “vecchia”, l’arte occidentale medesima. “Dobbiamo coraggiosamente rinunciare – continua la missiva di Marc – a tutto ciò che a noi buoni vecchi mitteleuropei, fino ad oggi, è stato caro e indispensabile: le nostre idee e i nostri ideali devono indossare vesti di crine, dobbiamo nutrirci con cavallette e miele selvatico e non con la storia” (Campione 2019, 67). È un’efficace testimonianza della convergenza che si realizza, nel gusto contemporaneo, fra esigenza di rinnovamento e volontà di primitivizzazione, che diventano rifiuto della storia e con essa della forma, e infine della stessa tradizione dell’umanesimo europeo, per rigenerarsi nel contatto con ciò che sta prima della forma e prima della storia, il primitivo in tutte le sue manifestazioni, ivi comprese l’arte dei bambini, o quella dei “pazzi”.

Nella *Fine del mondo* non mancherà, De Martino, di stigmatizzare come “pericoloso” l’atteggiamento di ostinata volontà di *dérèglement* mostrato da molti degli artisti più significativi del panorama contemporaneo: una così forte fascinazione per il mondo sotterraneo, infatti, avvierebbe l’arte sul piano inclinato dello scivolamento verso il culto del privato, del “cifrato”, della rappresentazione della propria realtà interiore che è solipsismo, autismo, incomunicabilità patologica (De Martino 2019, 357-360). O addirittura culto del disordine, o ricerca di una definitiva liberazione dal senso di nausea per il tempo presente – un tempo che viene percepito come ancora dominato dai valori borghesi della venerazione della forma e del controllo delle pulsioni. Non sfuggono qui le affinità fra le posizioni demartiniane, nell’analisi dei modi della crisi delle arti

contemporanee, e quelle svolte non molti anni prima dal critico Hans Sedlmayr (Cappiello 2014, 271-295) autore di un importante lavoro – *Verlust der Mitte*, in italiano tradotto con *La perdita del centro* – che non poteva non catturare l'attenzione dell'antropologo napoletano. È un incontro reso singolare dal fatto che il critico austriaco, nato però nel 1896, dunque in quella che era ancora l'Austria-Ungheria, fosse fra i più preoccupati osservatori della crisi del paradigma della rappresentazione nelle arti figurative contemporanee. Una crisi che questi leggeva come “sintomo” – e il ricorso alle categorie nosografiche è tutt'altro che raro nel testo di De Martino – di una malattia spirituale diffusa nel tessuto culturale europeo e che non esitava a definire come processo di *degenerazione*, richiamando in questo modo la retorica sulla *Entartete Kunst* dei nazisti tedeschi e della loro politica culturale. Nel suo saggio Sedlmayr riporta un'immagine molto evocativa, anche questa era un'affermazione di Franz Marc, per cui l'arte è “un ponte gettato verso il regno degli spiriti: diviene la negromanzia dell'umanità” (Sedlmayr 1975, 208), a sottolineare ancora come per la sensibilità moderna molto spesso desiderio di rinnovamento e volontà di distruzione – il culto della morte – si tengano strette.

Arte figurativa come forma di “commercio” con la morte e, soprattutto, con l'istinto di morte. Assume in questa prospettiva un nuovo e più significativo spessore anche il tema del “viaggio”, da intendersi, oltre che come viatico del *dérèglement* – e della possibilità di sviluppare una visione divergente del reale – addirittura come fuga dal reale medesimo. Ma se l'arte figurativa ha preferito il viaggio verso il mondo primitivo, o quello del passato profondo, popolato di morti, tanto da suggerire a Franz Marc l'istituzione di un parallelo fra l'artista e il negromante, nella letteratura del Novecento lo stesso tema assume una declinazione differente. Il desiderio di evasione prende corpo nella fuga verso i mondi lontani delle civiltà non occidentalizzate, che, ancora al giorno d'oggi, presentano dei tratti primitivi, o comunque percepiti dall'osservatore europeo come fortemente e beneficamente inattuali. Nelle pagine della *Fine del mondo* sulla cosiddetta *apocalisse dell'Occidente* (De Martino 2019, 357-412) De Martino per descrivere l'immagine dell'universo borghese al collasso (Lesce 2023, 581-587) e per descrivere la sua ossessione patologica per il “bagno di vita” nel primitivo e nell'esotico, richiama la biografia del “poeta maledetto” Arthur Rimbaud, o quella di Gustav von Aschenbach – personaggio letterario, protagonista della *Morte a Venezia* di Thomas Mann – prototipo, forse più ancora di Rimbaud, dell'artista borghese e rappresentante della decadenza del mondo borghese stesso. Un mondo che è un universo spirituale, vecchio e malato, anche se (o, forse, proprio perché) arrivato all'apice della propria parabola di perfezionamento morale. E von Aschenbach è proprio questo: un artista elegantissimo ed affermato, ma anche un uomo profondamente annoiato e morbosamente attratto da quello che Mann, nel racconto, chiama l’“anelito verso cose nuove e lontane, desiderio smanioso di liberazione, di sgravio e di oblio” (De Martino 2019, 375). Il protagonista de *La morte a Venezia* magari non visse alle vertiginose velocità in cui Rimbaud bruciò la sua breve esistenza (Segalen 1995a, 493-495). Anch'egli però conobbe il desiderio di “paesi

lontani” e di “sangue nuovo”. Non li avrebbe cercati “fra le tigri”, nei luoghi selvaggi che pure sembravano accendere la sua fantasia di artista borghese annoiato e sfibrato dalla estenuante fedeltà all’ordine, al controllo e alla forma, ma a Venezia, “città vivente e morta al tempo stesso”, avvolta, nel racconto, dalla atmosfera insalubre del colera. Venezia come “città fasciata – sono parole di De Martino – di morbide allusioni alla morte” (De Martino 2019, 376), che accoglie von Aschenbach in una bara galleggiante, una gondola. È un’immagine, quella in cui la gondola e la bara si sovrappongono, che non spaventa von Aschenbach, anzi lo delizia suggerendogliene subito un’altra, quella del mare, a sua volta metafora di pienezza, perfezione illimitata, assenza di tensione, e quindi di morte. Von Aschenbach è rapito dall’esperienza della traversata in gondola (“potesse durare per sempre!”) che è il sinistro presagio dell’epilogo del racconto e della sua morte. Una morte in fin dei conti cercata e pervicacemente inseguita, anche attraverso l’amore omosessuale per il giovane Tadzio, come promessa di liberazione, “evasione dalla forma e dal valore” e “tentazione del caos” (De Martino 2019, 377-378).

Sicuramente meno rispettoso del contegno borghese, ma altrettanto tormentato e sfibrato dalla noia, era invece il poeta francese Arthur Rimbaud, evocato da De Martino, come accennato, nelle pagine della *Fine del mondo*. Figura dai tratti estremi, quella del poeta di Charleville, che nella sua arte, così come nella sua vita, racchiude e sintetizza moltissime delle tendenze più innovative – ma anche più regressive, almeno per De Martino – della letteratura contemporanea. “Mi annoio sempre molto, non ho mai conosciuto nessuno che si annoi quanto me” (Rimbaud 2014, 564), scriveva Rimbaud alla famiglia dall’Harar nell’agosto del 1888, pochi anni prima di ammalarsi del cancro che lo avrebbe ucciso. Era stata senz’altro la noia la principale ossessione di Rimbaud, sin dall’infanzia, trascorsa quasi come nell’attesa di poter finalmente evadere dal paese natale. E dalla noia una passione sfrenata per il “movimento”, le infinite passeggiate nei boschi delle Ardenne (Segalen, 1995a, 507-510), o i mille espedienti per sfuggire all’abbrutimento degli impegni scolastici (Verlaine 2012, 26-47). Dal movimento, talvolta fine a sé stesso, molto presto Rimbaud, *l’homme aux semelles de vent*, sarebbe passato alle fughe vere e proprie verso Parigi – la Parigi del 1870, sconvolta dalla guerra franco-prussiana e ormai prossima all’esperienza della Comune, ma anche vivificata dalla scuola dei poeti parnassiani – e agli indesiderati ritorni verso Charleville. E poi l’esperienza dell’amore omosessuale per Paul Verlaine, le peregrinazioni per l’Europa della scandalosa coppia di amanti, terminata, come noto, con il colpo di pistola col quale Verlaine lo ferisce a un braccio nel 1873.

Fu in seguito a questo episodio che Rimbaud, tornato momentaneamente presso la propria famiglia, mette insieme i versi che compongono *Una stagione all’inferno*, dando forma ad un progetto iniziato alcuni anni prima, e confessato al suo primo mentore, il professor Georges Izambard. Il progetto, è un fatto noto, è quello di rendersi “Veggente”, di “arrivare all’ignoto mediante lo sregolamento [*dérèglement*] di tutti i sensi” e attraverso un percorso di trasformazione che si conclude disfacciandosi di sé: “IO come un altro”

(Rimbaud 2014, 39-40), scrive Rimbaud al suo ex professore, che pochi giorni dopo, attraverso una lettera irridente, gli risponderà dandogli in buona sostanza dell'esaltato (Rimbaud 2014, 42-43). Esaltazione e auto esaltazione sono, d'altra parte, motivi riconoscibili chiaramente anche dietro un'altra missiva, anch'essa celebre, inviata da Rimbaud all'amico poeta Paul Demeny soltanto pochi giorni dopo quella sopra richiamata scritta a Izambard. Una lettera dal contenuto analogo, per i riferimenti al tema del *dérèglement* e a quello, collegato, del poeta come veggente, con un contenuto ulteriore e un riferimento al poeta come "ladro di fuoco", dunque una personalità dalla statura prometeica, titanica, che "ha a suo carico l'umanità, perfino gli animali" e che soprattutto compie la sua opera discendendo in profondità: "se quello che riporta da laggiù ha forma, egli dà forma; se è informe, dà l'informe" (Rimbaud 2014, 49). Solo attraverso certe discese precipitose, d'altra parte, è possibile raggiungere lo *sregolamento*, che è poi per Rimbaud il contatto del poeta con la sua anima e con la lingua di una poesia pura, nuova, "oggettiva", finalmente libera dalla dittatura del soggetto e dell'io. La fascinazione per l'inconsueto condusse anche Rimbaud – dopo la parentesi di poeta molto breve, ma vissuta con selvaggia intensità – al vagabondaggio fino ai luoghi più remoti dell'Africa, verso un'altra personalissima "stagione all'inferno", che fu molto poco letteraria, fatta di avventure, esperienze estreme, di noia torturante (anche qui), ma anche di un rapido precipitare verso la malattia e la morte prematura, una sorta di contrappunto biografico del desiderio di "fuga nel sovradimensionale", o dello "sprofondamento nella quiete dell'annientamento" (De Martino 2019, 373), che furono il canone della sua poesia, secondo De Martino.

Diventare veggenti. Ernesto De Martino e l'etnologia

Abbiamo poco fa richiamato lo scambio epistolare fra Rimbaud e il professor Izambard, il suo primo mentore. È singolare vedere le consonanze fra quel rapporto di discepolato, fatto anche di duri rimproveri, da parte del maestro, nei confronti degli eccessi del giovane Rimbaud, ed un altro rapporto di discepolato, rapidamente divenuto strettissimo e, altrettanto rapidamente, dissoltosi, che è quello del giovane Ernesto De Martino con Vittorio Macchioro. Dobbiamo adesso perciò spostarci più indietro nel tempo, alla cosiddetta "preistoria" demartiniana (Di Donato 2016, 41-45). De Martino si avvicina alla figura di Macchioro, di cui sposerà la figlia Anna, quando è ancora un giovane universitario, negli anni napoletani, mentre prepara la sua tesi di laurea sui *Gephyrismi eleusini* (discussa nel 1932) con Adolfo Omodeo (Cappiello 2018, 183-197). Macchioro, studioso triestino di origine ebraica, è in quegli stessi anni ispettore della Soprintendenza archeologica dei Regi Musei di Napoli e la sua carriera è in fase di ascesa. Essa si interromperà bruscamente alcuni anni dopo, in seguito all'applicazione delle leggi razziali. De Martino si avvia sin da allora a formulare i problemi che diventeranno poi la matrice e il fulcro dei suoi interessi: il tema della crisi e della possibile apocalisse della

civiltà occidentale. Ad essi, tuttavia, si accosta da una prospettiva che è quella offerta da autori a vario titolo legati al contesto variegato della cosiddetta *rivoluzione conservatrice*: legge Spengler (anche se lo cita in chiave polemica); offre una lettura di Nietzsche e delle sue *Considerazioni inattuali* fortemente piegata sui motivi dell'antistoricismo (Conte 2010, 485-490); soprattutto coltiva l'interesse per la metapsichica (Nigro 2016, 690-699) che è, per certi versi, anch'essa una forma di disciplina per trasformare la vista e per diventare veggenti. Inoltre lascia trasparire in modo evidente, dagli scritti che ci consegna nel periodo fra la fine degli anni '20 e i primi anni '30 del secolo scorso, una spiccata sensibilità per la lettura dei grandi fatti storici e degli ampi scenari che si aprivano dinnanzi a quanti, come lui, assistevano ai tumulti della società occidentale. Tumulti della storia che però De Martino molte volte (e, come si vedrà, non solo negli irrequieti anni giovanili) considera collegati a quelli della propria personalità, come se grande storia e piccole vicende personali si richiamassero, o fossero in quale modo interdipendenti.

Il tema dominante nelle prime prove di scrittore e studioso, quello della crisi della civiltà europea, si configura come relazione strettissima fra spirito della modernità e malattia. Una malattia dai tratti specifici, che scaturisce da una infezione cui De Martino, in modo abbastanza sorprendente, dà il nome di "spirito critico", che è eccesso di forma, di contegno, e persistenza di uno sforzo sfibrante, che scava dentro il corpo della civiltà occidentale in modo non dissimile da quanto, lo abbiamo visto citando dalla *Morte a Venezia*, accade all'artista von Aschenbach, che di quella condizione spirituale è metafora letteraria. La modernità, e la patologia della modernità, nel loro carattere problematico provocano innanzitutto la presa di distanza dalla vita e dalla sua forza originaria. Si potrebbe dire che, per De Martino, nell'Europa moderna celebra il proprio trionfo, con lo spirito critico, anche lo "spirito ironico", che è capacità di "tenersi a distanza", anche al prezzo di non riconoscere alle cose la loro tragica serietà. De Martino, e forse non soltanto nei suoi anni giovanili, fu invece studioso tutt'altro che ironico, ma anzi fortemente ed emotivamente coinvolto (sarà lui stesso a riconoscerlo) nei problemi della cultura del suo tempo, con i quali andava confrontandosi (Charuty 2010, 58). Il riferimento di questa suggestione dovrebbe cercarsi in Nietzsche, lo stesso autore da cui un amico di nome Armando Forte, ancor prima che stringesse amicizia con Macchioro, lo metteva in guardia, nella corrispondenza scambiata col De Martino liceale e giovane matricola universitaria, tra gli anni 20' e '30. Lo sguardo di De Martino privilegia quindi il Nietzsche della *Nascita della tragedia*, letto forse con superficialità, o in modo fortemente orientato in senso ideologico e politico, dal futuro etnologo. Ironia come decadenza, allora, come distacco apollineo ed esaurimento di ogni impeto vitale in virtù di un eccessivo cerebralismo e di una testarda rimozione della forza barbarica - il lato dell'ebbrezza dionisiaca - dell'animo umano. L'atteggiamento di aperta ostilità nei confronti del senso storico, in cui l'Occidente ha visto progressivamente inaridirsi la sorgente di ogni suo fare autentico e vigoroso, sopravvive immutato nell'importante

scritto del 1934, *Critica e fede*: l'endiadi del titolo sembrerebbe ricalcare - e in un certo senso lo fa veramente - l'opposizione fra vita e morte.

Lo spirito critico si è trasferito dal punto di vista di Dio, che ignora il mito. Proprio come Dio, egli presume di conoscere il motivo vero di tutti i miti, e ne denuncia il carattere relativo e soggettivo. Niente guerra santa, niente senso della frattura, ma una continuità tra il passato ed il futuro. La storia, la vera storia degli uomini pronti a scannarsi per i loro ideali, la fanno gli altri: lo spirito critico modera le energie in lotta, ne favorisce il libero gioco, e questo chiama la sua fede, la Religione della libertà. (De Martino 2010, 515-516)

Fin dalle pagine iniziali di questo articolo rintracciamo un primo e assai significativo accenno al tema della fine del mondo, problema cui De Martino già in quegli anni evidentemente guardava e che fa da cornice alle presenti riflessioni. La sconcertante azione che lo spirito critico, "armato di storicismo e di dialettica" (De Martino 2012, 515) opera sulla "compagine ideale del mito" riducendola a favola ed invenzione incapace di incidere sulla realtà, produce come estremo esito "l'arresto della storia" (De Martino 2010, 515). È un passaggio molto significativo, perché qui De Martino nega che lo storicismo possa sostanziarsi in una produttiva dialettica di pensiero e azione, ma afferma che esso si riduce solitamente ad un esercizio paralizzante, estenuante e vuoto, troppo astratto e cerebrale, laddove l'azione veramente trasformativa pretende decisione e concretezza.

Sulla falsa riga delle pagine giovanili sono anche i pensieri personali da De Martino confidati nelle missive che intanto inizia a scambiare con Vittorio Macchioro, assunto nel frattempo a duplice figura di mentore e – dal 1935, anno in cui ne sposa la figlia Anna – di suocero. Trova qui ulteriore conferma l'immagine di De Martino come studioso animato dalla forte consapevolezza del presente, oltre che dall'intima convinzione che la ricerca potesse realmente sciogliere i tanti nodi che impediscono il progresso spirituale e invertire il moto discendente della civiltà occidentale. In una lettera a Vittorio Macchioro, risalente al 1935, De Martino introduceva un aspetto che avrebbe avuto grande peso nelle sue scelte future nell'ambito dei suoi studi, ma anche in quello delle sue scelte politiche:

In questo momento io sto rivivendo le grandi antitesi della nostra civiltà: universalismo e intransigenza, storicismo e fede, religione e politica, trascendenza e immanenza: e cerco di riconciliarne i termini e di sentire come meglio posso Iddio. Credo, ad ogni modo, che lo si serve molto male quando ci si lascia sedurre da una illuministica religione superconfessionale, affatto avulsa dalla storia e dal cuore umano: e lo si serve ancora peggio – occorre appena dirlo – quando non si vede più in là della patria o addirittura della razza. Io non vedo altra via d'uscita che in una religione civile universalistica ma intollerante e intransigente: a questo proposito Le dirò che sono giunto al punto di dubitare se la fine delle guerre di Religione, decretata dalla Pace di Westfalia, sia un guadagno reale per la vita morale della nostra Europa. (Di Donato, Gandini 2015, 50)

È passato appena un anno dalla pubblicazione di *Critica e fede*, testo dal quale, per contenuti e toni, la lettera a Macchioro, come detto, non si discosta molto. Ritornano

infatti questioni già urgenti nello scritto del 1934, sull'alternativa fra "Dialettica o guerra santa?" (De Martino 2010, 516), richiamata nel passaggio sulla pace di Westfalia, o ancora – in perfetta continuità con i toni escatologici dell'intero carteggio col suocero – la domanda "In che modo servire Dio?", sintesi dell'ansiosa ricerca di un varco da cui accedere ad una dimensione rinnovata della storia. Rinnovarsi per "superare la crisi", dunque, in un momento in cui l'Europa, almeno secondo De Martino, pareva invece impegnata a sperimentare "soluzioni eclettiche" – così definiva i tentativi, a suo parere poco convincenti, di Sorel o di Buonaiuti di rianimare le "chimere" del sentire religioso autentico – che accentuavano la contraddizione attuale (De Martino 2010, 516), anziché risolverla. De Martino, d'altra parte, non aveva mai nascosto a sé stesso di avere una personalità ed una sensibilità profondamente religiose. Una religiosità da intendersi in senso laico, ovviamente, sebbene praticata con la convinzione della fede più fervente. In una lettera meno recente, che risale al 1934, questi addirittura confessava a Macchioro di avere avuto, a Firenze, la sua "prima crisi religiosa" (Di Donato, Gandini 2015, 46). Date e luoghi sono importanti: Firenze è la città in cui ha sede l'*Universale*, la rivista che pubblica alcuni dei suoi primi scritti e che per prima gli offre l'opportunità di parlare alla gioventù locale – una pratica della quale più volte De Martino, che intanto prepara il concorso per la cattedra di Storia e Filosofia nei Licei, sottolinea l'importanza – stringendo nuovi legami: crisi, dunque, ma anche risalite all'insegna della "speranza nell'avvenire di tutti noi" e del presagio che "qualcosa di nuovo sta sorgendo in questi anni" (Di Donato, Gandini 2015, 46).

La risposta di Macchioro – molto preoccupato anche della possibilità che un carattere ostinato, come quello di Ernesto, sia compatibile con quello della figlia Anna – alla lettera del luglio 1935, è distruttiva e segna la prima delle numerose rotture che contraddistinguono il rapporto col genero. I due, tuttavia, si riavvicineranno nell'arco di poche settimane, generando un'intesa ancora più intima. Sono addirittura attraversate da un senso di pienezza e di attesa escatologica le considerazioni che De Martino affida pochi mesi dopo allo stesso Macchioro nelle sue missive. E sono anche riflessioni indicative degli stati d'animo dei due interlocutori, le cui corde spirituali, adesso, vibrano all'unisono. Macchioro è impegnato nella stesura del suo romanzo autobiografico, di cui intanto inviava stralci al giovane De Martino, che in quelle letture si immerge, fino a riconoscere in David, protagonista del romanzo e – ciò che forse conta di più – alter ego di Macchioro, il proprio "mistagogo" (Di Donato, Gandini 2015, 58). Una guida spirituale, dunque, per i tempi convulsi che maestro e discepolo stanno vivendo, "giornate apocalittiche", in cui "Dio si disvela" (Di Donato, Gandini 2015, 57) – così Macchioro cui è stata annunciata la volontà di Ernesto e Anna di convolare a nozze. Uno stato d'animo analogo si riflette nell'impressione, prontamente registrata nella risposta di De Martino, di sentirsi assunto "in un piano provvidenziale, al punto da credere che tutta la mia vita sia una liturgia" (Di Donato, Gandini 2015, 58). Dal suo osservatorio barese – dove si è trasferito perché supplente presso il liceo locale – De Martino osserva

le improvvise accelerazioni degli eventi sullo scenario politico italiano ed internazionale, senza perdere occasione di legarli alla propria condizione e ai fatti della propria vita privata:

Sono convinto che la piccola contesa coloniale serva di pretesto a Dio per scatenare una lotta decisiva tra il Signore della luce e il signore delle tenebre. In questi giorni decisivi in cui par che sia rimesso in causa tutto, fin i valori che sembrano indiscutibilmente acquisiti per la nostra civiltà, in questi giorni mi vado sempre più avvicinando a Lei, e credo di intendere quanto ho sofferto e perché. Vorrei in certi momenti morire al mondo, o meglio ridurlo ad Anna e a Lei: ma ogni mattina il giornale mi chiama alla realtà, ogni mattina fallisce il mio cupio dissolvi. Ciò che sgomenta è l'incoscienza dei più, la scarsa preparazione interiore con cui molti affrontano gli eventi: pochi ungono le loro lampade in attesa del Regno. (Di Donato, Gandini 2015, 58)

È un passaggio singolare, ma forse rivelatore, di un rapporto con il tema della crisi, il pericolo della dissoluzione, che per De Martino è duplice: crisi come rischio, cui indubbiamente ciascuno è esposto, sia come individuo, sia come membro di una comunità culturale e storica. La crisi della civiltà, tuttavia, con le sue tinte cupe, può anche configurarsi come rischio – un rischio che De Martino ritiene concreto – di cedere al desiderio morboso di annullarsi e di annullare nella dissoluzione il lavoro quotidiano del riannodare e riaccordare il proprio orizzonte di attese e di speranze a quello del mondo e della concretezza storica, che è compito faticoso, estenuante e, proprio per questo, intrinsecamente etico: molti anni dopo De Martino lo avrebbe definito come *doverci essere della presenza*. Ecco, è da questa tensione che la crisi e la dissoluzione, il *dérèglement*, promettono di liberare, cedendo al “cupio dissolvi”. Ed è etico il lavoro di autodisciplina che lo stesso De Martino intende compiere su di sé, per sottrarsi alle “forze negative della morte e della dispersione” che sono dentro di sé come malattia, ma anche come tentazione di cedere al loro potere liberatorio.

È all'interno di questa cornice che va collocata la nascita, in De Martino, di un interesse per l'etnologia del mondo primitivo, che avrebbe coltivata parallelamente all'amicizia con Macchioro, entrando in rapporto con Raffaele Pettazzoni, lo storico delle religioni dell'Università di Roma, che spinge De Martino ad approfondire gli studi all'interno di un campo da questi giudicato “bellissimo e di grande avvenire” (Di Donato, Gandini 2015, 151). Nel corso degli anni, con il maturare del suo profilo di studioso e con l'avvicinamento all'insegnamento crociano, anche quegli aspetti più estremi del carattere di De Martino, parzialmente emersi nelle lettere scambiate con Macchioro, verranno in qualche misura limati. Resta tuttavia un aspetto molto problematico, che sopravvive nell'evoluzione del pensiero demartiniano, negli anni della sua attività da etnologo da tavolino, nella fase successiva, di etnologo delle “plebi rustiche” del Mezzogiorno d'Italia, e infine nella fase conclusiva, contraddistinta dal ritorno ai problemi giovanili, quelli della fine del mondo come pericolo ed esperienza concreta della modernità. È l'immagine dello studioso che tenta di sporgersi e spingersi il più lontano possibile nel passato remoto della coscienza collettiva e che segue, pertanto, lo

stesso percorso di *dérèglement*, che nella *Fine del mondo* indicherà come prospettiva critica e come segnale della decadenza delle arti, letterarie e figurative. Rileviamo quindi una singolare sovrapposizione, o addirittura un'identificazione, fra la figura dell'etnologo, e quelle estremamente problematiche dell'artista – allo stesso tempo negromante, veggente, e “sciamano” – che non sempre nel suo percorso, De Martino è parso in grado di disgiungere. E forse non si va troppo lontano dal vero se si intravede, nell'evoluzione personale di De Martino, lo sforzo di recuperare una regola e una strategia di risalita, dalle profondità e dalle lontananze verso cui veniva spinto dalla sua stessa volontà di immergersi nel gorgo della crisi.

BIBLIOGRAFIA

- AMSELLE, J.L. 2010. *Contro il primitivismo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- CAMPIONE, F. P. 2019. *Novecento primitivo. L'arte e lo sguardo sull'altro*. Milano: Mondadori Electa.
- CAPPIELLO, C. 2018. "Il 'mondo magico' dei gephyrismi eleusini. Riti, miracoli e streghe a partire dal giovane De Martino." *Filosofia Italiana* 14: 183-197.
- . 2014. "Perdita del centro: De Martino e Seldmayr." *Archivio di Storia della Cultura* 27: 271-295.
- CHARUTY, G. 2010. *Ernesto De Martino. Le precedenti vite di un antropologo*. Milano: Franco Angeli.
- CLIFFORD, J. 2012 [1988]. *I frutti puri impazziscono*. Torino: Bollati Boringhieri.
- CONTE, D. 2010. "Decadenza dell'Occidente e 'fede' nel giovane De Martino." *Archivio di Storia della Cultura* 22: 485-505.
- DE MARTINO, E. 1995 [1941]. *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*. Lecce: Argo.
- . 2010. "Critica e fede". *Archivio di Storia della Cultura* 22: 515-517.
- . 2013a [1962]. "Mito, scienze religiose e civiltà moderna." In E. De Martino (eds.). *Furore Simbolo Valore*, 13-73. Milano: Il Saggiatore.
- . 2013b [1962]. "Promesse e minacce dell'etnologia." In E. De Martino (eds.). *Furore Simbolo Valore*, 75-119. Milano: Il Saggiatore.
- . 2013c [1962]. "Furore Simbolo Valore." in E. De Martino (eds.). *Furore Simbolo Valore*, 183-214. Milano: Il Saggiatore.
- . 2019 [1977]. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Torino: Einaudi.
- . 2022 [1948]. *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*. Torino: Einaudi.
- DI DONATO, R., GANDINI, M. 2015. *Le intrecciate vie. Carteggi di Ernesto De Martino con Vittorio Macchioro e Raffaele Pettazzoni*. Pisa: ETS.
- DI DONATO, R. 2016 [1990]. "Preistoria di Ernesto De Martino." In R. Di Donato (eds.). *La contraddizione felice? Ernesto De Martino e gli altri*, 41-67. Pisa: ETS.
- LESCE, F. 2023. "Le età del rischio e la crisi dell'Europa. De Martino fra ritualità e romanzo." *Estetica. Studi e ricerche* 13: 571-588.
- LÉVI-STRAUSS, C. 2008 [1955]. *Tristi tropici*. Milano: Il Saggiatore.
- MACCAURO, G. 2018. "Labirinti della modernità. Ernesto De Martino e l'apocalisse dell'Occidente." *Filosofia italiana*, 14: 151-165.
- MANN, T. 2001 [1930]. "Saggio autobiografico." In T. Mann. *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, 1448-1494. Milano: Mondadori.
- NIGRO, D. 2016. "La stagione metapsichica di Ernesto De Martino (1941-46)." *Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici* 28: 615-699.
- RIMBAUD, A. 2015. *Non sono venuto qui per essere felice. Corrispondenza (1870-1891)*. Trad. it. e cura V. Sorbello. Torino: Aragno.
- SEDLMAYR, H. 1975 [1948]. *Perdita del centro. Le arti figurative dei secoli XIX e XX come sintomo e simbolo di un'epoca*. Milano: Rusconi.
- SEGALEN, V. 1995a [1906]. "Le double Rimbaud." In *Œuvres Complètes*. Ed. H. Bouillier, 481-511. Paris: Robert Laffont.
- . 1995b [1986]. "Essai sur l'exotisme." In *Œuvres Complètes*. Ed. H. Bouillier, 745-781. Paris: Robert Laffont.
- VERLAINE, P. 2012 [1884]. *I poeti maledetti*. Viterbo: Nuovi Equilibri.

PAOLA PAZIENTI

IL MITO, IL RITO E L'ESSERE SELVAGGIO

Dialogo tra De Martino e Merleau-Ponty

ABSTRACT: This article proposes to establish a dialogue between Ernesto De Martino's anthropology and Maurice Merleau-Ponty's philosophy, on the assumption that this comparison is as fruitful as it is unexplored. De Martino takes up Merleau-Ponty's reflections on the body in a dense chapter of the posthumously published volume *La fine del mondo. Contributo alle analisi delle apocalissi culturali*, referring to *The Structure of Behavior* and *Phenomenology of Perception*. For both of them, what lies beyond the communitarian fruition of reality, beyond the automatisms of everyday life, is not things themselves, but the non-world or Wild Being, to quote *The Visible and the Invisible*. This undomesticated foundation exposes us to the anguish of meaninglessness and the complete disarticulation of experience. The foundation can only be represented through a mythical-ritual language that has a protective individual and social function. The metahistorical models of myth and ritual provide a safeguard against both the proliferation of becoming and the blind repetition of disturbing elements from the past. In myth-ritual, closed symbols, i.e. symptoms, are re-moulded into open symbols, images: a dynamic that can be compared with Merleau-Ponty's indirect ontology.

KEYWORDS: Myth, Ritual, Institution, De Martino, Merleau-Ponty, Wild Being.

Prima di agire, l'uomo antico avrebbe fatto sempre un passo indietro, alla maniera del torero che si prepara al colpo mortale.

Kerényi 1972, 18

Nel primo capitolo della più recente edizione de *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Ernesto De Martino (2019, 135-6) si interessa al "passo indietro" di Károl Kerényi come tecnica di destorificazione, volta a sospendere una situazione presente angosciata per considerarla come la ripetizione di un'iniziativa primordiale. Il mito e la sua iterazione rituale istituiscono un orizzonte metastorico con funzione protettiva. L'uomo "avrebbe cercato nel passato un modello in cui immergersi come in una campana di palombaro, per affrontare così, protetto e in pari tempo trasfigurato, il problema del presente" (Kerényi 1972, 18; cit. anche in De Martino 2020,

24-5). L'immagine del *paso atrás* rinvia alla dimensione trasformativa del linguaggio simbolico, grazie all'istituzione di un piano metastorico, simultaneamente dentro e fuori dalla storia (Gallini 2000, 647). De Martino, tuttavia, prende le distanze da derive nell'irrazionalismo: la riattivazione compiuta dal mito e dal rito è intersoggettiva e comunicabile. Compiere "l'anabasi verso la coscienza e il valore" è trascendere la pigrizia o resistenza della natura per dare forma a un prodotto culturale (De Martino 2013, 56; Lesce 2019, 205).

Può essere proficuo aprire un dialogo con la filosofia di Maurice Merleau-Ponty, nella quale De Martino trova una via fenomenologica che indaga l'auto-costituzione della soggettività ponendo come originaria la relazione tra l'uomo e la natura, senza cadere in una descrizione naturalistica. In questa dialettica, giocano un ruolo essenziale gli schemi e le memorie corporee, che permettono di orientarsi nel mondo circoscrivendo intorno all'io un orizzonte di domesticità e relativa sicurezza. Nel capitolo de *La fine del mondo* dedicato al confronto tra *Antropologia e filosofia*, si fa riferimento alle opere *La struttura del comportamento* (2010) e *Fenomenologia della percezione* (2003). Nel capitolo sesto, dedicato ad *Antropologia e marxismo*, De Martino si riferisce anche al saggio *Le polemiche sull'esistenzialismo*, contenuto nella raccolta *Senso e non senso* (2004). Si definiscono degli ambiti di interesse comuni, che possiamo individuare ne *La recherche proustiana* e nella psicopatologia ad indirizzo fenomenologico, con gli studi di Erwin Straus, Ludwig Binswanger ed Eugène Minkowski.¹

Il corpo e i suoi rituali

De Martino riprende una nota della *Fenomenologia della percezione* in cui Merleau-Ponty cita un articolo di Minkowski sulla percezione dello spazio nei fenomeni allucinatori. Nelle descrizioni dei malati, lo spazio vissuto è alterato, sembra contrarsi attorno a loro, in un cortocircuito che satura l'atmosfera e genera una sensazione di oppressione:

... per strada, c'è come un mormorio che *l'avvolge per intero*; parimenti, egli si sente privo di libertà, come se *attorno a lui* fosse sempre presente qualcuno; al caffè c'è come qualcosa di nebuloso *attorno a lui* ed egli sente un tremito; e quando le voci sono particolarmente frequenti e numerose, l'atmosfera *attorno a lui* è come satura di fuoco, e ciò determina una specie di oppressione all'interno del cuore e dei polmoni, una specie di nebbia attorno alla testa (Minkowski 1932, 69, corsivo originale; cit. in De Martino 2019, 494 e Merleau-Ponty 2003, 392 nota 64. Il passo compare anche in Minkowski 2004, 401).

La percezione dell'atmosfera è un atto quasi-intenzionale, è un *come*, un aspetto qualitativo dell'esperienza, e non un *che cosa*, definibile sul piano cognitivo. In questo

¹ Oltre al marxismo, che esula dai limiti di questo saggio.

caso, l'atmosfera è proiezione di stati d'animo angosciosi, a cui non si riesce a dare un nome: l'incapacità di passare dal *qualcosa* sentito oscuramente al *che cosa* circoscritto verbalmente riempie di spaesamento (Leoni 2007, 87). Tale condizione influenza tanto il piano emotivo quanto quello pragmatico, riducendo le possibilità di azione fino poi ad annullarle: il soggetto è paralizzato. Nell'ultimo capitolo de *Il tempo vissuto* (2004, 380), Minkowski definisce la "distanza vissuta" come quel margine di gioco o sfera di agio tra il sé e il divenire-ambiente, che permette alla vita di espandersi. In condizioni psichiche di crisi, la riduzione o l'annullamento della distanza generano la sensazione di essere schiacciati, ossessionati.

Di questa analisi, Merleau-Ponty e De Martino condividono la distinzione tra la fissità patologica e l'esplorazione dinamica. Solo nel secondo caso il virtuale è incluso nel reale: il corpo ha la facoltà di riconfigurare la propria posizione nello spazio, attraverso aggiustamenti graduali e spontanei (Merleau-Ponty 2003, 335, 425; 1996b, 149, 223). Realizza configurazioni e interazioni che non erano previste né prevedibili, che non erano preesistenti rispetto alla loro realizzazione, ma sorgono direttamente dal contatto col mondo. La considerazione del corpo proprio o vissuto (*Leib*) è un aspetto classico della *Fenomenologia della percezione* e attira l'attenzione di De Martino: lo spazio è organizzato intorno al corpo, che è il punto zero di ogni percezione ed esprime un protendersi progettuale verso il mondo secondo un'intenzionalità motoria. Ma c'è dell'altro: il corpo è inglobato nella rete esperienziale in un modo che lo spossa, è esposto in un modo che esclude la possibilità di padroneggiare l'ambiente (Lisciani-Petrini 2008, 126). Questa vulnerabilità, che in Minkowski emerge in riferimento a una condizione psicopatologica, è estesa da Merleau-Ponty a qualsiasi altro genere di percezione:

Io che contemplo l'azzurro del cielo, non sono *di fronte* a questo azzurro come un soggetto acosmico, non lo possiedo nel pensiero, non dispiego dinnanzi ad esso un'idea dell'azzurro, che me ne scioglierebbe il segreto, ma mi abbandono ad esso, mi immergo in questo mistero, esso "si pensa in me", io sono il cielo stesso che si riunisce, si raccoglie e si mette a esistere per sé. (Merleau-Ponty 2003, 291-2, corsivo originale)

La percezione è saturata da un livello originario e anonimo che nella quotidianità rimane implicito, nonostante sia quanto abbiamo di più prossimo. Ne possiamo cogliere il funzionamento indirettamente, in esperienze liminari che sospendono il regolare scorrere del tempo. Per questo motivo, ne *La fine del mondo*, l'analisi del corpo prosegue con il risveglio proustiano (2019, 496-503). Anche Merleau-Ponty, nelle lezioni del 1955 al Collège de France sul tema della passività, si sofferma sul noto passo del primo libro della *Ricerca del tempo perduto* (2023, 315-319). Il loro interesse è rivolto al disorientamento momentaneo del risveglio, in cui il corpo è all'opera al fine di ricostruire intorno a sé il mondo come sfondo operativo e sicuro. Il sonno ha interrotto l'esercizio della tecnica della presenza, quel continuo trascendersi con il quale il corpo si àncora alle

cose.² Dormire è “essere nello scarto (*être à l'écart*)”, in un non-luogo in cui il mondo è presente-assente (Merleau-Ponty 2023, 244). Stare nello scarto equivale a compiere il passo indietro: risveglio e mito-rito condividono lo stare sulla soglia tra passato e presente e la conseguente necessità di una ripresa valorizzante per ‘cucire’ insieme le dimensioni temporali.

Al risveglio, che per Merleau-Ponty è una “riemersione” come per il palombaro di Kerényi, il corpo intorpidito ricrea il mondo intorno a sé attraverso una serie di atti abitudinari. Nella ricostruzione di questa geografia domestica e affettiva, ogni oggetto sollecita, anticipa gesti familiari. Ripercorrere gli spazi familiari non è una tecnica né un esercizio di memoria, ma un rituale di “appaesamento”, in cui si compie un passo indietro nel passato per riaprire il mondo presente. Il legame con il passato passa per il riconoscimento di una “generalità strutturale o un'essenza alogica della percezione carnale” (Merleau-Ponty 2023, 315). Il senso dimora allo stato potenziale, sedimentato come memoria corporea: riconosco un oggetto perché ricordo la modalità di accedervi, appresa in un'istituzione originaria (*Ur-stiftung*) in un tempo indeterminato (Pazienti 2023b, 79-82). Tanto per De Martino quanto per Merleau-Ponty, non è corretto perciò relegare l'intera dimensione dell'utilizzabile a sfera dell'inautenticità: consuetudini, piccoli rituali e persino stereotipi sono necessari nella vita quotidiana, come trama protettiva dell'abitudinario (De Martino 2005, 101; Donise 2020, 175; Berardini 2013a, 175-6).

La narrazione proustiana, ne *La fine del mondo*, è inserita nel contesto più ampio del progetto comunitario dell'utilizzabile. All'origine di ogni attribuzione di valore vi è una dimensione culturale e sociale, un processo storico di sedimentazione e di istituzione. Il corpo stesso non è un oggetto naturale univoco e circoscrivibile, chiuso in sé stesso, così come la natura non è costituita da corpi estesi giustapposti al modo di *partes extra partes*, omogenei ed estranei gli uni agli altri. Sostenere che il corpo ha i propri rituali è un altro modo per dire che la percezione è sempre già culturalmente costruita: De Martino e Merleau-Ponty procedono concordi nello smascherare il mito di una presunta natura in sé e l'illusione della sua pre-determinazione.

² Nel saggio “Prima di addormentarmi giro tre volte l'interruttore della luce”, De Martino (1995, 173) scrive che il sonno “indebolisce la solidità dei limiti della presenza e apre la possibilità della coscienza onirica”. Merleau-Ponty (2003, 372) sottolinea che è un passaggio ancor più delicato per chi vive già in condizioni di crisi: “Per i neuropatici la notte è motivo di angoscia in quanto ci fa sentire la nostra contingenza, il movimento gratuito e infaticabile attraverso il quale cerchiamo di ancorarci e di trascenderci nelle cose, senza nessuna garanzia di trovarle per sempre”.

Il chiasma tra natura e cultura

Un ulteriore punto di contatto tra i due autori riguarda, infatti, la constatazione dell'intreccio sempre già dato, sempre già realizzato tra natura e cultura. De Martino osserva: "La natura appare sempre *nella* cultura" (2019, 491, corsivo originale). Con ciò intende che la natura prende le forme della progettazione comunitaria dell'utilizzabile, dei suoi risultati e delle sue pratiche. Il concetto stesso di natura in sé, come origine presupposta ma mai raggiungibile, è una "astrazione che si compie *dentro* la storia culturale dell'uomo" (2019, 490, corsivo originale). Anche per Merleau-Ponty (2002, 172): "Se c'è emergenza, ciò vuol dire che l'uomo non potrà mai pensare la natura senza l'uomo, e infine che l'in sé puro è un mito." La natura è contemporaneamente al di là e dentro la cultura: è al di là poiché è materialità che oppone resistenza, è esteriorità rispetto all'uomo, è negativo da addomesticare; è dentro poiché costituisce lo sfondo anonimo da cui provengono tutte le valorizzazioni possibili. La stessa posizione è espressa da Merleau-Ponty in una nota di lavoro datata maggio 1960, raccolta ne *Il visibile e l'invisibile*:

Tutto è culturale in noi (la nostra *Lebenswelt* è "soggettiva") (la nostra percezione è culturale-storica) e tutto è naturale in noi (anche il culturale riposa sul polimorfismo dell'Essere selvaggio). (Merleau-Ponty 1996b, 265)

L'Essere selvaggio è il fondo non relazionale a partire dal quale si articola ogni relazione, il suolo primordiale che virtualmente contiene tutte le sue potenzialità di sviluppo (Lisciani-Petrini 1999, 182-3). In quanto fondamento immanente, è il ricettacolo di tutte le potenzialità che si manifesteranno: una materia-carne dinamica che ribalta il primato aristotelico dell'atto. Non vi è principio di non contraddizione, ma simultaneità che include gli opposti: la logica sottesa è quella dell'*et... et* e non a quella dell'*aut aut* (Ghilardi 2023, 73-4). Il carattere "selvaggio" o "grezzo (*brût*)" si riferisce al suo non essere addomesticabile, ossia al non essere riconducibile alla dimensione culturale ed esprimibile senza contraddizione. Selvaggia è la vitalità costituita da forze naturali che mantengono tanto un'inaggrabile estraneità rispetto all'umano quanto un contatto profondo, viscerale. È il narratore proustiano che si risveglia nel cuore della notte sentendosi più spoglio dell'uomo delle caverne, contemporaneamente dentro e fuori la vita cosciente. "Come ignoravo dov'ero, così neppure sapevo nel primo momento chi io fossi; avevo appena nella sua primitiva semplicità il senso dell'esistenza quale può fremere nel fondo di un animale" (Proust 1963, 7; cit. in Merleau-Ponty 2023, 316-7; cfr. Pazienti 2023a, 262).

Nel trascendere questa vitalità primordiale, l'istituzione in Merleau-Ponty e l'*ethos* del trascendimento in De Martino possono assumere più forme culturalmente coerenti. Ciò che entrambi sottolineano, tuttavia, è la necessità di una struttura di mediazione, che veicoli il passaggio dalla nuda animalità alla cultura. Questo aspetto emerge nella critica

di De Martino alla nozione di materia esistenziale di Enzo Paci e nelle obiezioni che Merleau-Ponty rivolge allo slancio vitale di Henry Bergson. De Martino ritiene che la materia esistenziale sia ambigua per due motivi. Anzitutto, in *Morte e pianto rituale*, sostiene che nella materia esistenziale sono plasmatisi insieme l'ambito della vitalità "cruda e verde" e quello delle tecniche produttive economico-sociali. Per De Martino (2021, 17), dovrebbero essere distinti: la nuda animalità dovrebbe essere separata dalla cultura, che modella il mondo dei bisogni ed educa con una spinta etica. In secondo luogo, ne *La fine del mondo*, si nota che non si comprende la ragione interna del passaggio dalla materia alle forme spirituali:

[...] resta oscuro proprio ciò che induce a far passare la materia esistenziale alle forme spirituali. [...] Si dirà l'esistenza racchiude *in nuce* tutte le altre forme, è – oltre che materia – anche queste forme spirituali: ma chi o che cosa le sveglierà dal loro sonno, chi o che cosa le porterà dalla potenza all'atto, chi o che cosa trasforma la bestia in uomo culturalmente determinato? (De Martino 2019, 484)

Interrogandosi sul movimento interno che rende possibile il passaggio da animale a uomo, De Martino introduce il concetto di *ethos* del trascendimento come forza che condiziona il dispiegarsi dei valori categoriali, a partire da quello economico-sociale. L'impulso a oltrepassare la mera vitalità è strutturato secondo le forme dell'operabilità. Tuttavia, il vitale è una dimensione stratificata. C'è il vitale che riguarda "la sfera del corpo e delle sue funzioni organiche, dei suoi bisogni e dei suoi istinti", il vitale come sfera del dominio tecnico della natura con la fabbricazione di strumenti e l'elaborazione di tecniche produttive, ma anche il "vitale-esistenziale della presenza", cioè l'unità dell'individuo come centro di decisione e di scelta (De Martino 1995, 58-9). È questa presenza che si rende di volta in volta protagonista del divenire storico ed è esposta al rischio di smarrirsi o dileguarsi nelle apocalissi psicopatologiche.

Anche Merleau-Ponty ne *La struttura del comportamento* (2010, 178) obietta a Bergson la mancanza di una struttura che orienti e sostenga lo sforzo vitale, che di per sé rimane generico e indifferenziato: "Ma l'azione a cui pensa Bergson è pur sempre l'azione vitale, quella per cui l'organismo si mantiene in esistenza". Lo slancio vitale non è ritenuto in grado di garantire la consapevolezza e il pieno significato di un gesto o movimento se non al termine, quando si è raggiunto il risultato dell'azione: "Al di là dell'azione biologica, resta un'azione mistica che non considera alcun oggetto determinato" (Merleau-Ponty 2010, 178; cfr. Pazienti 2023b, 83-4). Il lavoro umano è altro rispetto alla mera azione vitale e inaugura una terza dialettica, differente rispetto a quella del mondo fisico e del mondo animale: c'è una stratificazione. In questa terza dialettica, il lavoro attraverso cui hegelianamente l'uomo trasforma l'ambiente produce degli oggetti d'uso, come un vestito o un tavolo, e degli oggetti culturali, come un libro, uno strumento musicale o il linguaggio stesso. Al pari di De Martino, Merleau-Ponty ritiene che gli atti propriamente umani – ad esempio, vestirsi, parlare, lavorare – non abbiano un significato proprio e vadano compresi in riferimento alla loro funzione in una

determinata cultura. I gesti e i movimenti umani sono descritti come strutture per garantire sia la coesione interna delle intenzioni dell'organismo sia la parziale imprevedibilità o slancio creativo dell'espressione.

Entrambe le obiezioni rivelano una difficoltà comune, che potremmo sintetizzare come tentativo di mostrare la soggettività allo stato nascente. De Martino e Merleau-Ponty hanno eliminato, infatti, il presupposto kantiano di un'unità sintetica originaria dell'appercezione. Non vi è alcuna unità anteriore rispetto alle categorie, alcun soggetto come fondamento preliminare degli stati di coscienza, alcuna sostanza che non sia già in atto. Dunque, si trovano a dover motivare dall'interno il passaggio da animalità ad umanità e la coesione del comportamento umano e delle sue espressioni culturali. Dall'interno perché è caduta la distinzione tra essere e dover-essere: lo svolgimento dell'essere è già sintesi di pensiero e azione, realtà e idealità, positivo in cui il negativo è preliminarmente incluso (Berardini 2013a, 265; Leoni 2002, 94). In De Martino, coerentemente con la prospettiva antropologica, l'inclusione del negativo è considerata a livello individuale e sociale. Egli definisce la presenza storica come "la capacità di andare oltre i ricordi che non giovano, cioè inutili o indifferenti o dannosi in rapporto alla situazione data e alla esigenza di iniziativa, di decisione e di scelta che essa comporta" (De Martino 1995, 116). Si tratta di una forza plastica che conferisce forma alla materia e ne livella le sporgenze.³ In Merleau-Ponty, l'inclusione del negativo è considerata a livello ontologico, come possibilità preliminarmente inclusa nell'ontologia della carne come contrazione, come ritrarsi. Un negativo relativo, mai assoluto, tanto da poterlo pensare al modo di pausa in un ritmo, di una cavità o piega all'interno dell'essere. Nell'ontologia de *Il visibile e l'invisibile*, il negativo è presentato come la trama interna del reale, una sorta di "membratura" che lo sostiene come fa la nervatura di una foglia (Merleau-Ponty 1996b, 138). È impiegata la metafora della filigrana (1996b, 230), per indicare che le idee sensibili sono iscritte nell'Essere, ma non si lasciano cogliere da una rappresentazione frontale. Serve uno sguardo in controluce, un contatto indiretto. Le idee sensibili sono il limite tra ciò che appare e ciò che non appare: sono matrici simboliche in un tessuto ontologico che precede l'ontologia formale (Kaushik 2019, xxi). La filigrana si presta anche a descrivere il chiasma tra le facoltà: l'onirismo della coscienza immaginante, che non è un non-essere, si trova sempre in filigrana nella coscienza percettiva (Merleau-Ponty 2023, 262). La domanda sulla soggettività allo stato nascente, declinata in chiave ontologica, diventa: come può la riflessione eguagliare l'irriflesso da cui sorge? In una nota di lavoro, Merleau-Ponty (1996b, 186) suggerisce di reintrodurre il tempo mitico: "L'essere 'selvaggio' o 'grezzo' è introdotto – il tempo seriale, quello degli "atti" e delle decisioni è superato – il tempo mitico reintrodotta."

³ Nella *Seconda inattuale* nietzscheana, la forza plastica è descritta come la capacità di "trasformare e incorporare cose passate ed estranee, di sanare ferite, di sostituire parti perdute, di riplasmare in sé forme spezzate" (Nietzsche 2003, 9).

I prossimi due paragrafi saranno dedicati alla comprensione di questa relazione tra Essere selvaggio e tempo mitico, dando uno sguardo più da vicino al fenomeno della mitopoiesi. Per chiudere la riflessione su natura e cultura, osserviamo che il chiasma per De Martino e per Merleau-Ponty rimane asimmetrico, decentrato: la natura è il regno dell'eterno ritorno, la cultura quello dell'irreversibilità valorizzatrice. La natura "è al tempo stesso ciò che c'è di più vecchio e qualcosa di sempre nuovo. [...] La natura non si consuma per il fatto stesso che dura" (Merleau-Ponty 1996a, 185). Il mito-rito funge da ponte tra le due dimensioni: sospende la storia per istituire l'orizzonte metastorico del "come se", ma è già cultura che orienta e piega l'eterno ritorno a fini umani. Il mito-rito è una ripetizione che sta sul crinale tra natura e cultura, una ripetizione riconoscibile eppure mai identica all'originale che rappresenta.

La mitopoiesi come istituzione

Nel mito-rito, gli elementi perturbanti della vita di un individuo vengono inseriti in una cornice simbolica e sottratti alla fissità della ripetizione, che rappresenterebbe una regressione all'animalità. Da momenti irrelati, espressi attraverso sintomi, diventano simboli investiti di un significato intersoggettivo. È il caso del simbolismo mitico-rituale legato al tarantismo. Ne *La terra del rimorso*, il tarantismo è ritenuto una risposta a "tutta la varia potenza del negativo" che può investire l'esistenza femminile attraverso traumi, frustrazioni, conflitti irrisolti. Tuttavia, per proseguire con il lessico hegeliano, si tratta di un negativo senza sintesi definitiva, poiché l'esposizione al rischio della perdita di senso rimane sul fondo, ineliminabile (De Martino 2023, 53).

Attraverso un dispositivo culturale, la crisi è momentaneamente disciplinata e la vita è condotta a nuovi equilibri. Il mezzo terapeutico è la messa in scena di un "ritorno indietro", si investe cioè il mito-rito della possibilità di disfare il tempo (De Martino 2019, 141). Le tarantolate mimano il primo morso della taranta, inscenando un *regressus ad originem* che diventa la via per la liberazione. Come dicevamo, i simboli chiusi, ossia i sintomi, si riplasmano in simboli aperti, vale a dire parole e azioni comprensibili in una determinata cultura, vie d'accesso al mondo dei valori e funzionali allo sviluppo della personalità (De Martino 2019, 145; 2013, 36; cfr. Berardini 2013b, 112). La dimensione privata è immessa in una dinamica di valorizzazione intersoggettiva attraverso costellazioni polisemiche: "taranta", "morso", "veleno", "crisi", "cura", "guarigione" presentano un plesso inestricabile, in cui ogni punto potenzialmente rinvia agli altri. Carattere simbolico e condizionamento storico-culturale si sovrappongono: bisogna "saper piangere", è necessaria una coerenza tecnica, affinché la propria espressione si inserisca in una più ampia realtà sociale, alla quale è legata da una dialettica a doppio filo, di creazione e conservazione (De Martino 2021, 44). Laddove questo legame si perde, il singolo è esposto al totale non senso: il tarantismo è descritto nel suo stadio terminale come esplosione della nuda crisi. Anche la ricerca sul lamento funebre restituisce l'idea

di un mondo agonizzante, che va scomparendo, “frammenti di un’Atlantide sommersa” (2021, 324).

Giordana Charuty (2015, 17) ha osservato che il mito, come espressione linguistica, ed il rito, come parte emotiva ed agita, nella loro inscindibilità delineano un regime di senso con tre proprietà: la dimensione fittizia della causa, come nel caso del morso della taranta, che conferisce un carattere allucinatorio all’azione rituale; la dimensione metaforica, come spostamento del senso verso una pluralità di supporti; l’apertura verso un’altra temporalità. La destorificazione di un momento critico dell’esistenza è il “mito” di quel momento; la possibilità di ripetere il mito tutte le volte che il momento critico si ripresenta ne è il “rito” (De Martino 1995, 123). La funzione protettiva del nesso mitico-rituale si esplica in una duplice direzione: esso preserva la psiche, individuale e sociale, sia dalla proliferazione del divenire sia dalla ripetizione cieca di elementi perturbanti (De Martino 2019, 137). La proliferazione del divenire è l’esposizione di un gruppo sociale ad accadimenti disordinati o inediti, che minano la quotidianità assumendo la forma di un negativo non integrabile. Il mito-rito ha la funzione di ricostituire l’ordine storico e politico: i momenti critici sono risolti attraverso il rinvio a modelli esemplari, avvenuti *illo tempore* per opera di numi. Il divenire è narrato occultandone la storicità: le azioni e le decisioni sono imputabili alle divinità. La destorificazione mitico-rituale allevia l’uomo, sollevandolo momentaneamente dalla sua responsabilità nella storia (De Martino 2019, 130 e 150; Lesce 2018, 100).

Il ritorno del passato può assumere, dunque, due significati: “ripetizione coatta e cifrata del sintomo morboso” oppure “ripetizione attiva e risolvete mediante un simbolismo aperto della rappresentazione e del comportamento” (De Martino 2013, 24). Riprendendo il gioco del rochetto descritto da Freud in *Al di là del principio di piacere* (2021, 153-8), nel primo caso la ripetizione mima l’istinto di morte, nel secondo lo esorcizza, portando a una risoluzione dell’episodio traumatico. Il “cattivo passato che ritorna” in modo cifrato e sterile è il passato che non è stato scelto, del quale siamo rimasti prigionieri (De Martino 1995, 107). La dinamica mitico-rituale dischiude, invece, il passato al futuro attraverso l’operare: come nel “mitologema” di Kerényi (1972, 15-7), il mito-rito è un materiale in movimento. È come un’opera d’arte in divenire, in cui l’azione del plasmare e il suo prodotto sono un fenomeno unitario: apre la dimensione di un *poiéin* demiurgico, che modella seguendo linee di forza presenti nella materia, più che di una *praxis* che mira alla radicale trasformazione del reale. Ne *Il visibile e l’invisibile* (1996b, 107), si riconosce all’Essere “la solidità del mito, cioè di un immaginario operante, che fa parte della nostra istituzione, e che è indispensabile alla definizione dell’Essere stesso”. Il nostro contatto con l’Essere è possibile solo sotto la forma di una ripresa creativa, come accade nel mito-rito. Si tratta di una dimensione immaginaria perché presenza e assenza sono simultanei: “L’essere non è dinanzi a noi, ma dietro di noi”, in quanto origine non rappresentabile (1996b, 123). E si tratta di una dimensione operante perché non riguarda un sapere concettuale, ma un sapere agito in maniera

spontanea: “la natura, diceva Eraclito, è un bambino che gioca; essa produce senso, ma come fa un bambino quanto gioca, e questo senso non è mai totale” (1996b, 123). La metafora del gioco descrive una condizione di abbandono fiducioso, di sospensione del tempo – l'altra faccia dell'esposizione o vulnerabilità da cui siamo partiti con Minkowski. La metafora del gioco fa comprendere, inoltre, che l'immaginario operante non segue alcun percorso prestabilito, ma una iper-dialettica che è un'esplorazione delle potenzialità sincronicamente insite nella materia. Non ce n'è una che prevale sulle altre, non c'è una priorità ontologica di sviluppo: creazione ed espressione sono simultanee.

L'evento mitico-rituale, così come descritto da De Martino, mostra punti di contatto con il concetto merleau-pontyano di istituzione. Questa è una struttura impersonale e intersoggettiva che, da un lato, funge da tradizione che si sedimenta nel tempo e perdura con un'inerzia propria, oltre i singoli soggetti; dall'altro, dipende dal modo in cui questi di volta in volta la interpretano (Dufourcq 2015, 356). Sinonimo di istituzione è “verità che diviene”, verità come processo che “condensa e apre un avvenire”, in cui il senso depositato è destinato a crescere per ondate successive o per deviazioni (Merleau-Ponty 2023, 88, 63). L'istituzione per eccellenza è la nascita: non è un atto di una coscienza costituente, bensì un evento che apre un capo di possibilità, installando coordinate per esperienze future. Rivela un passato che a rigore non è mai stato presente per la coscienza, ma nel quale il presente si riconosce (Fava 2023, 49).

Reciprocamente, il dispositivo dell'istituzione presenta caratteristiche significative per l'analisi del processo mitopoietico: la prima è la funzione simbolica del passato. “Ma l'istituzione umana è pur sempre netta: è [il] passato che diventa matrice simbolica” (Merleau-Ponty 2023, 83; cfr. De Martino 1995, 62-3). Il passato è contemporaneamente dentro e fuori il divenire, parte del processo storico e orizzonte metastorico di riferimento. Come nel mito-rito, l'evento è sia modello accaduto *illo tempore* sia condizione potenzialmente riattivabile. La seconda caratteristica è il potere di riattualizzazione, che instaura una dialettica di ripresa e metamorfosi: “La riattivazione non è solo esplicitazione di ciò che era implicito, ma risveglio dell'intenzione originaria totale della quale essa era solo un'espressione parziale” (Merleau-Ponty 2023, 67). L'intenzione originaria vive solo nella sua riattivazione o ripresa creativa. L'associazione del passato al presente è resa possibile dalla sovradeterminazione di entrambi i momenti, che genera un riconoscimento *ex post* (Merleau-Ponty 1996b, 253; Carbone 2001, 106). La coerenza è attribuita *après coup*, senza essere necessitata: il movimento retrogrado del vero è la scoperta/costruzione *a posteriori* del senso (Merleau-Ponty 1996b, 205, nota di lavoro 2 maggio 1959).

L'Essere selvaggio e il tempo mitico

La terza caratteristica è la struttura temporale dell'interno processo dell'istituzione: “il tempo è il modello stesso dell'istituzione” (Merleau-Ponty 2023, 60). Le istituzioni

sono “eventi chiave singolari” che risultano sovradeterminati e che appartengono a un “tempo prima del tempo”, una memoria primordiale (Waldenfels 2001). La dinamica di ripetizione e differenziazione è la struttura che orienta e sostiene l'espressione umana a partire dalla vitalità “cruda e verde”. Tale struttura preserva dalla deriva nell'irrazionalismo: senza di essa, la descrizione del contatto con l'Essere selvaggio sarebbe affidata alla mistica o alla gnosi. Si vuole descrivere, invece, un'armonia prestabilita tra lo sguardo e la manifestazione temporale dell'Essere: “io non guardo un caos, ma delle cose, cosicché non si può più dire se è lo sguardo o se sono le cose a comandare” (Merleau-Ponty 1996b, 150). Il piano ontologico su cui accade questo contatto non è quello della rappresentazione: serve un altro lessico, un'altra dimensione che permetta di pensare l'intreccio o *Ineinander* di animalità e umanità. Vi riesce il mito, poiché partecipa simultaneamente di entrambi:

Il fatto è che il pensiero mitico è quello che indica meglio il rapporto umanità-animalità che noi abbiamo di mira, che si situa meglio nella dimensione dell'architettura, in cui c'è aderenza, una strana parentela uomo-animale. (Merleau-Ponty 1996a, 312)

L'aderenza reciproca uomo-animale non si lascia comprendere per sovrapposizione, come se la natura fosse un ordine gerarchico e l'uomo ne costituisse il vertice, bensì per sopravanzamento (*empiètement*), come comunicazione laterale o ‘per sfuggimento’, nei punti di intersezione tra i ‘fogli’ o piani dell'essere. Merleau-Ponty attua un rovesciamento: non è l'animalità a rappresentare una realtà depotenziata rispetto alla razionalità umana, bensì è l'umano ad emergere da un'originaria indistinzione simile alla vita onirica, da un pre-personale e anonimo tessuto ontologico. Questa sensibilità arcaica mina profondamente il concetto husserliano di intenzionalità, ivi compresa quella fungente, poiché non mostra nulla, è priva di *télos*, manca di destinazione (Kaushik 2019, 15; Lisciani-Petrini 2008, 129). Selvaggio è il balenare di questa possibilità del non senso, già da sempre inclusa nel contatto cieco con il fondo anonimo: “oltre tali limiti non stanno le cose in sé, o un altro mondo, ma il non-mondo, l'acosmico, il caos, il nulla” (De Martino 2019, 510). Per questo motivo, il piano strutturale interno alla natura può essere pensato in analogia con il dispositivo mitico-rituale: soltanto questo è capace di includere la potenza del negativo, come escluso nell'incluso, come negativo in filigrana (Leoni 2002, 93). È capace di rimanere nella divergenza, contemporaneamente al di qua e al di là dell'espressione e della storia. Oltre il piano evenemenziale o empirico della quotidianità, vi è un piano strutturale o *Urstiftung*, fondazione originaria su cui tutte le altre poggiano:

In breve, la distinzione fisicochimica-vita = distinzione tra l'evenemenziale e lo strutturale, tra l'ontico e l'ontologico, tra la serie dei fatti spazio-temporali individuali a localizzazione unica e l'architettura, l'*Urstiftung* delle “fondazioni” che, come nel pensiero mitico, precedono sempre il quotidiano – empirico, l'*Alltäglichkeit* è sempre nell'Inframondo, sempre in filigrana [...]. (Merleau-Ponty 1996a, 302)

Il pensiero mitico è adatto ad esprimere il *logos* tacito del mondo naturale poiché esibisce un simbolismo di indivisione tra animalità e umanità e permette una differenza nella ripetizione. Si mantiene intatto il potere di metamorfosi del reale: la natura, l'uomo stesso dialogano con l'Essere attraverso una ripresa creativa, simile al gioco. L'idea di una creazione *ex nihilo* è illusoria esattamente quanto quella di una natura in sé. Il tempo mitico permette di pensare il fondamento in maniera dinamica, come matrice originaria anteriore rispetto alla distinzione stessa tra reale e immaginario.

Il mito-rito è la soglia o evento istituyente che, nella sua duplice dimensione espressiva ed emotiva, mette in comunicazione livello selvaggio e piano storico. Il passo indietro è quello della riflessione che tenta di eguagliare l'irriflesso, di ri-collocarsi al livello anonimo della percezione, pur sapendo che non potrà riuscirvi pienamente. Per concludere, De Martino e Merleau-Ponty si illuminano reciprocamente: il primo poiché insiste sulla funzione protettiva del mito-rito come contenimento del carattere perturbante che l'esposizione al rischio del non senso porta con sé, esplorando il tema delle apocalissi culturali e psicopatologiche; il secondo poiché mostra la necessità di una dimensione architettonica o strutturale intersoggettiva, che orienti il passaggio da caos a cosmo e metta al riparo da una deriva nell'irrazionalismo. In entrambi i casi, il dispositivo mitico-rituale è una configurazione dinamica in cui l'attribuzione del senso è possibile grazie a una struttura di rinvii multipolare, una costellazione di significati; grazie all'inclusione della potenza del negativo che, come nel gioco del rochetto, è reso almeno in parte padroneggiabile; grazie al movimento retrogrado del vero, che mostra la natura temporale e prospettica di ogni verità umana.

BIBLIOGRAFIA

- BERARDINI, S.F. 2013a. *Ethos Presenza Storia. Ricerca filosofica di Ernesto De Martino*. Trento: Università degli Studi, Dipartimento di Lettere e Filosofia, Collana Studi e Ricerche No. 3.
- . 2013b. "Il simbolo rituale tra presenza e negazione. Alcune osservazioni filosofiche sul *Mondo magico* di Ernesto De Martino." *La Ricerca Folklorica* 67/68:109-117.
- CARBONE, M. 2001. "I veri biancospini sono i biancospini del passato. Memoria e iniziazione." *Leitmotiv* 1:102-107.
- CHARUTY, G. 2015. "Occorre ridiscendere agli inferi.' Follia e storia tra De Martino e Foucault." *Aut Aut* 366:15-37.
- DE MARTINO, E. 2023. *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, a cura di M. Massenzio. Torino: Einaudi.
- . 2021. *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria* (1958), a cura di M. Massenzio. Torino: Einaudi.
- . 2020. *Furore Simbolo Valore* (1962). Milano: il Saggiatore.
- . 2019. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* (1977), a cura di G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio. Torino: Einaudi.
- . 2005. *Scritti filosofici*. A cura di R. Pàstina. Bologna: Il Mulino.
- . 1995. *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, a cura di M. Massenzio. Lecce: Argo.
- DONISE, A. 2020. "Gusci, armature e riti. La cultura come strategia contro la crisi tra Jaspers e De Martino." *Krinein: studi cassireriani* 9:165-179.
- DUFOURCQ, A. 2015. "Sous les masques il n'y a pas des visages": l'éthique merleau-pontienne entre problème de l'altérité radicale, foi et institution." *Chiasmi International* 17:347-366.
- FAVA, G. 2023. "Il gesto indiviso dell'istituzione. Nota a margine a *L'istituzione nella storia personale e pubblica*." In M. Merleau-Ponty, *L'istituzione, la passività. Corso al Collège de France (1954-55)*, ed. it. a cura di G. Fava e R. Valenti, 39-54. Milano: Mimesis.
- FREUD, S. 2021. "Al di là del principio di piacere." In Id. *Tre saggi sulla teoria sessuale. Al di là del principio di piacere*. Torino: Bollati Boringhieri, 133-228.
- GALLINI, C. 2000. "Il passo indietro del matador. Violenza e sacro." *Belfagor* 55, 6: 639-654.
- GHILARDI, M. 2023. "Un'architettura di segni. Il pensiero di Merleau-Ponty tra fenomenologia ed ermeneutica." *Scenari* 19:72-87.
- KAUSHIK, R. 2019. *Merleau-Ponty between Philosophy and Symbolism. The Matrixed Ontology*. Albany: SUNY Press.
- KERÉNYI, K., JUNG, C. 1972. *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, trad. it. di A. Brelich. Torino: Bollati Boringhieri.
- LESCE, F. 2019. "Il crollo dei linguaggi estetici. Arte, vitalità e trascendimento in Ernesto De Martino." *Studi di Estetica* XLVII, IV, 3:191-211.
- . 2018. "Religione e sensibilità. Su alcuni motivi 'estetici' in Ernesto De Martino." *Segni e comprensione* XXXII, 95: 94-109.
- LEONI, F. 2002. "Senso e crisi. Appunti su "La fine del mondo" in Bruno Callieri ed Ernesto De Martino." *Comprendre* 12:79-96.
- LISCIANI-PETRINI, E. 2008, "Oltre la persona. Merleau-Ponty e l'impersonale." *Daimon. Revista de Filosofia* 44: 119-132.
- LISCIANI-PETRINI, E. 1999, "Attività/passività: l'invisibile di Merleau-Ponty." *Chiasmi International* 1:169-183.
- MERLEAU-PONTY, M. 2023. *L'istituzione, la passività. Corso al Collège de France (1954-55)*, ed. it. a cura di G. Fava e R. Valenti. Milano: Mimesis.

- . 2010. *La struttura del comportamento*, trad. it. di M. Ghilardi e L. Taddio, Milano: Mimesis.
- . 2004. *Senso e non senso*, trad. it. di P. Caruso. Milano: il Saggiatore.
- . 2003. *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi. Milano: Bompiani.
- . 1996a. *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-60*, ed. it. a cura di M. Carbone. Milano: Raffaello Cortina.
- . 1996b. *Il visibile e l'invisibile*, nuova ed. it. a cura di M. Carbone, trad. it. di A. Bonomi. Milano: Bompiani.
- MINKOWSKI, E. 2004. *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia*, trad. it. di G. Terzian. Torino: Einaudi.
- MINKOWSKI, E. 1932. "Le problème des hallucinations et le problème de l'espace." *Evolution psychiatrique* II, 3:57-76.
- NIETZSCHE, F. 2003. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Milano: Adelphi.
- PAZIENTI, P. 2023a. "La fine del mondo. Orizzonte e fondamento nell'ontologia indiretta di Merleau-Ponty." *Thaumàzein* 10-2: 253-272.
- . 2023b. "L'abitudine come istituzione individuale e sociale in Merleau-Ponty." *I castelli di Yale online* I, XI:77-90.
- PROUST, M. 1963. *La strada di Swann*, trad. it. di N. Ginzburg. Torino: Einaudi.
- WALDENFELS, B., REGULA, G. 2001. "Turbine del tempo: il tema del tempo in Merleau-Ponty." *Segni e comprensione* 44:38-58.

FRANCESCO LESCE

L'ETNOLOGO IN EUROPA

Ernesto De Martino tra i miti e le arti

ABSTRACT: Already in the late 1930s, the attention given to the theme of the 'European crisis' led De Martino to shift the focus of his investigation to the field of ethnology. According to De Martino, Europe's confrontation with cultures alien or marginal to its own tradition reveals the utter inadequacy of Western categories to recognize the historical drama of so-called 'inferior' civilizations, whether 'primitive' or 'subaltern'. This gap shows its stark contradictions at the moment of the greatest historical crisis of European hegemony and the bourgeois society that expressed it. Then De Martino understands that modern civilization's fascination with the 'primitive' roots in a cultural removal, whose most alarming symptom is the instrumental use of myth (resulting in a rejection of history) in artistic productions. It is from this perspective that we can better understand the specificity of De Martino's view of contemporary art.

KEYWORDS: De Martino (Ernesto), Art, Ethnology, Europe, Myth.

Premessa

Nel suo primo scritto, dedicato alla “decadenza dell’Occidente”, Ernesto De Martino (1908-1965) cita un celebre verso tratto dall’ecloga IV delle *Bucoliche*, per reagire, da un lato, alle cupe previsioni di Spengler sulla civiltà al tramonto: come ai tempi di Virgilio – si legge – attendiamo “qualcosa di nuovo che sostituisca tradizioni oramai esauste” (De Martino 1929, 27). Dall’altro lato, egli auspica per l’Occidente una nuova età dell’oro: *Ultima Cumaei venit iam carminis aetas [...] iam nova progenies caelo demittitur alto* (Ivi, 28).

Lo scritto risale al 1929, il VII dell’era fascista. Nello stesso periodo, esce *La rebelión del las masas*, il testo in cui Ortega individua nel venire alla ribalta del “corpo volgare dell’Europa” il sintomo di una crisi di egemonia culturale (Ortega y Gasset 1988). Nel frattempo, Freud redige *Das Unbehagen in der Kultur*, pubblicato un anno dopo, nel 1930. A questi volumi seguiranno due tentativi di riscrivere la storia dell’idea di Europa, rispettivamente da parte di Benedetto Croce nel 1932, con *La storia d’Europa nel secolo decimonono*; e di Julien Benda nel 1933, con *Discours à la nation européenne*. L’esordio di De Martino sulla rivista della sezione napoletana dei Gruppi Universitari Fascisti (GUF) era stato preceduto, dieci anni prima, dalle analisi di Paul Valéry sul rischio per l’Europa di finire come quelle civiltà ridotte a “bei nomi vaghi” sui libri di storia (Valéry 2016).

Nello stesso anno – ancor prima che nei suoi pensieri si agiti apertamente lo spettro del *finis Europae* – Croce si dice preoccupato da possibili analogie tra la decadenza della Roma antica e la fine dell'Europa (Croce 1967, 37-38). Qualche anno dopo, precisamente nel 1922, Musil parlerà di un'Europa inerme [*Das Hilflose Europa*] di fronte alla necessità di assimilare il trauma della Grande Guerra: “non possedevamo i concetti per interiorizzare il vissuto” (Musil 2015, 11).

Se per quegli anni è assai ricco l'elenco di scrittori e filosofi, accademici e intellettuali impegnati a ridefinire l'idea di Europa, d'altra parte è in questa temperie culturale che i richiami di De Martino al grande poeta si distinguono per accenti retorici che suonano in toni diversi da quelli liberali e democratici. I richiami a Virgilio servono a celebrare infatti l'eccellenza di una tradizione che, durante l'evo moderno, si chiarirà a margine della Riforma, del criticismo e dei valori della Rivoluzione francese: esperienze che, a quei tempi, il giovane fascista giudicava risolutive nel lungo corso della decadenza europea. Ma senza voler entrare qui nei dettagli del suo primo scritto¹, notiamo nei pochi cenni alla poesia la presenza di un'atmosfera di attesa, perfino d'ansia soteriologica per le sorti dell'Europa. Col senno di poi, essi prefigurano con relativa chiarezza il tema principale delle future ricerche demartiniane: il legame tra le apocalissi culturali e la storia dell'Occidente. Questo rilievo archeologico non attenua le novità che pure interverranno a mutare giudizi e scenari.

Dalla seconda metà degli anni '30, cala notevolmente la tensione ideologica che aveva ispirato in De Martino l'evocazione virgiliana, quando alla profezia del carne e al fervore della fede spettava il compito di rimediare all'eccesso di “facoltà critica” dell'*homo europeus*. Inoltre, di fronte a questa diagnosi la ricerca etnologica segnala un importante approfondimento critico e insieme un momento di svolta. Dalla fine degli anni '30 e per tutti gli anni '40, il confronto con le civiltà inferiori e remote permetterà di esaminare più a fondo i motivi culturali della crisi europea. La scoperta, al cuore di questa crisi, di evocazioni antistoriche del mondo primitivo comporta ora l'impegno di determinare “i fili che si dispongono nell'ordito di certe disposizioni d'animo moderno”, rintracciando “il filo che manca” proprio nel confronto storicisticamente orientato con le civiltà primitive (De Martino 1941, 58). Fin quando tale compito è sostenuto, si comprendono le critiche che negli anni '50 l'etnologo italiano rivolgerà ai documenti letterari e poetici nei quali il ricorso ai miti acquista sembianze sospette: si denuncerà, per questo, il “funesto fascino delle realtà non formate” che seduce giovani poeti e letterati (De Martino 1975, 75). Inoltre, nella prima parte del decennio successivo De Martino chiarirà le sue posizioni rispetto alle tendenze apocalittiche di varie correnti artistiche che esibiscono il crollo del sentimento storico nell'uomo europeo come “nuda crisi” (De Martino 2019). In entrambi i casi, l'esame delle opere d'arte ci porta a costatazioni che si riveleranno decisive per intendere la mutazione dei costumi culturali preparata entro il

¹ Si veda per questo, Conte 2010. Cf. inoltre: Charuty 2010, 21-110; Andri 2014, 37-47.

declino del modello sociale che aveva espresso una cultura egemonica. Passando i fenomeni artistici al vaglio del giudizio storiografico, come sintomi di una malattia spirituale, l'ultimo De Martino consegnerà al più velato ricordo le speranze un tempo affidate ai versi virgiliani.

Primitivismo ideologico e riforma popolare

Il cambio d'indirizzo risale agli anni in cui matura la svolta storicista dell'etnologia. In seguito, De Martino ricorderà la sua "tenace avversione ai fascismi europei", elaborata proprio in quegli anni (De Martino 1996, 11). Un possibile collegamento fra i due piani, scientifico e politico, chiarisce l'esigenza di passare al vaglio della storiografia il fascino dell'arcaico, così evidente in certe forme "di prassi politico-religiosa", o "disposizioni d'animo strane" e "appelli a esperienze ineffabili", come il "Gemüt che stringe in unità sentimentale il suolo e la razza, la razza e il sangue" (De Martino 1941, 57).

Dopo la premessa metodologica di *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, l'anamnesi storiografica intorno al "lato oscuro dell'anima" è esercitata col motivo di una "pietà storica" verso le civiltà remote, da intendersi come "la migliore profilassi contro l'idoleggiamento antistorico degli arcaismi" nella cultura moderna (De Martino 1948, 5). Questo indirizzo di ricerca prosegue il suo svolgimento, sul finire degli anni '40, sotto la spinta dei moti di liberazione dei popoli coloniali, del proletariato operaio e delle "plebi rustiche" europee (Lesce 2024). Il timore di De Martino è che il fenomeno di ascesa sociale dei popoli subalterni possa stimolare un impiego per finalità strumentali dell'antica fede millenaristica e dei costumi magici, ancora vivi fra quei popoli. Il riferimento indicativo del patto ideologico col mondo popolare europeo resta la Germania nazista, col suo "tentativo di promuovere una religione dell'*Ur*, fondata sulla mistica tribale della razza e del sangue, sulla magica forza attribuita al condottiero alla cui demiurgia politica la massa inerte si affida" (De Martino 1949, 421). All'epoca, De Martino immaginava di superare questa fase di contaminazione arcaica della storia mediante una riforma popolare (in senso gramsciano) della cultura tradizionale, utile per trasformare la società borghese *in statu moriendi* in quella socialista. Tale riforma doveva costituire un viatico per gli sviluppi del marxismo, che ancora nella fase dell'imperialismo e della rivoluzione proletaria aveva da fare i conti con tracce millenaristiche e mitologiche, e persino coi residui di cultura magica presenti nel mondo popolare. Gli interventi sul teatro popolare e la poesia dialettale, come per altri versi la testimonianza dei costumi religiosi con la registrazione di documenti sonori sul campo e l'uso della fotografia e del film quali strumenti coinvolti in un impiego divulgativo e documentale, sono da leggere in questa prospettiva, dove l'interesse storiografico collima con le nuove esigenze di una realtà da trasformare. Anche il ricorso al mezzo radiofonico (De Martino 2002) per divulgare i contenuti specialistici delle ricerche rientra nella scelta di portare la conoscenza storica dei costumi religiosi e delle ritualità popolari dentro i cambiamenti

della civiltà moderna, senza mai cedere alla tentazione di voler tutelare tradizioni locali in chiave patrimonialista. Difatti, il presupposto implicito del programma demartiniano era la forza innovativa dei gruppi subalterni, la cui domanda di emancipazione introduceva una frattura rispetto ai modi di una vita culturale vincolata al tradizionale legame organico fra mito e rito. In questa prospettiva, De Martino può valutare l'irrazionalismo come un motivo che non tocca *di per sé* il "mondo popolare subalterno": il primitivismo e la popolarizzazione dell'irrazionale non sono infatti qualità costitutive della cultura di massa, bensì il frutto marcio, da rigettare tenacemente, di "una nuova sistemazione ideologica unitaria" che "abilmente sfrutta i modi culturali" del mondo subalterno, proletario e contadino, utilizzandoli ai propri fini (De Martino 1949, 422)².

Col tempo, il programma di riforma popolare dovrà fare i conti con l'ampia diffusione dei motivi decadenti nella cultura di massa. Ciò spiega, almeno in parte, il disagio dell'ultimo De Martino di fronte al successo di prodotti artistici e letterari dai contenuti apocalittici, come anche i timori generati dall'insidiosa diffusione della letteratura fantascientifica euroamericana: "così ricca – egli dirà – di oscure profezie sociali e di presagi di degenerazione e di estinzione, dell'uomo e del suo mondo, di regresso nell'informe" (De Martino 2019, 82). Questa letteratura potrà giovare, tra l'altro, "di tutta la potenza dei cosiddetti mezzi di comunicazione di massa": nell'istante in cui questi coinvolgono i prodotti di una forma espressiva in grado di mobilitare gli aspetti vissuti, sensibili e onirici che presiedono alla formazione di soggettività culturali, il potere di contagio dei linguaggi estetici sulla sensibilità di massa perviene a livelli mai raggiunti prima. Ovvio che queste valutazioni non toccano le qualità tecniche o estetiche delle creazioni artistiche. Per l'etnologo l'argomento generale rimane la decadenza dell'arte romantico-borghese come sintomo di una crisi d'egemonia che rimette in causa la sensibilità culturale e i costumi europei nella vicenda planetaria delle culture viventi.

Proprio in quest'ottica, può rivelarsi utile notare la diversa sfumatura che acquista il giudizio di De Martino rispetto alle posizioni di Carlo Levi sul rapporto tra arte e società. Levi aveva valutato come il frutto di un clamoroso equivoco l'accusa rivolta all'arte contemporanea di essere un'arte "estranea alla società o al mondo da cui nasce". Al contrario, egli osservava che "raramente nella storia" si è avuta "un'arte così strettamente legata e coincidente coi caratteri della propria società, così esplicitamente, direi quasi quotidianamente foggata su quella, da poter essere presa, indipendentemente dai valori espressivi, come uno straordinario documento di sentimenti, di condizioni sociali, di vita

² Su questo punto, sarebbe auspicabile un lavoro di confronto fra la prospettiva etnologica di De Martino e le posizioni espresse da José Ortega y Gasset in *La rebelión de las masas* (1929), poi riprese da Thomas Mann in *Achtung, Europa!* (1935), dove il primitivismo della cultura di massa è visto come responsabile della decadenza culturale e politica europea. È utile, a riguardo, ricordare l'esplicito riferimento polemico, presente in una nota al saggio demartiniano del '49, a *The Myth of State* di Cassirer (1946), del quale De Martino respinge l'astrattezza del parallelo tra la mentalità mitica e i moderni stati di massa (De Martino 1949, 422).

morale” (Levi 1975, 62; lo scritto risale al 1951). Diversamente, più che uno “specchio fedele e spesso anticipatore” dei tempi, De Martino vede nell’arte contemporanea il sintomo di un’adesione – a un tempo pigra ed esaltata – delle *élite* borghesi a quella perdita di cultura egemonica (o “perdita del centro”, così l’aveva definita Hans Sedlmayr) generatrice di uno spaesamento irrisolto e senza sbocchi che contagia la sensibilità di massa. A far problema non è dunque la traduzione artistica dell’immagine di una società in crisi, bensì l’encomio dei motivi più stravaganti di questa crisi in un mondo che lo stesso Levi aveva definito “sensibile alla magia e impaurito della libertà” (Ivi, 63).

Usi del mito nella poesia e nella letteratura

I cenni alla cultura letteraria italiana, in alcuni scritti dei primi anni ’50, confermano l’esigenza d’indagare in sede di ricerca storiografica l’uso della mentalità mitica per scopi che ignorano la sua specifica funzione storica. L’opera di Pavese³ è il riferimento principale nelle pagine finali di *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni* (“Società”, IX, 3, 1953), e di *Miti, leggende e intellettuali* (“Il Mondo”, V, 31, 1953). D’altra parte, l’intervento *Intorno a una polemica* (“Nuovi Argomenti”, 12, 1955) tocca aspetti dell’opera leviana *Cristo si è fermato ad Eboli*, soltanto accennati in un testo precedente come *L’opera a cui lavoro* (1952, 15).

I richiami a Pavese sono molto istruttivi ai nostri scopi, per ragioni che non si limitano ai giudizi di De Martino sulla *Collana Viola* (De Martino 1975, nota 25: 77) e alle congiunture politiche nazionali che ne influenzarono i toni severi (Angelini 2022). La critica all’irrazionalismo nella letteratura e nelle arti resta solo in parte comprensibile, se ad essa non si collega l’altro tema riguardante il potere di contagio dei linguaggi estetici nel momento storico in cui l’ingresso delle masse subalterne nella storia ufficiale, con il loro bagaglio di miti e ritualità tradizionali, incontra le incoerenze più insanabili e latenti del modello sociale che per secoli ha espresso la superiorità dell’alta cultura europea (De Martino 1975, 67). Da questa prospettiva, De Martino vede nell’interesse di Pavese per il mondo contadino e popolare il riflesso di un “malefico fascino” alimentato dall’irrazionalismo di alcuni indirizzi dell’etnologia e della storia delle religioni (Hauer, Otto, Frobenius, Klages, Lévy-Bruhl, Eliade, Jung, Kerényi, ecc.).

Il primo elemento di sintonia con queste correnti di ricerca è nel modo di considerare il mondo arcaico non come una formazione culturale, da comprendere con la lente dell’indagine storica, ma come una dimensione della vita spirituale *da rivivere*. Su questo, l’interesse di Pavese verso le realtà originarie e primordiali rivela l’influenza diretta di uno studioso come Frobenius, per il quale comprendere equivale a rivivere “i grandi impulsi

³ Nella sua lettura, De Martino si focalizza in particolare sul Pavese autore de *Il mestiere di vivere*, saggista de *La letteratura americana e altri saggi*, organizzatore di cultura, impegnato nella *Collezione di studi religiosi etnologici e psicologici* della casa editrice Einaudi.

irrazionali, le grandi commozioni, che starebbero alla radice delle civiltà e ne costituirebbero i momenti effettivamente creatori” (De Martino 1975, 63); oppure di uno storico delle religioni come Eliade, per il quale il mito non spiega scientificamente la realtà, essendo piuttosto un rifiorire in noi dei tempi primordiali. Il poeta e letterato ritrova qui il mito in una specie di *Urphänomen* che, come dirà successivamente Furio Jesi, “appare alle soglie di quell’esperienza infantile e di quei paesaggi d’infanzia verso i quali Pavese rinnova costantemente il ritorno” conferendo valore alle singole realtà terrestri che gli somigliano (Jesi 1968, 137). Questo bisogno pavesiano di resuscitare in sé l’esperienza primitiva riposa quindi su una precisa teoria che, nel risolvere l’agire dei primitivi nell’iterazione rituale del modello mitico, (fondando l’agire stesso sulla “fobia della “prima volta”“ che è al contempo “filia della seconda volta”), finisce per attribuire al mito l’esigenza “permanente” e “insopprimibile” della natura umana di replicare, *hic et nunc*, la partecipazione a una realtà fuori dal tempo.

Vedremo con quali argomenti De Martino rifiuti per parte sua questa idea, non prima di aver rimarcato l’affinità che esiste in Pavese tra le intuizioni poetiche sull’adesione al mito e le sue letture etnologiche. In forza di quest’affinità, l’attività letteraria e poetica ambisce a disporsi in una vera e propria “teoria del mito”, da valutare, secondo De Martino, proprio “in questa sua pretesa”.

Dopo l’uscita dell’articolo demartiniano su “Società”, dalle pagine del “Corriere della sera” (22 dicembre 1954) Moravia accuserà lo scrittore piemontese di aver tradotto una simile pretesa forzando personaggi popolari a dire le cose che interessavano a lui: “uomo colto, di psicologia ed esperienza decadente”. In fondo, Pavese – così i suoi seguaci e imitatori – guardava al popolo da intellettuale di provincia, agitato dalla richiesta di “gettare a mare cultura e storia” per arrivare, con “esasperato irrazionalismo e antistoricismo”, all’immediatezza, al mito, all’incontro con la realtà senza mediazioni culturali. L’esito rovinoso di questa ricerca è riassunto nell’immagine del poeta che “inseguì tutta la vita il mito, con l’intenzione di raggiungerlo, e non ci riuscì” (Moravia 2019, 246).

Da questa mancanza De Martino avrebbe tratto un altro indizio per giustificare la presenza di Pavese nell’elenco dei massimi rappresentanti dell’irrazionalismo etnologico e storico-religioso: “la “famiglia equivoca” degli irrazionalisti” (De Martino 1975, 70). Nei fatti, l’attimo estatico che sospinge il poeta e scrittore nel suo viaggio fuori dalla storia sembra ribadire per altre vie la richiesta che lo sciamano esibisce nei suoi viaggi psichici, o quella che alcuni etnologi e storici delle religioni, tramutandosi per questo in mistici e occultisti, mostrano nelle loro teorie. Le conseguenze di un simile trapasso nell’attività artistica appaiono a De Martino ancor più insidiose per la cultura nazionale, se si considera il potenziale d’influenza dell’arte sulle masse. Tanto più che, in circostanze coeve, il nostro autore avrebbe suggerito sì di pensare l’arte come espressione geniale e ispirata, ma solo in quanto “genio e ispirazione non sono gratuiti”, essendo “in rapporto col gusto e con la sensibilità di una determinata epoca” (De Martino 1943b, 65).

Nella più vasta ricerca comparativa sulle apocalissi culturali, l'ultimo De Martino ricaverà da questi dubbi precisi argomenti che estenderà, al di là dei confini nazionali, a tutta la letteratura europea contemporanea. Chi dieci anni prima aveva sperato che la società trovasse nei popoli subalterni il soggetto della propria politica, ora nutre dubbi per la sintonia fra i prodotti più morbosi di una borghesia in crisi e la sensibilità di massa. Ben oltre le pagine del *Diario* e dei *Saggi* di Pavese, il successo delle opere di Sartre, Camus, Moravia, Beckett, ecc. segnala infatti “in quale misura essi trovino rispondenza nella disposizione degli animi, e quindi come sia diffusa la sensibilità cui si richiamavano” (De Martino 2019, 82). Le arti, dunque, come spia di un patto diabolico tra le *élite* decadenti e il sentire delle masse: con i vari motivi dell'informe, del catastrofico, dell'estraneo e del caotico a permeare l'animo dei molti con un dramma vissuto da pochi ed elaborato altrove. La nausea, l'assurdo, l'attesa infinita, la noia, ecc. parlano di un disagio privo di orizzonti col quale la cultura di massa avrebbe finito per identificarsi.

I dubbi che negli anni '50 De Martino rivolge al *Cristo* di Levi toccano questi temi solo in parte, in ragione di un'immagine della Lucania contadina narrata nel romanzo come “il paese del mito”: con i suoi simboli incontaminati perché privi di contatti significativi con la storia umana. È vero che in alcune pagine Levi si diceva scettico all'ipotesi di una storia dell'umile Italia contadina: sarebbe “la sola storia di quello che è eterno e immutabile, una mitologia”. Levi sapeva che questa mitologia parla in verità di un mondo “negato alla Storia e allo Stato”, in questo senso fuori da “quello che si usa chiamare Storia” (Levi 2014, 3). D'altra parte, in seguito egli avrebbe ammesso che l'Italia contadina “si muove”, così riconoscendo, nel periodo del dopoguerra, l'inedita “volontà di rinnovamento” che “spinge i lavoratori della terra, li fa, per la prima volta nella storia, aderire allo Stato, contribuire alla fondazione della democrazia” (Levi 2015, 23). Parole che fanno eco a quelle pronunciate a Matera nel 1967, quando, commemorando Gramsci e rispondendo idealmente a quanti lo avevano accusato di aver sostenuto l'immobilismo lucano, Levi rispose: “Se abbiamo narrato quel mondo immobile, era perché si muovesse”. Non mancano perciò i segni di un coinvolgimento nella storia vivente, né la passione civile di chi avverte il dramma storico dei contadini. Eppure ciò non basta, secondo De Martino, a vincere il compiacimento per i modi semplici di un mondo la cui arcaicità è restituita come “valore in sé”, senza nessi ai caratteri dominanti della civiltà moderna, o perfino esaltata a “valore attuale”, capace quindi di “fecondare e rinvigorire la stessa modernità in crisi” (De Martino 1955: in Pasquinelli 1977, 225).

Il vizio che De Martino coglie alla radice di un tale atteggiamento è l'uso mitologico dei materiali arcaici. In più, su questo punto egli ritrova la convergenza tra la sensibilità letteraria e la ricerca scientifica. Difatti, anche gli studi folklorici adoperano ai propri fini l'immagine dei contadini senza storia, in tal modo isolando il costume arcaico dal contesto che ne fa l'espressione di un mondo subalterno. È d'altro canto rivelativo che tutti i motivi di apprezzamento del *Cristo* dipendano in De Martino dal considerare “Eboli” come confine storico, non già come nome mitologico. Su questo confine le

ricerche successive – da *Morte e pianto rituale* (1958) a *Sud e magia* (1959) e *La Terra del rimorso* (1961) – valuteranno i limiti di espansione del Cristianesimo e dell'umanesimo europeo, nei fatti realizzando quanto nel 1952 De Martino stesso aveva auspicato: “Ciò di cui abbiamo bisogno è un'opera che abbia l'efficacia, l'unità e il calore di *Cristo si è fermato a Eboli*, e che, al tempo stesso, sia opera di scienza e non di letteratura” (De Martino 1996, 53).

Ragione storica e usi alterati del mito

Dalle spedizioni nel Mezzogiorno d'Italia, tra il 1952 e il 1959, De Martino trae occasione per riprendere “sul campo” il tema elettivo degli etnologi irrazionalisti: l'evasione dalla storia attraverso il mito. L'orientamento storicistico della ricerca, già predisposto in opere precedenti, sottrae valore ontologico all'argomento: le epifanie mitiche del mondo contadino rivelano l'amara saggezza di chi si sente respinto dalla storia e vi giace nei limiti di una radicale alienazione⁴. Da questo problema bisogna partire per definire, più in generale, in che modo la scienza del mito provvede a legare ragioni e bisogni umani a una strategia culturale di tipo performativo, dove il *già fatto* in un passato lontano funge da modello risolutivo d'azione nel *qui e ora* minacciato dalla crisi. Non è un caso che De Martino colga nella “destorificazione” il *modus operandi* della risoluzione che si compie nella coscienza mitica: la persona funestata da episodi avversi può *realmente* vivere nel loro mito, cioè stare nella storia “come se non ci stesse” (De Martino 2025, 65-73; Massenzio 1986). Questo spiega, per altro, la definizione del mito come “parola della crisi” (Ivi, 87), quindi l'insistenza sulle prestazioni rituali intrecciate al mito⁵. Da questo punto di vista De Martino può attribuire valore di autenticità ai miti contadini, evidenziando l'efficacia simbolica dei linguaggi estetici adoperati sul terreno rituale, dove l'alienazione è realmente arrestata e configurata in espressioni cerimoniali: il canto, la danza, le mimiche e le melodie del lamento, la musica, ecc. (Lesce 2018). Questa prospettiva ci consente di tenere distinti i due modi della relazione tra la religione artistica popolare (fondata sul nesso rito-mito) e l'arte decadente borghese. Quest'ultima si lega a evocazioni deliberate del mito, adatte a lenire fugacemente i mali e le colpe che assillano al più l'artista solitario; diversa è invece la profondità dolorosa che spiega le persistenze mitico-rituali contadine: esposte a limitati orizzonti umanistici, circoscritte a

⁴ L'alienazione scaturisce in questo caso sia dalla scarsità dei mezzi tecnici, sia dalla “misera psicologica” derivante dall'attaccamento a forme ideologiche arretrate e istituti arcaci (il malocchio, la fattura, il lamento funebre, ecc.).

⁵ L'intreccio fra mito e rito, come costitutivo dell'esperienza religiosa, è tematizzato già nella tesi di laurea che il giovane De Martino, allora studente di filosofia all'Università di Napoli, dedicò a *I Gephyrismi eleusini* (ora in *Archivio di storia della cultura*, Anno XXXI-2018, pp. 555-590). Qui si legge, infatti: “Il mito non è per sé ma per il culto, il culto non è per sé ma per il mito: il mito si prolunga necessariamente nel culto, il culto si obiettivizza necessariamente nel mito”.

espressioni mascherate di autocoscienza storica, alterate da compromessi culturali, eppure rivelative di una coerenza al sistema simbolico di comunità tese alla reintegrazione storica delle soggettività d'appartenenza. Nel vincolo fra arte borghese e mitologia, il ricorso al mito non si fa sorgente di rinnovato umanesimo, ma strumento che subisce alterazioni che gli fanno assumere aspetti oscuri, a tratti patologici; nella religione artistica popolare si scorge all'opposto la conformità del ricorso al mito a una realtà folklorica ancora viva – quand'anche fosse, sul finire degli anni '50, in procinto di estinguersi.

Abbiamo visto che la mitologia contadina si lega alla richiesta, espletata in forme rituali, di un esonero temporaneo dalla storia, che per i ceti subalterni è madre di angoscia. Ora, il fatto che De Martino insista sulla finzione rituale, cioè sul modo di agire nel rito “come se”, (il rito come *sacra simulatio*, o *pia fraus*) accentua i motivi polemici della distinzione qui proposta. L'opera di un autore come Pavese è compromessa dall'uso deliberato di materiali mitologici per scopi che manifestano la pretesa di evadere *realmente* dalla storia. In tal senso, la ricerca di un vincolo puro col mito spinge il poeta a confondere il bisogno di *fingersi* fuori della storia, in particolari momenti critici, con l'abrogazione effettiva della storia: quasi fosse realmente possibile uscirne. In quest'ottica, il criterio di distinzione tra la forma rituale (si pensi all'agitarsi della tarantata nella danza) e l'avventura psichica del poeta o letterato va cercato nella realtà storica dove il giudizio sull'*autentico* e lo *strumentale*, per riformulare la distinzione di Kerényi sul mito, varia sensibilmente⁶. L'autenticità delle epifanie mitiche dei popoli primitivi e remoti, come dei ceti rurali europei, vale al nostro giudizio storico in quanto riferita a un mondo reale che ha oramai dissolto il suo ordine di coerenze culturali. Per analoghe ragioni, gli usi strumentali del mito nell'arte borghese sono inautentici poiché, al di fuori da un legame storicamente coerente con un ordine culturale, essi mediano il bisogno di esprimere i tormenti spirituali di un'*élite* sconsolata dai travagli della storia umana. In tal senso, il bisogno del poeta moderno di mimare l'esperienza dell'uomo antico (“ciò che si fa si farà ancora, anzi si è già fatto in un lontano passato”, si legge ne *Il mestiere di vivere*), differisce in larga misura dalla drammatica richiesta dell'uomo antico o del contadino. “D'altra parte – osserva De Martino – il fatto che il Pavese non sia affatto un “uomo antico”, ma un tormentatissimo nostro contemporaneo, legato per mille fili alle esperienze moderne, conferisce una sfumatura di dolorosa inautenticità a tutta la sua avventura psichica, mentale e letteraria” (De Martino 1975, 70-71).

Simili precisazioni si reggono interamente sul presupposto della storicità del mito; rispetto ad essa l'istituto del sacro risulterebbe nel mondo moderno agonizzante: le sue degenerazioni strumentali lo confermano. Alla fine degli anni '50, questa tesi è suggerita da De Martino in *Mito, scienze religiose e civiltà moderna* (1959), dove si dice che il sacro

⁶ Cfr. Kerényi 1964, 153-161. Rileggendo e sviluppando la distinzione proposta da Kerényi, fra “mito genuino” e “mito tecnicizzato”, Furio Jesi ha indagato il nodo che stringe il genio artistico agli usi strumentali del mito nella cultura tedesca del '900 (Jesi 1967).

è “entrato in agonia”; di qui, il problema “di sopravvivere come uomini alla sua morte” (De Martino 2002, 73). Questa considerazione è doppiamente interessante: sia perché distingue il tratto peculiare della civiltà moderna nel conflitto tra la vita culturale e la forma mitico-religiosa delle sue espressioni simboliche; sia perché allude al compito di costruire una cultura dai valori integralmente laici e mondani. Al centro della civiltà moderna vi è la crisi della vita religiosa, che comporta il rischio di perdere, con l'eterna verità del sacro, anche ogni possibile aderenza ai valori umani. A questo rischio rispondono i più alti momenti di elaborazione scientifica del problema del sacro, i quali sostengono un movimento che rivaluta l'autonomia della religione e del mito in un quadro esistenzialista. De Martino pensa qui ad alcuni etnologi come Frobenius, Jensen, Malinowski e Leenhardt; agli storici e fenomenologi delle religioni come Otto, Hauer var der Leeuw, Eliade e Kerényi; ai sociologi come Lévy-Bruhl, Lévi-Strauss e Caillois; ai filosofi come Bergson, Cassirer e Bachelard; agli psicologi come Jung e Neumann. Il punto di convergenza fra la svolta delle scienze religiose che segue la Prima guerra mondiale e la crisi religiosa che ne è alla base risiederebbe nella difficoltà di accettare fino in fondo gli esiti del passaggio dal simbolismo mitico-rituale all'umanesimo storicista. Viene perciò ribadita la prospettiva dello storicismo, il cui valore irrinunciabile riposa nella consapevolezza della *genesì e della destinazione umana di tutti i beni culturali, compresi quelli legati alla sfera del divino*.

La critica demartiniana all'irrazionalismo nelle arti si chiarisce sullo sfondo della mitologia che si fa indagine scientifica sulla genesi culturale, interamente umana, di una facoltà che perde per questo la sua portata universale, com'è invece negli autori sopracitati e negli artisti che da essi sono influenzati. L'accento posto sui bisogni umani che spingono alla risoluzione del divenire mondano nella ripetizione di un modello mitico, fa sì che De Martino rifiuti la presunta autenticità del mito nella cultura contemporanea, evidenziando perciò le sue derive strumentali. Il problema, in questo caso, è superare l'inattualità del simbolismo mitico-rituale in espressioni storicamente compatibili con le forme psichiche e le sovrastrutture della coscienza moderna. In questo modo egli può salutare come conclusa una grande epoca della storia, e con essa la possibilità di dare all'uomo dignità di soggetto storico per mezzo dei miti. Da queste considerazioni si ricava il giudizio sull'inautenticità delle evocazioni mitiche nell'attività di artisti che presentano il mito per come, a loro avviso, appare alla stessa coscienza mitica. De Martino ha inteso rischiarare quest'aspetto: storicizzando i motivi che orientano la vita religiosa verso la negazione o almeno la limitazione della storicità dell'umano operare; quindi, mostrando le variabili storiche che intervengono nella distinzione fra la genuinità dei miti collettivi – oggetti di scienza odierna e di esperienze passate – e l'inautenticità delle loro conservazioni alterate da motivi intimi e ideologici. Su questo sfondo, è possibile dire qualcosa sull'arte contemporanea, che nella prospettiva di De Martino non è da svalutare *in toto*, quanto certamente da considerare attraverso il

sintomo di un ritorno all'arcaico e a ciò che s'intende sotto questo nome in un secolo di crisi (Maccauro 2023).

Valutazione dell'arte contemporanea

Alla luce dei precedenti rilievi, è ora possibile valutare meglio la nota presente nel testo *Etnologia e cultura nazionale* (1953), in cui De Martino auspica che sia compiuto un lavoro “sul momento etnologico e storico-religioso dell'irrazionalismo europeo, e sulle risonanze culturali (nella letteratura, nelle arti figurative, nella psicologia, nella filosofia, nel costume e nella politica) che ne sono a sua volta derivate”. Si tratterebbe, egli aggiunge, “di un importante contributo non solo alla storia della storiografia europea, ma anche alla storia della sensibilità e del gusto di tutta un'epoca culturale” (De Martino 1975, 77). L'indicazione contenuta in questa nota conferma l'esigenza di valutare in sede storiografica gli usi del mondo arcaico nel quadro della cultura moderna, cercando in essi i segnali di una certa sfiducia nelle virtù della “ragione storica”. Su questo punto, la nota percorre nelle intenzioni una parte del lavoro incompiuto sulle apocalissi culturali, dove le opere d'arte figurativa e letteraria acquistano esplicita rilevanza etnologica quali documenti di costume e sintomi di crisi. Va detto inoltre che quest'analisi darà prova del suo rigore filosofico grazie all'idea che l'arte, quale potenza categoriale dello spirito, sia “un modo di recuperare gli eventi minacciati dall'irrigidimento e dal caos”, quindi “un modo di curare e di guarire il sempre possibile ammalarsi degli oggetti” (De Martino 2019, 358). Con questa definizione l'ultimo De Martino riassume lo sforzo dell'artista di riprendere “verso la forma” (anabasi) ciò che sempre rischia di sprofondare nell'informe (catabasi)⁷. Ciò tiene fermo il *telos* dell'arte come uguale in ogni tempo, pur nella valutazione delle diverse manifestazioni esteriori e dei pericoli cui la pratica artistica è esposta nelle varie epoche. Assumendo questa doppia misura, universale e storica, De Martino valuta la tendenza del contemporaneo ad orientare l'attività poetica, letteraria, musicale e figurativa *verso l'informe* operando così uno spostamento d'interesse su formazioni storicamente inattuali, che in molti artisti resterà tragicamente irrisolto.

Si è già detto che il criterio con cui De Martino valuta questa tendenza dell'arte non è mai puramente artistico, ancor meno estetico. Il criterio di giudizio è rinvenuto, pertanto, nel rovescio di ogni proclamata autonomia dell'arte, o di un'implausibile visione dell'*art pour l'art*. Il principio per valutare l'arte risiede nell'*ethos* umano (o “*ethos* del trascendimento”) che forma cultura e civiltà: tema che torna con frequenza ossessiva

⁷ Il dissidio caos-forma è mirabilmente riassunto nelle battute d'esordio di “Note lucane” (1950), dove lo scenario della Rabata di Tricarico, “che sembra la negazione della storia”, ci è restituito nel riflesso di un'opera del pittore pugliese Belardinelli, il quale traduce “in immagini pittoriche il segno di maligna provvisorietà, di tenebre fermentanti e di fango che è proprio di ogni mondo caotico” (De Martino 1950, 650).

negli ultimi appunti demartiniani e di cui l'attività artistica è intesa essere la manifestazione. Se De Martino si oppone a una ripresa destoricizzata del mito nelle arti è perché in essa scorge non soltanto il sintomo di un'infedeltà ai nuovi acquisti dell'ethos storico, ma altresì la negazione dell'ethos come tale, che è tensione *verso la forma*. Un'arte siffatta, antistorica e in fondo radicalmente antiumana, sembra infatti trascinare con sé, nel suo delirio di negazione formale, anche quell'ethos culturale che, al contrario, non concede fughe dalla storia, salvo le più adatte al reintegro della persona in crisi nella storia stessa (lo abbiamo visto con cenni ai riti antichi, che rappresentano forme mascherate dell'ethos).

Tutte queste considerazioni acquistano un rilievo cruciale non appena l'artista assume il compito paradossale d'imprimere una marca estetica al suo bisogno di fuga dal costume europeo. Un bisogno che si riassume nella sfrenata libertà di attingere a quanto è fuori da una tradizione e perfino dalla realtà del tempo. Il fondamento di questo metodo si traduce nella *perdita di sentimento storico* (declinazione demartiniana della *Verlust der Mitte* teorizzata da Sedlmayr), che raccoglie sotto la sua insegna i vari temi del caotico, del catastrofico, dell'inoperabile, dell'insignificante, ecc. Per questa via, tutti i fenomeni artistici presi in esame dall'ultimo De Martino esibiscono l'uomo solitario in circostanze estreme (situazioni assurde, attese infinite, estraneità a quanto vi è di più familiare, ecc.). In tutti questi casi si revoca il legame tra l'uomo e il mondo secondo una modalità che, per altri versi, è tipica di alcune malattie mentali caratterizzate dalla sensazione che il mondo esterno sia inquietante ed estraneo. Da questa affinità De Martino non deduce che l'arte moderna e contemporanea sia prodotta da neuropatici e psicopatici, quanto l'ipotesi che dai fenomeni critici dell'arte si ricavi la difficoltà a distinguere il patologico dal culturale. Questo punto d'indistinzione illumina l'estremo limite della crisi culturale europea in un momento cruciale della sua storia. Parlando di "apocalittica d'oggi" De Martino evidenzia questo elemento di *attualità*, in relazione al quale la critica all'irrazionalismo nella cultura e nelle arti rivela alla coscienza storiografica che l'Occidente si trova a un punto di svolta: si chiude, per esso, l'epoca delle civiltà superiori e se ne apre una nuova di unità planetaria. In pagine destinate a esercitare una discreta influenza sul nostro autore, Sedlmayr aveva scritto:

La civiltà occidentale, contraddistintasi fin dal suo inizio per un dinamismo smisurato, sembra aver avuto il compito di eseguire questo passaggio. Da una parte, essa è presumibilmente l'ultima civiltà superiore del vecchio tipo, dall'altra essa fa intravedere, nella sua ultima, singolarissima fase, una nuova forma di civiltà, in cui le singole civiltà potrebbero essere tutte superate da una civiltà mondiale di forma ancora indeterminata e indeterminabile. Sotto questo aspetto la civiltà occidentale sarebbe un inizio. Per intravedere questa possibilità bisogna pensare che la storia della civiltà non comprende solamente le civiltà superiori. Come l'epoca delle culture superiori era stata preceduta da civiltà primitive spazialmente limitate, così all'epoca delle civiltà superiori potrebbe seguire un'epoca della civiltà universale. (Sedlmayr 1974, 311)

Alla luce di queste parole, la diffusione dell'irrazionalismo nella cultura occidentale lascia intuire, per altri aspetti, gli ultimi lampi dell'ideale di civiltà superiore del vecchio tipo, evidenti proprio nei suoi esiti nichilistici. Ci chiediamo, in chiusura, se non sia lecito scorgere nella critica demartiniana dell'irrazionalismo l'apertura, per via indiretta, a un nuovo corso della storia umana in cui l'Occidente, non più centro di una storia universale a senso unico, ritrova sé stesso come forza mediatrice in un mondo plurale, ricco di storie.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRI, E. 2014. *Il giovane De Martino. Storia di un dramma dimenticato*, Transeuropa, Massa Carrara.
- ANGELINI, P. 2022. Introduzione a C. Pavese ed E. De Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di P. Angelini, Bollati Boringhieri, Torino: 9-42.
- CHARUTY, G. *Ernesto De Martino. Le precedenti vite di un antropologo*, F. Angeli, Milano 2010.
- CONTE, D. 2010. "Decadenza dell'Occidente e "fedé" nel giovane De Martino", *Archivio di Storia della Cultura*, Anno XXIII: 485-505.
- CROCE, B. 1967. "Lettera a E. Marroni" (17 novembre 1919), in *Epistolario I. Scelta di lettere curata dall'autore 1914-1935*, Istituto Italiano per gli Studi Storici, Napoli.
- DE MARTINO, E. 1929. "La decadenza dell'Occidente", in *Rivista del Gruppo universitario-fascista napoletano Mussolini*, I, 2: 27-28.
- . 1948. *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, a cura di M. Massenzio, Einaudi, Torino.
- . 1949. "Intorno a una storia del mondo popolare subalterno", *Società*, V, 3: 411-435.
- . 1953. "Il nostro piccolo Messico. Note sul film e la cultura del Mezzogiorno", *Filmcritica*: 65-67.
- . 1975 [1953]. "Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni", in Id., *Mondo popolare e magia in Lucania*, a cura di R. Brienza, Basilicata editrice, Roma-Matera: 55-78; già in *Società*, IX, 3, 1953: 313-342.
- . 1977 [1955]. "Intorno a una polemica. Postilla a considerazioni storiche sul lamento funebre lucano", *Nuovi Argomenti*, 12: 33-42; ora in Pasquinelli, C. *Antropologia culturale e questione meridionale. Ernesto De Martino e il dibattito sul mondo popolare subalterno negli anni 1948-1955*, La Nuova Italia: 224-234.
- . 1996 [1952]. "L'opera a cui lavoro", in Id., *L'opera a cui lavoro. Apparato critico e documentario alla "Spedizione etnologica" in Lucania*, a cura di C. Gallini, Argo, Lecce: 11-18.
- . 2002 [1950]. "Note Lucane", in *Società*, VI, 4: 650-667; ora in Id., *Furore Simbolo Valore*, a cura di M. Massenzio, Feltrinelli, Milano 2002: 119-133.
- . 2002 [1959]. "Mito, scienze religiose e civiltà moderna", in Id., *Furore Simbolo Valore*, a cura di M. Massenzio, Feltrinelli, Milano: 35-83.
- . 2002. *Panorami e spedizioni. Le trasmissioni radiofoniche del 1953-54*, a cura di L.M. Lombardi Satriani e L. Bindi, Bollati Boringhieri, Torino.
- . 2019. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di G. Charuty, D. Fabre e M. Massenzio, Einaudi, Torino.
- . 2025. *La storia velata. Crisi e riscatto della presenza*. Testi scelti e curati da M. Massenzio, Einaudi.
- JESI, F. 1967. *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*, Silva Editore, Milano.
- . 1968 [1964]. "Cesare Pavese, il mito e la scienza del mito", in Id., *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino: 131-160.

- KERÉNYI, K. 1964. "Dal mito genuino al mito tecnicizzato", in E. Castelli (a cura di), *Tecnica e casistica. Tecnica, escatologia e casistica*. Atti del Convegno indetto dal Centro Internazionale di Studi Umanistici e dall'Istituto di Studi Filosofici, Roma, 7-12 gennaio: 153-161.
- LESCE, F. 2018. "Religione e sensibilità. Su alcuni motivi "estetici" in Ernesto De Martino", *Segni e comprensione*, XXXII, 95: 94-109.
- . "De Martino e le plebi d'Europa. Per una storiografia del mondo subalterno", *Laboratoire italien* [En ligne], 33 – 2024, consulté le 19 décembre 2024.
- LEVI, C. 1975. "L'arte luigina e l'arte contadina" (1951), in Id., *Coraggio dei miti. Scritti contemporanei 1922-1974*, a cura di G. De Donato, De Donato editore, Bari: 61-70.
- . 2014. *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Torino.
- . 2015. *Le mille patrie. Uomini, fatti, paesi d'Italia*, Donzelli, Roma.
- MACCAURO, G. 2023. *Novecento primitivo. Ernesto De Martino fra apocalisse e riscatto*, Orthotes, Napoli-Salerno.
- MASSENZIO, M. 1986. "Il problema della destorificazione", *La Ricerca Folklorica*, n. 13 (Apr. 1986): 23-30.
- MORAVIA, A. 2019. "Pavese decadente", in Id., *L'uomo come fine*, a cura di S. Casini, Bompiani, Milano: 242-246.
- MUSIL, R. 2015 [1922]. *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundersten ins Tausendste*; trad. it. *Europa inerme*, a cura di V. Vitiello e F. Valagussa, Moretti&Vitali, Bergamo.
- ORTEGA Y GASSET, J. 1988 [1929]. *La rebelión de las masas*; tr. it. *La ribellione delle masse*, a cura di L. Pellicani e A.C. Scalamonti, UTET, Milano.
- PASQUINELLI, C. 1977. *Antropologia culturale e questione meridionale. Ernesto De Martino e il dibattito sul mondo popolare subalterno negli anni 1948-1955*, La Nuova Italia.
- SEDLMAYR, H. 1974. *Verlust der mitte: Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit* (1948); trad. it. *Perdita del centro. Le arti figurative del XIX e del XX secolo come sintomo e simbolo di un'epoca*, Rusconi, Milano.
- VALÉRY, P. 2016 [1929]. *La crise de l'esprit*, Œuvres, a cura di M. Jarrety, 3 voll., Librairie Générale Française, Paris I: 695-710.

LUISA SAMPUGNARO

LO SPECCHIO E LA SPADA

Paradigmi della mimesi in Ernesto De Martino

ABSTRACT: The article focuses on the function of 'mimesis' in Ernesto De Martino's thought. The author pays special attention to techniques of reintegration of the 'crisis of presence' which seems to esthetically reproduce some features of crisis herself. According to De Martino the performative aspects that structures ritual imitation are intertwined with the psychological and symbolic function played by iteration. Although scholars have often pointed out the conservative side of this connection, the article tries to highlight the cultural creativity it implies instead. By commenting selected pages, we try to clarify the Demartinian idea of mimetic practices in dialogue with other, similar but different ones, namely mimicry, copy and fiction.

KEYWORDS: De Martino (Ernesto); Mimesis; Iteration; Ritual; Performativity.

Scendere agli Inferi è facile:
la porta di Dite è aperta notte e giorno;
ma risalire i gradini e tornare a vedere il cielo
qui sta il difficile, qui la vera fatica.
Eneide VI, 126-129

Come affrontare la sofferenza inscritta nella vita? Quali strumenti sono atti a risanare le ferite individuali e collettive? La ricerca di Ernesto De Martino ci dice che l'esperienza della sofferenza, punteggiando l'esistenza umana, diventa dato culturale quando abbandona il foro interiore per incarnarsi in un *segno*, figurandosi cioè in modi distinti, pubblici, interpretabili. Riflettendo sulla "crisi della presenza" De Martino intercetta il sistema tecnico delle mediazioni che rendono umano il dolore, quelle per cui il *senso* attribuito al patire prospetta un esito ancorato al lavoro della cultura. Inoltre, la vivibilità del dolore trova per De Martino i suoi più specifici accenti nell'intreccio con la dimensione dell'espressività sensibile: lo evidenzia la sua costante allusione alle prestazioni dell'*aisthesis* che rendono efficace la forma simbolica (Lesce 2018). In questo senso, sarà allora importante comprendere *cosa* nello spettro del dolore giunga a farsi visibile e *come* si produca la drammatica delimitazione culturale che dalla muta angoscia transita verso "l'orizzonte formale del patire" (Massenzio 2021).

Per approfondire questa premessa analizzeremo un aspetto rilevante della riflessione demartiniana, ma poco frequentato (Massenzio 1997; Andri 2013). Come mai, lì dove chiarisce i nessi tra crisi della presenza e tecniche rituali di reintegrazione, De Martino rivolge attenzione alla *mimesi* e ne indaga natura, funzionamento ed efficacia? Convocare la macchina del mimetico implica anzitutto per lui una riflessione sul meccanismo che determina la ritualizzazione collettiva delle difese culturali. Se infatti gli uomini nella loro storia hanno appreso a governare il dolore è perché, prim'ancora di saper soffrire, hanno visto soffrire, formandone tradizione grazie a strategie accreditate. Per De Martino il tema è rilevante, dal momento che la *mimesi* è ascritta al cuore stesso della dialettica crisi/riscatto: il suo insorgere, consumarsi e sciogliersi stanno infatti nel segno della prestazione mimetica. Ricostruire i passaggi in cui l'autore tratta la *mimesi* serve quindi a circoscrivere cos'egli intenda con questo termine. Lontano da visioni estetizzanti, la prassi mimetica è qui individuata come chiave dell'umana costruzione di mondo e una linea qualificante dell'antropogenesi.

Inoltre, il riferimento demartiniano alla *mimesi* è certamente debitore di quanto per secoli l'estetica filosofica ha cristallizzato intorno alla nozione. In tal senso, De Martino prende in analisi la tensione duplicativa propria della prassi mimetica oltrepassando la visione della copia quale semplice palestra del falso. Questo gesto lo pone sulla scia della grande tradizione aristotelica: quella che a partire da *Poetica* VI (1449b 24-28) ha pensato il ruolo sociale dell'umana capacità di finzione alla luce del valore che l'immaginazione gioca nello strutturare l'esperienza, in tutti i contesti in cui sono in atto routine cognitive che sospendono l'assolutezza del reale e al contempo lo prefigurano (Cometa 2017, 90-92). Sulla scorta di questi ampi presupposti, il compito del presente saggio dovrà necessariamente restare circoscritto: offriremo spunti testuali per ricostruire la posizione di De Martino, mettendone in rilievo l'originalità e la complessità.

Mimetismo vs. mimesi

Il tema della *mimesi* fa capolino in alcuni passaggi de *Il mondo magico* (1948), nel secondo capitolo, che già Benedetto Croce considerava “la parte positiva e sostanziale del lavoro del De Martino” (Croce 2005, 190): esso ripensa lo statuto del “magismo” alla luce di un'etnologia da rifondare in senso storicisticamente orientato. De Martino riflette sul più proprio di un'esistenza non ancora consolidata nel concetto di razionalità astratto-logocentrica tipica del moderno o nella correlativa soggettività trascendentale. L'analisi svolge le premesse per un'antropologia storica dell'impensato: la domanda sul *fuori* (sulle civiltà impartecipi alla cultura europeo-occidentale) guida un'interrogazione volta a togliere dall'implicito le scelte tramite cui l'identità culturale dell'Occidente si è strutturata su un preciso concetto della razionalità e delle sue prerogative. Perciò, in continuità con quanto già posto in *Naturalismo e storicismo nell'etnologia* (1941), De

Martino assume ad oggetto di comprensione storica¹ l'istanza che di quei processi costituisce lo scarto – la magia – a partire dal quesito sulla funzione ch'essa storicamente ha esercitato nella forgia della stessa razionalità che la rigetta.

Il magismo è presentato da De Martino come un'epoca della storia umana in cui il limite che separa coscienza empirica ed exteriorità costituisce non già un'ovvietà ma un'esperienza ancora in causa, “un problema dominante e caratterizzante” che prende ampiezza di “dramma culturale” (DM 2022, 130)². Se alla nostra coscienza di moderni occidentali il tratto culturalmente condizionato del nesso soggetto/oggetto non appare, ciò è proprio perché la nostra civiltà ha saputo conquistare quel nesso a pacifica certezza, la garanzia più preziosa da cui procedono le linee potenziali del pensare, dell'operare e del credere. Il panorama dell'esserci tiene “presenza al mondo” e “mondo che si fa presente” in una tessitura reciproca che poggia su un presupposto senza equivoco: in quanto sé cosciente “noi siamo dati a noi stessi senza rischio sostanziale”; a loro volta, gli oggetti ed eventi che strutturano la realtà si offrono alla coscienza empirica come qualcosa di dato, una “alterità decisa e garantita” (130) che ci sta dinanzi. Non così nel mondo magico, nel quale sotto ciò che noi qualificiamo col termine generico di magia vive un “complesso di esperienze e di rappresentazioni, di misure protettive e di pratiche” (76) che serve proprio la causa dei processi d'individuazione e differenziazione dell'Io. Per la precarietà delle condizioni esistenziali in cui si esplicano e degli esiti cui danno luogo, tali processi oscillano tra due polarità. Da una parte vi è il rischio di deflagrazione dell'io, cioè di “una presenza che abdica senza compenso” smarrendosi di fronte a esperienze ch'essa non riesce a fronteggiare; dall'altra, sorge “il momento del riscatto della presenza che vuole esserci nel mondo” (73) e che opera quindi la magia in difesa del sé radicalmente minacciato.

Siamo nel contesto in cui De Martino abbozza il nostro tema: in pagine dense di futuri sviluppi, l'innescio del dramma magico è presentato tramite il *differenziale mimetico* che oppone le rappresentazioni del corpo e degli stati psichici che segnano l'universo pre-magico, da una parte, e l'arco della crisi vera e propria, dall'altra. La mimesi è dunque l'indice di cui l'autore si serve per isolare il piano della presenza “in crisi”. Sono presi in esame resoconti etnografici su una peculiare condizione diffusa in più comunità tribali, in un'area fra Siberia, Nordamerica e Melanesia. Denominato *latah* dai Malesi, *olon* dai Tungusi, lo stato psichico può insorgere a seguito di eventi che rompono l'ordine esperienziale consueto (traumi, forti emozioni) e consiste nel fatto che il soggetto perde in vario grado il controllo dei propri atti poiché smarrisce l'unità della propria persona. A

¹ Nell'opera d'esordio egli rifletteva già sul fatto che “una storia della magia è possibile solamente nella misura in cui ci riesca di restituire il drammatico processo attraverso il quale, da maghi che eravamo, siamo diventati uomini moderni” (DM 1997, 263).

² Nel tentativo di ridurre la ridondanza nella lettura, i testi dell'autore sono citati adottando lo standard delle sole iniziali. Per gli altri riferimenti bibliografici, il cognome è ovviamente mantenuto nella classica grafia estesa (NdR).

ciò s'accompagna un'articolazione del corredo gestuale sensibilmente indicativa del processo in atto:

Una persona *latah*, ove la sua attenzione sia attratta dal movimento oscillatorio dei rami scossi dal vento, *imiterà passivamente* tale movimento; due *latah*, sopresi da un rumore improvviso, entrarono in uno stato di *automatismo mimetico* reciproco, nel quale per circa mezz'ora l'uno continuò a imitare i gesti dell'altro; se si fa il gesto di svestirsi, il *latah* si sveste; se si fa il gesto di mettere la mano sulla fiamma, il *latah* la mette senz'altro. (DM 2022: 71, corsivi modificati)

La condizione *olon* comporta anch'essa una dominante di ecocinesia e la caduta della gestualità nel mimetismo inerziale. In entrambi i casi la replica automatica del moto delle cose esteriori sfugge a ogni governo proprio perché la presenza manca dell'energia per presiedervi. Invece di concordare il contenuto emozionante in una trama di senso, essa vi resta polarizzata assottigliandosi sino a sparire: una situazione di annichilimento ove la soggettività "in luogo di udire o vedere lo stormir delle foglie, diventa un albero le cui foglie sono agitate dal vento"; invece di oggettivare il mondo, si naturalizza essa stessa diventando mera "eco del mondo" (73). La ripetizione meccanica dell'esteriorità avviene qui sotto un'identificazione psichica assoluta di rappresentazione e atto; il che si traduce in un'attività che esteriormente può apparire come mimesi ma nella sostanza vi è estranea. L'indigeno che con tutto il proprio corpo è *fronda* d'albero resta al di qua della prestazione mimetica come atto culturale; il suo stato incarna l'antefatto del dramma magico, poiché "realizza in pieno la fusione affettiva del soggetto e dell'oggetto" (113). Per l'autore, lo spazio vero della crisi si apre solo a partire dall'insorgere del sentimento d'angoscia, lì dove talvolta l'olonizzato oppone resistenza visibile alla sua condizione. L'angoscia fa trasparire l'aurorale segnalarsi della coscienza quale margine in rapporto al mondo; è una minima auto-intuizione del sé da cui prende avvio il distacco che produrrà il riscatto rituale della presenza. Nella paralisi dei meccanismi di oggettivazione dell'alterità e nella risposta culturale che l'angoscia sollecita resta custodito il "primo abbozzo di quel dramma che creò il mondo della magia, nella varietà dei suoi temi culturali" (74).

L'argomento demartiniano consente d'individuare un primo tratto della mimesi autentica: essa si distingue dalla passività inesorabile del mimetismo poiché rivela, operante in una certa forma sensibile dell'agire, la capacità della mente di tener distinti il soggetto e l'oggetto, spezzando l'equivalenza psichica fra il piano dell'atto e quello della rappresentazione. Tuttavia, De Martino avverte: nella mimesi magica la distinzione fra questi piani comporta anche un nesso fra l'orientamento finalistico dell'*agency* che figura il raddoppiamento del reale e l'identificazione psichica all'alterità. Per cogliere l'efficacia dell'imitazione magica come istituto storico definito bisogna superare quest'apparente contraddizione. Siamo di fronte a una forma tecnico-rituale di reazione alla labilità che si qualifica infatti per la sua *ambiguità*:

Chi imita lo stormir delle foglie per ecocinesia non fa della magia imitativa: la farà solo quando, facendosi centro dell'imitazione, imiterà lo stormir delle foglie e dei rami per produrre il vento [...] nella sua caratteristica tensione, la imitazione magica è, sì, *immediata* presenza, *ma in atto di riscattarsi* mercè la finalità dell'azione personale. In tal guisa si genera tutta una serie di forme magico-imitative in cui via via sempre più si afferma, col progressivo liberarsi del “ci sono”, la imitazione attiva e finalistica, e sempre più si attenua e recede la passività dell'ecopsichismo. (DM 2022: 113, corsivi modificati)

Questa riflessione sollecita strumenti analitici in grado di render ragione di un certo nesso fra passività e attività³, di fronte a pratiche la cui logica non può essere risolta in termini perentori. La realtà di quel nesso deve poter essere spiegata, posto che la qualità sensibile del suo manifestarsi rivela una serie di sfumature. Non si tratta però di gradienti naturalisticamente osservabili ma di livelli di articolazione dell'arco critico che rinviano al carattere *tecnico* della risoluzione magico-rituale. Quest'intuizione, che nel *Mondo magico* resta abbozzata, sarà cruciale per il tema che ci occupa: proprio sotto l'egida delle prerogative mimetiche l'autore si sgombra il terreno per pensare l'arco che, dalla crisi, si protende verso la risoluzione nel quadro delle forme istituzionali della magia. Occorre qui ricordare che per “crisi della presenza” De Martino intende una patologia del limite: una fibrillazione di tutto ciò che è distinto, oggettivato, certo, significato nella sfera dei mutui apporti fra psiche, corpo e mondo. In tal senso, risulta giustificata la sua attenzione ai fenomeni di mimetismo, sia all'elemento di ambiguità che innerverebbe la prassi magico-imitativa. Tuttavia, in queste pagine l'appello alla semantica della mimesi serve solo a saldare in un'unica connessione significativa la fisionomia di specifiche pratiche corporee e l'evento psichico del “farsi simile a” che accompagna lo sfaldamento psichico del limite.

La misura della distanza fra mimetismo e mimesi è evocata nello scritto *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni* (1953), ove si chiarisce la posta in gioco della distinzione. De Martino precisa il quadro metodologico in cui si muove l'etnologia storicista: è la lotta contro l'irrazionalismo che crede di poter “rivivere, un *erleben*, i grandi impulsi irrazionali, le enormi commozioni, che starebbero stati alla radice delle civiltà e ne costituirebbero i momenti effettivamente creatori” (DM 1975, 63). Indicativa

³ In *Dialettica dell'Illuminismo* (1947), Horkheimer e Adorno indicano nella magia un'aurorale tecnica di dominio della natura che, operando tramite mimesi, si esercita su di un versante dove l'unità del Sé non è ancora saldamente acquisita. Qui la tentazione di smarrirsi si realizza quindi come impulso alla regressione mimetica: “la natura immobile, in cui il vivente, come Dafne, tende - in uno stato di emozione estrema - a trasformarsi, è capace solo del rapporto più estrinseco, del rapporto spaziale. Lo spazio è l'estraniamento assoluto. [...] la vita paga lo scotto della sua sopravvivenza assimilandosi a ciò che è morto. Al posto dell'adesione organica all'altro, del mimetismo propriamente detto, la civiltà ha introdotto dapprima, nella fase magica, l'uso regolato della mimesi, e poi, nella fase storica, la prassi razionale, il lavoro. La mimesi incontrollata è messa al bando” (Horkheimer-Adorno 2010: 194-195). Per approfondire convergenze e differenze fra De Martino e Adorno riguardo le rispettive archeologie della razionalità moderna, cf. Cherchi-Cherchi 1987: 340 sgg.

dell'assurdità epistemica di tale pretesa è citata la posizione di Leo Frobenius, di cui si commenta un passaggio da *Kulturgeschichte Afrikas*. Per De Martino la posizione merita attenzione, poiché non soltanto illustra un'idea distorta del primitivo, ma soprattutto (*qui* l'inquietudine) pone un pericoloso concetto mistico-rivelativo dell'origine della cultura. Secondo l'africanista tedesco "la civiltà nasce quando si rivela all'uomo l'essenza delle cose, quando egli si lascia *afferrare* da questa essenza in perfetta dedizione" (Frobenius 1950, 63). Le forze motrici della civiltà originerebbero dalla disposizione dell'uomo a porsi in fusione patica col nocciolo sacro della realtà; di questa, le creazioni culturali e civili altro non sarebbero che una sorta di sbiadito prolungamento d'impronta. Peraltro, anche la fisionomia assunta dalle varie civiltà dipenderebbe dalla specifica essenza da cui *ab origine* l'uomo sarebbe stato posseduto emozionalmente:

Nell'epoca in cui l'essenza delle piante ha soggiogato [*ergriffen*] l'uomo, egli rappresenta la loro parte, pensa e *mima la loro natura*. Questo è il momento dell'espressione [*Ausdruck*]. L'uomo si compenetra così intimamente con l'essenza vegetale che questa essenza si tramuta per lui in un fenomeno naturale della sua civiltà. Poi questo "gioco" ha termine con l'utilizzazione pratica delle piante [*Anwendung*], e ha origine l'agricoltura. (Frobenius 1950, 73, corsivo nostro)

La storia umana avrebbe dunque conosciuto alle sue albe una fase di perfezione in cui il rapporto fra l'uomo e la profondità dei fenomeni avrebbe preso il tono di un'irriflessa continuità mimetica. È importante rilevare come, nel riportare questo passo dalla prima traduzione italiana del libro, De Martino corregga la traduzione "commozione" per *Ergriffenheit*, che reca traccia solo della polarità soggettivo-esistenziale del movimento designato. Traducendo "afferramento" De Martino ristabilisce il significato del termine, meno pacifico, consistente "nell'individuare, per la *realtà* esterna e indipendente dall'esistenza umana, una origine del tutto autonoma e potente, la polarità *attiva* dell'azione dell'afferrare" (Moretti 2013, 171).

Al di là delle finanze linguistiche, il problema è la sostanza della posizione. Come può un qualunque anelito culturale umano *mimare* la natura in totale identificazione con quella stessa natura la cui apparenza soggioga? Per De Martino questa è una posizione venata di misticismo, poiché fra la prassi mimetica e l'essere-afferrati non può darsi alcuna contiguità intesa nel segno dell'immediatezza. In un passaggio, che completa quelli del *Mondo magico*, il giudizio è lapidario: "in realtà, *l'essere-afferrati-da* un aspetto della realtà, l'entrare in suo possesso, non conduce" come vuole Frobenius, "alla necessità dell'imitazione, del 'giuoco' mimico, ma piuttosto alla ecolalia e alla ecoprassia dello schizofrenico" (DM 1975, 64). La produttività culturale non può insomma emergere passivamente dalla natura; perfino le sue più elementari prove compendiano una condizione esistenziale ove l'essere-afferrati indica semmai "il *rischio* di smarrire la presenza davanti alla pianta, o all'animale, o all'altro sesso, o allo straniero, o al cielo, o agli astri, o alle stagioni, o alla morte". Non esiste quindi alcuna necessità dell'imitazione: al contrario, nello spazio di possibilità aperto nell'atto imitativo si celebra la fondativa

medietà della distanza che, sola, consente di oggettivare la necessità. Ancora una volta De Martino vede nella mimesi la pietra di paragone della produttività culturale, laddove il mimetismo, che di quella produttività reca solo lo scheletro fenomenico (le istanze d'immedesimazione e ripetizione) nel vuoto di ogni umano *telos*, è d'ora innanzi individuato a sintomo della condizione che si chiama follia⁴.

Uno specchio sugli abissi

La questione dei rapporti fra mimetismo e mimesi si specifica grazie alle riflessioni con cui De Martino formula la sua teoria della destorificazione. Alcuni appunti raccolti in *Storia e metastoria* (1995) informano sul fatto che nei primi anni Cinquanta lo studioso è impegnato a chiarificare la funzione culturale ricoperta dalla religione e dai suoi istituti. La peculiarità metodologica demartiniana consiste nel ribadire la genesi umana del fenomeno religioso e del sacro, individuati come risposta terapeutica al bisogno di custodia della presenza al mondo (Berardini-Marraffa 2016). Tale bisogno si fa pregnante ove la situazione esistenziale presenti asprezze tali da rischiare di disgregare gli individui. In questi casi, si sollecita il ricorso a modelli di comportamento efficaci, tali da reintegrare la possibilità dell'agire e contenere la carica distruttiva della sofferenza nel momento contingente.

La religione è per De Martino il dispositivo per eccellenza grazie al quale, nelle società tradizionali, tutto questo può avvenire: essa custodisce infatti nella memoria collettiva del *mito* il riferimento a paradigmi efficaci di risoluzione delle crisi esistenziali e ne consente, di volta in volta, la riattualizzazione attraverso la dinamica propria del *rito*. Tali dimensioni del simbolismo religioso, il mito e il rito, sono da ritenersi connesse poiché intimamente interdipendenti. Per Martino, il rito è *azione sacra* nel senso ch'esso opera

⁴ Nel modello demartiniano *follia/nuda ripetizione* convergono tre matrici: α). L'automatismo psicologico di P. Janet, individuato nell'opposizione tra attività creatrice e attività riproduttrice della mente (Janet 1973:13-14). In tal senso, la cosiddetta "imitation en miroir" (39; 74-75) manifesta quella miseria psicologica (424-431) con cui Janet indica l'indebolimento dell'Io nelle funzioni sintetiche dell'appercezione e della rappresentazione; donde l'attività psicologica si disaggrega e il soggetto si abbandona inerme a un certo gruppo di sensazioni o immagini che si sviluppano indefinitamente (430-431). β). Il concetto freudiano di coazione a ripetere: sotto il profilo psichico la ripetizione si caratterizza per il fatto che "la persona subisca passivamente un'esperienza sulla quale non riesce a influire" (Freud 1980: 208); sotto il profilo pulsionale, l'origine di tale tensione, opposta al principio di piacere, è rintracciata in "una spinta, insita nell'organismo vivente, a ripristinare [...] l'inerzia che è propria della vita organica" (222). γ). Il richiamo ai §§407-408 dell'*Antropologia* hegeliana. Il mimetismo di cui discute De Martino rima, quindi, con la naturalizzazione della coscienza in opera nella follia poiché ne istanzia, tramite la coazione a ripetere, la più palese delle manifestazioni. Lì dove l'ordine del sensibile gira a vuoto, sottratto alle scelte qualificanti che danno norma ai gesti, l'esteriorità accoglie e perpetua un evento paradossale: il soggetto si muove ma non ha, letteralmente, più *luogo*.

nel presente la “destorificazione”, cioè il mascheramento alla coscienza umana della qualità irreversibile e unica della crisi vissuta qui e ora. Ciò si attua tramite la ripetizione di un antecedente mitico delle origini, cruciale in quanto fa da modello metastorico di azione risoltrice, cui la crisi attuale va analogicamente riferita per oltrepassarla. Operativamente, il dispositivo si esplica grazie a quello che l'autore definisce “*il come se*” (DM 1995, 122). Quale plesso dell'azione umana che si lega al mito, all'iterazione rituale dell'identico è propria una dimensione fittiva: essa è difatti qualificabile come una “rappresentazione destorificata del momento critico” (126) in cui è preliminarmente negata la responsabilità umana del decidere, cosciente del suo possibile fallimento. La tutela dell'orizzonte metastorico fa sì che la crisi sia attraversata e sciolta nel riferimento iterativo a un'azione paradigmatica, già da sempre autenticata dalla sua proiezione nella sfera atemporale del sacro, in quanto di quell'azione gli “iniziatori e responsabili sono non gli uomini, ma i numi” (125).

De Martino impernia la sua analisi sull'aspetto *tecnico* che la destorificazione istituzionale comporta. Con ciò, è fatto il passo decisivo per cogliere il processo di oggettivazione rituale della crisi su un piano espressivo in cui mimetismo e mimesi non solo non s'oppongono ma si avvicinano secondo una regola culturale, un disegno dialettico operante in seno all'unità vivente di corporeità e psiche. In tal senso, l'iterazione dell'identico non assolve solo al mascheramento che ancora il divenire della crisi alla sfera del simbolico. Il dispositivo iterativo del “come se” procede infatti tramite un abbassamento della “presenza storica-egemonica (o presenza-guida)” (124) che “si porta sullo stesso piano della estraneità permettendo d'istituire con essa un *modus vivendi*” (128). Questo rapporto con l'estraneità psichica consiste nella sua ricezione-modulazione progressiva tramite l'intelaiatura normalizzatrice della prassi mimetica. Il rito promuove dunque esso stesso la crisi. In quanto però è suscitata e controllata al livello della rappresentazione e del comportamento su di un “piano intermedio fra l'ordine storico e l'alienarsi irrelato della presenza” (140), la crisi si manifesterà ad un tempo analoga e diversa dall'alienazione irrelativa (Lesce 2019, 177-181) ch'essa è chiamata a scongiurare.

Se la consideriamo nelle sue valenze performative, la destorificazione sembra un curioso specchio: il processo di ritualizzazione restituisce infatti un'immagine riflessa della nuda crisi dove l'originale è presente nella sua paradossale assenza, in quanto l'atto stesso che la manifesta la riplasma radicalmente. Tale processo di trascrizione funziona proprio poiché è ambivalente. Mimando l'abisso, cioè imitando formalmente i caratteri esteriori della nuda crisi (Massenzio 2021, XXXIII-IV), la destorificazione mitico-rituale esclude il rischio dell'alienazione radicale e se ne appropria espressivamente la materia. Si tratta di una strategia di governo che istanzia la duplicazione del contenuto critico su un differente ordine d'intensità, tipizzandolo e proiettandolo su un livello diverso dalla cosciente realtà effettuale. Occorre mettere in luce il fatto che, tramite quest'espressione tecnico-rituale, è lo stesso contenuto critico a venir *formato* nel senso forte della parola.

De Martino ribadisce a più riprese come la destorificazione istituisca un “orizzonte di configurazione” (DM 1995, 132-134) della crisi in cui “il rischio della ripetizione viene ripetuto” (142). La demiurgia mimetica è valorizzata nella sua scansione performativa, dal momento che la configurazione di cui parla De Martino consiste in questo: oscillando fra la passività dell’abbandono e l’opera coscientemente riproduttrice, nel rito si perviene a *strutturare* e rendere pubblica una versione agibile della crisi. Ciò si compie tramite la mobilitazione di uno specifico corredo mimico, gestuale, verbale inscritto nella tradizione, che ripete il mimetismo (Massenzio 1997, 242-43) simulandolo in un’articolazione liturgica destinata a riprenderlo nella sostanza, riscattando la presenza dal rischio di smarrirsi.Cogliere l’ambivalenza dinamica di questa duplicazione significa toccare quello che per De Martino è il cuore tecnico dell’alienazione religiosa:

Davanti al mondo che “si separa”, la tecnica religiosa separa dal mondo, secondo un “al di fuori” che è anche un “al di sopra”, ma suscettibile alla prospettiva di un rapporto e di una riappropriazione: il *segno* della lontananza è *cangiato*, non è più soltanto il lontano che si fa vuoto [...] o che incombe o sommerge, ma è *tutto questo ed insieme un orizzonte*, una *figura*, un *simbolo aperto*. (DM 1995: 135, corsivi modificati)

Questo passaggio illustra bene come nei processi mimetici implicati nella destorificazione mitico-rituale operi una forma di “rappresentazione” che non si può considerare copia di un modello già disponibile. A manifestarsi nella mimesi è piuttosto un autentico *embodiment* dell’alterità e non già una riproduzione, dal momento che l’alterità assoluta che entra come materia nel processo mimetico si trova, a monte di esso, non ancora formata. È la mimesi stessa a produrre allora l’oggetto della propria rappresentazione, incarnando sensibilmente ciò che altrimenti resterebbe tragicamente aniconico. Questa prospettiva valorizza pertanto anche il versante creativo della prassi mimetica⁵, la plasticità culturale immanente a quel “segno cangiato” di cui De Martino ha perfettamente colto le implicazioni accanto agli aspetti più propriamente conservativi. Lo testimonia il fatto che le sue analisi si orientino in modo eminente verso la dimensione incarnata⁶, relazionale e di polarizzazione affettiva della mimesi rituale.

Inoltre, De Martino non manca di riconoscere come a fondamento di quest’orizzonte operativo stia un principio di efficacia magica⁷: riprodurre ritualmente la crisi significa

⁵ È stato rilevato che De Martino “non riesce ad isolare la mimesi come fattore genetico e creativo” (Andri 2013, 553) restando insensibile alla produttività generativa della crisi, pur intuendola. L’evidenza della funzione agonistico-difensiva attribuita da De Martino agli strumenti culturali è tale da confermare questo giudizio. D’altra parte, ci sembra che un’analisi dello spettro semantico non univoco che, come vediamo, la mimesi esibisce nel pensiero dell’autore, possa contribuire a problematizzare la nettezza di quella posizione.

⁶ Sarebbe interessante considerare questa posizione alla luce di Lawtoo 2025.

⁷ Cf. Taussig 1993, 13: “Yet the important point about what I call the *magic* of mimesis is the same – namely that ‘in some way or another’ the making and existence of the artifact that portrays something

effettuarne la domesticazione mimetica in quanto tecnica attiva che ambisce ad assumere potere⁸ verso quanto è riprodotto, a controllarlo cioè realmente prendendone possesso sotto il profilo immaginario e simbolico. La facoltà mimetica attribuisce un potere a coloro che riproducono le caratteristiche di qualcosa, il che prende valore di una “strategia aggressiva, che non si limita a riprodurre, ma vuole [...] *trasformare*, in qualche modo, l’oggetto della mimesi” (Beneduce 2002, 10). Immanente all’atto mimetico sarà dunque la tensione a incorporare l’Altro aggirandone l’estraneità (riduzione all’identità) proprio mentre lo si istituisce come tale (figurazione dell’alterità) dando corpo alla sua differenza. La logica del dispositivo manifesta il doppio movimento che le è intrinseco: mentre mantiene l’alterità nella sua distanza, la prestazione mimetica procede difatti *verso* di essa e vi si autentica come modalità di rapporto (Gebauer-Wulf 2004, 209-212), organizzandosi intorno ad un nucleo di azioni suscettibile di conferire all’Altro la sua precipua elaborazione culturale.

Vera lotta, finzione autentica

Il paradigma interpretativo della mimesi trova rilevanti approfondimenti nell’ambito delle spedizioni etnografiche condotte da De Martino in équipe presso le plebi rustiche della Lucania (1952-1956) per lo studio del lamento funebre tradizionale, ancora presente in quei luoghi come “relitto folklorico” (DM 2008, 56-57) in via di sparizione. Per De Martino è un’esperienza di profondo impatto riflessivo, etico-politico ed emotivo,

gives one power over that which is portrayed”. Sebbene elaborato riguardo i caratteri mimetico-magici di specifici artefatti rituali, il rilievo ha un valore euristico estendibile alla riproduzione mimetica di attività, rapporti, eventi, gesti, come nei casi che interessano De Martino. Il tema ha la sua origine teorica nel *Ramo d’oro*, ove è stabilita la distinzione fra la magia “contagiosa” basata sulla legge “che le cose che siano state una volta a contatto, continuano ad agire l’una sull’altra, a distanza, dopo che il contatto fisico sia cessato”; e la magia “omeopatica o imitativa”, fondata sul principio “che il simile produce il simile, o che l’effetto rassomiglia alla causa”, per cui “il mago deduce di poter produrre qualsiasi effetto, semplicemente coll’imitarlo” (Frazer 1973, 23). In opposizione a Frazer, secondo il quale la rassomiglianza è la condizione unica di riuscita dell’azione magico-imitativa, nel *Saggio di una teoria generale della magia*, Marcel Mauss ritiene che “la somiglianza che entra in gioco è del tutto convenzionale; essa non ha niente della rassomiglianza di un ritratto. L’immagine e il suo oggetto non hanno in comune che la convenzione che li associa. Questa immagine [...] è uno schema molto ridotto, un ideogramma deformato ed è somigliante solo teoricamente e astrattamente” (Mauss 1991, 67). La teoria demartiniana sembra andare in questa seconda direzione.

⁸ Posizione che era già nella “preistoria” dell’autore. Ad es. ne *Il concetto di religione* (1933), tratto dall’introduzione della tesi di laurea di De Martino, si legge: “In ogni pratica magica, vista *ab intra*, noi vediamo una insurrezione del soggetto contro qualcosa, un accentrimento spasmodico di energie per ridurre questo qualcosa nel dominio della nostra volontà, una giustizia fisica instaurata dal soggetto attraverso un codice di violenza, un ordine naturale morale e rituale insieme, ma che nel rito s’incentra e dal rito procede” (DM 1993, 49).

che andrà ad arricchire il capolavoro *Morte e pianto rituale* (1958). Per la prima volta lo studioso ha l'agio di osservare sul campo quanto sia complessa l'ambivalenza del "rito in azione" (56) e metterla alla prova dei propri strumenti teorici. Le griglie concettuali della destorificazione gli consentono di studiare la lamentazione funebre come forma di coerenza tecnica che, entro circoscritti confini e regimi simbolici, funziona quale risposta alla crisi del cordoglio generata, a livello individuale e sul piano comunitario, dalla scomparsa di una persona cara. In quanto è scatenata a contatto con l'inoggettivabile per eccellenza, la morte, la crisi del cordoglio comporta anzitutto uno slittamento dalla biografia all'ontologia. La situazione luttuosa incarna l'irruzione paradigmatica della natura nel dominio della cultura; pertanto, la crisi ch'essa inaugura è un'esperienza limite che tocca l'universale della condizione umana.

La civiltà moderna ha tuttavia forgiato un rapporto verso il fatto del morire in cui la crisi del cordoglio è stata progressivamente "ridotta d'intensità e di pericolosità, fornendole il soccorso di tutta l'energia morale maturata nel vario operare civile e – per i credenti – contenendola e lenendola mercè la prospettiva delle consolanti persuasioni della religione cristiana" (42). Ma nella secolare storia culturale che precedette tutto questo, prima che per via di sincretismi il Cristianesimo forzasse la religiosità euromediterranea dentro gli orizzonti dell'interiorità, del Verbo e della trascendenza, *altre* forme del reagire alla morte stavano sul proscenio. Si tratta di forme corrispondenti ad orizzonti mitico-simbolici pagani, estranei alla consolazione della speranza o alla rassegnazione al dolore e in cui "la ribellione e la protesta di fronte alla morte hanno un posto preminente" (75). Percorrendo la Lucania rurale, De Martino verifica sino a che punto un'armatura pesante e articolata nella sua teatralità, quale è quella del lamento funebre, abbia ragione della sua fisionomia e del suo perdurare nella dismisura della precarietà esistenziale che affligge le plebi, in particolare le donne, nelle comunità agropastorali del Mezzogiorno d'Italia: una vita in cui "si ha esperienza soltanto della irrazionalità delle forze naturali e della schiacciante oppressione delle forze sociali" nel quadro di rapporti civili ed economici ancora "precapitalistici e semifeudali" (319). In un simile contesto, il trascendimento della situazione luttuosa è un'autentica lotta che sollecita l'infrastruttura culturale della persona sin dalle fondamenta. L'oggettivazione del dolore si dà qui come un'opera comunitaria d'incorporazione del male, un digerire simbolico che mette in scena il suo tragico agone contro la natura, nel teatro della corporeità inteso come un fatto pienamente sociale.

Alla luce di ciò, ben si comprende l'insoddisfazione di De Martino verso le raccolte di lamenti della moderna folkloristica, gravemente deficitarie laddove per lamento s'intenda il solo testo. Le dimensioni qualificanti di questo "discorso" restano infatti occultate una volta reso autonomo il testo dal contesto, estetizzandone il valore lirico laddove il suo proferimento costituisce l'esecuzione cerimoniale di un'azione. La lamentazione è infatti una *drammaturgia totale* a carattere pubblico in cui la parola pronunciata è sempre un "dire" rituale il cui significato si evidenzia soltanto

nell'intermodalità di diversi ordini espressivi (Gallini 1999, 39-40): essi fanno del lamento “un'unità dinamica di parola, di melopea e di gesto” (DM 2008, 71) che trae la sua forza simbolica grazie all'articolazione sintagmatica della liturgia considerata nelle sue complesse valenze performative (cf. Turner 2001).

Di qui si chiarisce anche perché in Lucania l'attenzione di De Martino sia spesso sollecitata dagli elementi di parossismo che segnano la crisi nella situazione luttuosa e l'opera riparatrice della lamentazione rituale. Nella definizione demartiniana del lamento funebre come “tecnica del piangere” (DM 2008, 55) e “controllo rituale del patire” (58) ci sembra già implicita l'indicazione chiave. La tesi di De Martino è infatti che, inscrivendosi sul medesimo terreno della crisi, il rito non solo non ne rimuove ma al contrario ne *imita* la linea di recessione, dispiegando la sua efficacia protettiva lungo questa soglia. L'osservazione in vivo delle lamentatrici lucane rende infatti evidente come il rito lavori dall'interno le opposte anarchie entro cui oscilla la persona in preda alla crisi del cordoglio. De Martino le definisce rimarcandone l'aspetto disumanizzante: vi è la “ebetitudine stuporosa”, un'inerzia catatonica tanto gravida di minacce quanto apparente è la sua calma senza parola né gesto; dall'altra parte vi è il “*planctus* irrelativo”, scarica convulsiva di energia psichica che anima gesti a tendenza autolesionistica. La struttura istituzionale della lamentazione è la riplasmazione rituale di questi rischi estremi. *Morte e pianto* contiene un'insuperata analisi delle prerogative poietiche e delle scansioni dinamiche tramite cui la ritualizzazione mimetica della caoticità del *planctus* prende forma sul terreno incombente della disgregazione, instaurando *in esso* l'ordine tecnico di una “sacra simulatio” (249) ove la norma estetico-espressiva e l'istanza morale del controllo si trovano effettivamente fuse.

Gli indici estetici di questa moderazione si esplicano anzitutto sul piano gestuale e del comportamento. Attraverso l'istituzione di stereotipie mimiche, la lamentazione rituale apre lo spazio performativo in cui è istanziato l'*analogon* dei gesti parossistici propri del *planctus* irrelativo: “incidersi le carni, graffiarsi a sangue le gote o gli avambracci, percuotersi (il viso, la testa, la fronte, il petto, i fianchi, le gambe); decalvarsi, strapparsi la barba, voltolarsi nella polvere o nella cenere o cospargersene il capo, stracciarsi i vestiti, scalzarsi, farsi crescere la barba o i capelli” (DM 2008, 186). Pertanto, questi gesti risulteranno “riplasmati in un *come se* allusivo” che, per un verso, funge da cornice in cui è lecito esprimere “l'equivalente attenuato e simbolico dell'impulso all'annientamento totale” e, dall'altro, fissa tradizionalmente lo schema senso-motorio dei gesti in questione attraverso la memoria culturale dell'iterazione, cristallizzandolo in quello che De Martino definisce “l'ordine di recitazione” (186), cioè la misura da osservare nell'esecuzione delle stereotipie. Nel corso dell'esecuzione, la lamentatrice effettua anche “un determinato movimento ritmico del busto a destra e a sinistra” e un plesso codificato di gesticolazioni-modello come “sciogliersi le chiome” (89). Sul piano dell'espressione verbale e della tessitura melodica, la lamentazione lucana comporta l'enunciazione di “brevi versetti senza metro né rima, terminanti quasi sempre con un

ritornello emotivo” che sono “cantati su una linea melodica tradizionalizzata, villaggio per villaggio”. Dal punto di vista del contenuto, essi risultano lavorati con moduli espressivi fissi, la cui funzione è offrire schemi per la rielaborazione mitico-narrativa della vita del defunto e disporre la fondamentale opera culturale della sua interiorizzazione da parte dei vivi.

Il catalogo evocato non casualmente comporta un numero limitato di movenze, parole e suoni, laddove l’arbitrio individuale di fronte alla catastrofe psichica inaugurata dall’evidenza del cadavere potrebbe produrre, in fondo, qualunque cosa. Ora, l’armatura rituale del lamento è ordita proprio per impedire che la piena del dolore invada indiscriminatamente il proscenio del cordoglio: qui la libertà del singolo sta difatti come indeterminazione minacciosa e non già come risorsa. Sotto quest’angolo prospettico De Martino abborda anche lo strumento fondamentale di cui il lamento lucano dispone per liberare la sua potenza reintegratrice: l’iterazione ritmata di schemi codificati ha infatti un valore destorificante che attenua la presenza di veglia e “induce e mantiene un leggero stato oniroide, una presenza rituale del pianto, sul cui piano si attenua l’asprezza dell’insopportabile situazione storica reale” (80). Un regime di relativa dualità psichica s’instaura fra la presenza di veglia e quella rituale dove si trova concentrata la dinamica del pianto, la quale “non è interamente altra rispetto alla presenza di veglia” (81).

Di qui si schiude una questione annosa che interroga profondamente De Martino e di cui recano traccia già i suoi taccuini di ricerca. Durante l’esposizione della salma, talvolta “la lamentatrice *registra* nel lamento tutte le variazioni di scena” (DM 1996, 123) come l’ingresso di persone venute a onorare il morto; ma essa può anche volgere attenzione a fatti marginali rispetto alla *σκηνή* del pianto: “i bambini giocano con i pesi della bilancia, e la lamentatrice impegnata a piangere il padre defunto inserisce nel testo pronunciato l’ammonimento: “Attenti ai pesi, altrimenti perdiamo i pesi con la bilancia, babbo mio...”” (DM 2008, 81). La distraibilità della lamentatrice, la quale può arrestarsi e poi riprendere il filo del lamento, oppure effettuarlo altrove su richiesta dell’etnografo, unita alla fisionomia irregimentata del pianto nella sua forma istituzionale, generano una domanda: in che grado vi è sincera partecipazione dell’attore rituale alla situazione? Il dubbio è tale da poter indurre l’osservatore a giudicare “il carattere spettacolare” di questi lamenti come espressione di un “pianto senz’anima, convenzionale, automatico” (DM 1996, 123-124) che azzera l’intimo travaglio del cuore di fronte alla morte in favore di “schemi di un impersonale “si piange così”” che danno al lamento un’apparenza di “finzione ipocrita” (DM 2008, 80-81) dove un rilievo tecnico non secondario pare avere la pratica della simulazione.

Quest’aspetto della lamentazione rituale segna una sfida per qualunque osservatore abituato, sotto l’egida dei criteri della ragione moderna, a rappresentarsi verità e finzione quali ordini rigidamente separati e ontologicamente indipendenti. A caratterizzare l’identità culturale del lamento è infatti una dinamica in cui partecipazione autentica e finzione sono così saldate da restare inestricabili. Ciò, non per caso. Da una parte è pur

vero che il lamento protegge dalla piena del dolore grazie al fatto che “si recita come in una scena, in cui i personaggi sono sorretti quasi da un “libretto” già convenuto di comportamenti e parole” (95). D'altra parte, solo attraversando questa ricercata impersonalità, quest'oblio temporaneo di sé, la lamentatrice gradualmente riguadagna la coscienza della situazione reale e con essa trova anche il suo “singolarizzato dolore”: la *propria* voce nel pianto, la capacità d'incarnarlo in un'esecuzione personale che può modulare, variare, rinnovare il canone secondo gli strumenti che ciascuna possiede.

Siamo di fronte a una dialettica di memoria e plasticità – tipica delle culture di tradizione orale – che trova conferma quando De Martino si chiede cosa significhi che alcune donne “piangono bene” (DM 1996, 126). Non si tratta né d'improvvisazione né di creatività: da questo punto di vista, la lamentatrice che piange *bene* fa rigorosamente quanto ci si aspetta da lei, cioè aderisce in modo automatico al comportamento istituzionale forgiato sui tratti mimici, melodici e performativi che abbiamo visto. Al contempo, essa piange *bene* quando sa governare l'automatismo in modo talmente credibile che fra le linee di queste memorie incorporate (Beneduce 2002, 264) è aperto lo spazio per esperire il dolore in modo autenticamente individualizzato. Come si vede, qui la trasmutazione dal piano della recitazione al vissuto segue direzioni che sarebbe inutile tentare di scomporre nei loro rispettivi ambiti di pertinenza, come parti o momenti del processo rituale di risoluzione della crisi (Lanternari 1990). Dalla lamentazione lucana De Martino trae quest'intuizione preziosa: per comprendere le vie mimetiche tramite cui è liberata l'efficacia di queste pratiche, porsi sull'alternativa fondamentale tra vita e teatro, artificio e sincerità, verità o menzogna, è strategia destinata al fallimento. È insomma l'espressione della vita umana che, resa abissale dalla sofferenza, per ritrovare il volto esige la maschera.

Danzare il ragno

Da ultimo tratteremo *La terra del rimorso* (1961), frutto della spedizione di De Martino in Salento con un'équipe interdisciplinare (estate 1959) sulle tracce di sopravvivenze folkloriche del tarantismo. È questa l'opera più fortunata dello studioso, pertanto entreremo *in medias res* per discuterla in merito al nostro tema. Non si può dire che questo lavoro apporti sostanziali modifiche al quadro teorico già istituito da De Martino per riflettere sulla funzione culturale della mimesi rituale. Assume però particolare rilievo il fatto che ne *La terra del rimorso* la semantica del mimetico costituisca uno degli assi portanti dell'analisi. Ciò si lega esplicitamente alla fisionomia dell'oggetto d'indagine.

Il tarantismo è un complesso magico-religioso pagano che, rientrando nelle forme tradizionali della possessione, dispiega la sua efficacia lungo l'asse crisi/cura. La coscienza popolare lo considera esito del morso di un aracnide velenoso – la “taranta” –

ma la crisi dei tarantati reca indici che ne fanno impossibile la riduzione a malattia, sia essa una reale sindrome tossica (es. latrodectismo) o un disordine psicopatologico. Come rimedio consuetudinario, i posseduti dal ragno sono sottoposti a una “terapia coreutico-musicale della crisi” (DM 2015, 209) imperniata cioè sull’esorcismo della danza, della musica e dei colori. Cruciale è la tendenza all’iterazione: la crisi si manifesta in un momento dell’anno specifico per rinnovarsi indefinitamente in cicli, con la stagionale messa in opera della terapia, istituzionalizzata nelle sue linee d’intervento simboliche e performative. Questa tendenza incrocia il processo di riassorbimento secolare del tarantismo nell’orbita del Cristianesimo, il quale ha tentato di delimitarne l’iterazione nel proprio calendario e sovrapporvi un nuovo orizzonte simbolico. Sotto gli occhi di De Martino e dell’équipe, il fenomeno trova infatti il culmine cerimoniale il 28 e 29 giugno, con l’afflusso delle tarantate – in prevalenza donne da vari paesi del Salento – verso la cappella di S. Paolo in Galatina durante le festività del Santo, per ringraziare della guarigione avuta con la cura domiciliare o “per implorarla” in forme drammatiche, in caso la cura “non fosse stata eseguita o fosse rimasta inefficace” (63).

Tutti questi indizi inducono De Martino a formulare l’ipotesi che il tarantismo sia un fenomeno culturale in cui ““taranta”, “morso”, “veleno”, “crisi”, “cura” e “guarigione” acquistano il significato di simboli mitico-rituali, culturalmente condizionati nel loro funzionamento e nella loro efficacia” (65). A validare l’interpretazione simbolica sta proprio l’evidenza che il tarantismo è intessuto di comportamenti imitativi, tanto nei plateali tratti pubblici della crisi quanto nell’ordine che governa lo svolgimento dell’esorcismo domiciliare. La questione del mimetico investe insomma la stessa convergenza fra la struttura rituale del tarantismo e la sua “autonomia simbolica”. De Martino usa quest’espressione per indicare anzitutto che il “morso” eccede la determinazione naturalistica per catalizzare in un simbolo univoco ma sufficientemente plastico “i traumi, le frustrazioni, i conflitti irrisolti nelle singole biografie individuali” (74): nel tarantismo essi sono evocati, lasciati fluire, disinnescati nel loro potenziale distruttivo sotto la tutela di un vincolante orizzonte mitico e del governo rituale delle azioni.

In merito all’esordio della crisi, De Martino osserva un primo livello di condizionamento mimetico. Nella maggioranza dei casi il morso è simbolico eppure i tarantati tipicamente ripetono il comportamento di chi davvero è colpito dal ragno, mimando gli *effetti* psico-fisici di tossicità del morso: “la caduta al suolo, il senso di spossatezza, l’angoscia, lo stato di agitazione psicomotoria con obnubilamento del sensorio, la difficoltà di mantenersi in piedi, il mal di stomaco, la nausea e il vomito, le varie parestesie e i dolori muscolari, l’esaltazione dell’appetito venereo” (DM 2015, 73).

Lungi dall’essere anarchica, la crisi estatica è organizzata da regole: la sua coerenza è materia di una mnemotecnica corporea che rimanda allo schema tradizionalmente elaborato nell’ambiente di riferimento. La vittima orienta difatti i suoi comportamenti adeguandoli per via analogica al “modello culturale di colui che “fa” l’avvelenato” (72), a

sua volta ricalcato sulla sindrome tossica reale. Qui De Martino converge con l'analisi di Alfred Métraux sul *vodu* haitiano, culto di possessione che col tarantismo ha molte affinità, compreso un rapporto con la mimesi tale da spingere Métraux a parlare di "commedia rituale". Entrambi gli studiosi evidenziano la polivalenza instabile della fase iniziale della crisi, che si muove su gradazioni affini a quelle dell'attacco isterico. Tuttavia, "a differenza dell'isterica che nella crisi rivela le sue angosce e i suoi desideri per mezzo di un "sintomo" – modo di espressione individuale – il posseduto rituale deve conformarsi all'immagine classica di un personaggio mitico" (Métraux 2001, 125. Cit. in DM 2015, 214). Nel tarantismo questo avviene tramite la simbolica identificazione *con* la tarantola: nella credenza popolare, pizzicando l'animale mitico trasmette per contatto alle vittime una certa tonalità affettiva e le proprie qualità di suono e movenza, che diventano corrispondenti "inclinazioni coreutiche e melodiche" (82) delle donne-ragno cruciali per il corretto svolgimento della terapia domiciliare.

Alla riproduzione degli effetti del morso, il rito sovrascrive quindi un secondo livello d'identificazione mimica: quello con l'*agente* che insidia. Radicandosi nell'animazione espressiva dei corpi, la rappresentazione simbolica esibisce qui il nesso dialettico di mimetismo e mimesi che De Martino legge dalla prospettiva della destorificazione. Nella sua sceneggiata mimico-drammatica, la tarantata replica e interpreta l'animale che la credenza magica certifica come causa della sua malattia⁹. La duplicazione analogica della linea di recessione verso l'animalità contiene però, nel principio speculare che la istanzia, il punto d'inversione che consentirà di *rifare* ritualmente all'indietro il percorso verso l'origine del primo "morso" e vincerlo. Grazie alla tessitura sensibile del rito, la passività di quell'evento sarà cioè recuperata su un piano di realtà – garantito dalla tutela del simbolo mitico-rituale – in cui la posseduta può mimetizzarsi (cf. Caillois 2015, 106-11) col contenuto critico rimosso che nel profondo ne insidia la psiche e, attraverso la disciplina rituale, forgiargli una specifica *figura*. In questo senso, secondo De Martino il simbolo della taranta "offre una prospettiva per immaginare, ascoltare e guardare ciò per cui si è senza immaginazione, sordi, ciechi, e che tuttavia richiede perentoriamente di essere immaginato, ascoltato, visto" (83-84). Cogliendola dal punto di vista del suo *telos* efficace, De Martino interpreta l'interna struttura del rito proprio in funzione dell'ambivalente potenziale semantico ch'esso mette in scena:

per far "crepare" o "schiattare" la taranta occorre soprattutto *mimare* la danza del piccolo ragno, cioè la tarantella: occorre cioè danzare col ragno, essere anzi lo stesso ragno che danza, secondo

⁹ Deleuze e Guattari indicano nella danza rituale della tarantata una modalità di esperienza *a-soggettiva* ed extra-rappresentativa che la colloca in una "zona d'indiscernibilità" (di doppia cattura) tra l'umano e l'animale, negando alla pratica ogni fondamento di duplicazione imitativa: "quando la vittima fa la sua danza, si può dire che imiti il ragno, che si identifichi con esso, sia pure in una identificazione di lotta "agonistica", "archetipica"? No, dal momento che la vittima, il paziente, il malato, diviene ragno danzante solamente man mano che il ragno è supposto divenire a sua volta forma pura, puro colore e puro suono, sui quali l'altro danza" (Deleuze-Guattari 2003, 422).

una irresistibile identificazione; ma, al tempo stesso, occorre far valere un momento più propriamente agonistico, cioè il *sovrapporre e imporre* il proprio ritmo coreutico a quello del ragno [...]. Il tarantato esegue la danza della piccola taranta (tarantella) *come vittima* posseduta dalla bestia e *come eroe* che piega la bestia danzandola. (83, corsivi modificati)

Stimolato dall'orchestrina in un'esplorazione tentata per trovare la musica "giusta", lo spirito animale che si è impossessato del corpo della donna sarà evocato ed esorcizzato. Il nesso fra musica e mimica è quindi il centro motore del tarantismo. L'etnomusicologo dell'équipe Diego Carpitella ricorda infatti che "il rapporto fra crisi e suoni assume qui uno spiccato carattere di *reciprocità*", ciò in due sensi: da una parte la tarantata in crisi "richiede i "suoni", dall'altra, durante la terapia "i moduli musicali tradizionalizzati sono strettamente associati ai corrispondenti moduli coreutici" (Carpitella 2015, 344) in virtù dell'ordine istruito dal ritmo. Il piano rituale dei comportamenti consiste infatti nell'iterazione di un ciclo coreutico circolare, articolato sempre in due tempi. Nella fase iniziale al suolo, l'identificazione con il ragno è rivissuta e trasferita in figure motorie che "mimano visibilmente un essere incapace di stazione eretta" (DM 2015, 88). Un corpo di "bestia danzante" freme di un movimento ondulatorio e sussultorio che replica il moto dell'aracnide dalle zampette flesse e ruotando la testa "segue uno strisciare sul dorso, a gambe raccorciate, lungo il perimetro cerimoniale, puntando ritmicamente i talloni" (Carpitella 2015, 346).

Segue la fase in piedi, ove una risoluzione di distacco agonistico traspare in modo plateale: la tarantata si leva di scatto e si lancia nell'esecuzione di figurazioni di ballo costituite di sole tre tipologie fisse di passi, la cui sequenza coreografica in circolo è tuttavia relativamente plastica nelle combinazioni e riflette, in corso d'esecuzione, uno stile che sul piano espressivo si mostra gradualmente sempre "più libero" (DM 2015, 92). Essa fa questo prendendo in mano un nastro scelto fra i molti posti sul perimetro rituale: la posseduta afferra quello che riflette simbolicamente la gradazione cromatica del suo ragno e ne fa ausilio del movimento; esso è poi pestato dal "piede armato di danza" (164). Il termine di ciascun ciclo è segnato dal disallineamento fra il ritmo dei suonatori e quello della danza, che prelude a una caduta della tarantata al suolo, "disordinata ma non violenta" (88), dunque oggetto di un parziale governo a livello del coordinamento psicomotorio. Segue una pausa. Poi la musica riparte e tutto riprende uguale, reiterato con sfinimento degli astanti e dei protagonisti fino alla soglia agognata della "guarigione": l'ottenimento della grazia da parte di S. Paolo.

Il dramma scenico è molto articolato e dotato di una grande potenza evocativa, che entra nella memoria collettiva grazie al lavoro fotografico di Franco Pinna¹⁰, integrato nell'équipe per documentare la spedizione. Come noto, una piccola selezione di foto è

¹⁰ Un'ampia selezione tratta dal reportage di Pinna (che nel complesso consta di circa 600 scatti) è visionabile in Gallini-Faeta 1999, 287-353.

inclusa da De Martino a corredo dell'opera. In questo repertorio di etnografia visiva, una immagine in particolare attira la nostra attenzione.



Terapia domiciliare della tarantata Rosaria, Nardò, 25-27 giugno 1959. Negativi 24x36, pellicola Ilford HPS.
(Archivio Franco Pinna)

Rosaria di Nardò è colta in un frangente del ciclo coreutico. Come ci informa la didascalia redatta da De Martino, essa “talora complica questa fase collocandosi un cuscino sul capo, atteggiamento tradizionalmente interpretato come imitazione della mitica taranta” (*Imm.* 23). L’istante catturato nell’immagine ci pare emblematico per chiarire il valore che la mimesi rituale ha nella visione demartiniana, e per cogliere le ragioni della sua interna economia. Il principio dell’agonismo è condensato nella riguadagnata valenza iconica della distanza che il gesto richiede: non più facendosene attraversare le membra, non più in tragica sudditanza ma con uno strumento, avvalendosi cioè di una protesi del proprio corpo da armonizzare nel fissato ordine coreutico del movimento, Rosaria *mima* ora la taranta quasi in un *gioco* d’immedesimazione durante la fase in piedi. Non è difficile veder apparire qui il punto della vicenda più lontano dalla nuda crisi: l’universalità impersonale del simbolo è ripresa in una variante espressiva personale, che tramite la messinscena del “come se” permette ora di rimodulare il vissuto e liberarsene, pur mantenendolo dentro il vincolo della certificazione rituale. Ciò significa non solo esteriorizzare l’esperienza tramite la potenza dell’identificazione ma anche, rappresentandola in quella definita maniera, trasformarla alla radice facendo agire nella prestazione cerimoniale un’istanza che prelude alla catarsi, al ritrovamento della signoria dell’Io cosciente di sé. Alla luce di questo, peraltro, meglio si comprende perché le scene osservate nella cappella di S. Paolo in Galatina il 28 e 29 giugno vengano lette da De Martino, in una pagina memorabile del libro, come segni della drammatica disarticolazione del fenomeno. Privati della disciplina ritmica degli strumenti musicali, –

interdetti dal clero nel sacro perimetro della chiesa – i posseduti accennano a frammenti disconnessi del ciclo coreutico ma senza successo, “come se si aggrappassero per qualche istante a rottami di una naufragio affioranti sulle onde di un oceano tempestoso, e poi perdessero la presa” (DM 2015, 134). In cappella è infatti rescisso l’ordine organico che, nella connessione fra musica e mimica, organizza il comportamento dei tarantati in modo ch’esso sia la rappresentazione di tutto l’arco dialettico che tende risolutivamente – potremmo dire, paganamente – un ponte rituale fra identificazione e agonismo.

Come si vede, la struttura simbolico-cerimoniale del tarantismo incarna pienamente quella dialettica fra lo *specchio* e la *spada* in cui oramai riconosciamo il paradigma della mimesi, nella funzione antropologica, creativo-reintegratrice, che De Martino le assegna nella sua teoria. La destorificazione mitico-rituale e i caratteri mimetici dell’alienazione religiosa curano il disordine dell’anima proprio col tratto d’ambiguità che ne innerva le pratiche, per cui in seno alla mimesi persuasiva si prefigura un’inversione del rapporto di forza fra male da curare e male che cura. Nell’analizzare le fasi dell’esorcismo coreutico-musicale del tarantismo, De Martino non manca di porre in luce questo preciso elemento dialettico: la risoluzione ritualmente orientata della crisi presenta una prassi di alto valore simbolico ove la soglia fra attore e spettatore¹¹, tra il decidere e il subire, si esibisce plasticamente come la materia stessa manipolata dal corso dell’azione rituale. Tramite un’acuta attenzione per le dimensioni performative del rito, De Martino sembra quindi aver individuato quello che potremmo qui definire il “grado 0” della mimesi, perché quella soglia è *in atto* di prodursi progressivamente nella psiche e nel corpo stessi della tarantata, nel corso della cerimonia. Come si vede, la mimesi rituale ci pone di fronte a una prassi che nella sua struttura estetica e funzionale non è riconducibile né all’identificazione irrelativa ed incosciente con la natura (mimetismo) né a una

¹¹ Senza sorpresa rileviamo ne *La terra del rimorso* un largo uso del lessico teatrale. Nel tentativo di decidere lo statuto delle possessioni rituali sull’alternativa artificio/realtà, Michel Leiris sostiene che “fra possessione autentica e non autentica vi sono troppi stadi intermedi perché sia possibile tracciare una netta demarcazione”, e propone l’alternativa fra “teatro recitato” e “teatro vissuto” (Leiris 1988, 66-72). Ammette che la condotta dei posseduti possa sfumare in simulazione (il che rimanda al fatto che questi *non* è del tutto nell’incoscienza, anche se in seguito asserisce di non ricordare) ma senza che l’ordine estetico performato si autonomizzi del tutto dalla sovrapposizione con quello terapeutico e quello del sacro. L’efficacia di senso del rito si gioca infatti sulla credenza collettiva della presenza *reale* dello spirito nel posseduto, che diventa una sorta di altare vivente la cui individualità scompare dietro la stereotipia, grazie alla “disponibilità di copioni, personaggi, caratteri” che instradano l’esperienza estatica “come in un alveo già definito” (Beneduce 2002, 206). Anche Métraux 2001 differenzia fra posseduto e attore: “egli non interpreta [*ne joue pas*] un personaggio, egli è quel personaggio per tutta la durata della trance” (126). De Martino va nella medesima direzione, dal momento che riconosce la “plasmazione culturale che il simbolo mitico-rituale del tarantismo opera nelle persone, il modellamento profondo che esso realizza non solo nell’orientamento dei pensieri e degli affetti ma nello stesso ordine psicosomatico” (DM 2015, 84). Gli elementi di autosuggestione che penetrano sino alla più elementare appercezione corporea, da una parte, e quelli di una decisione culturale che si tramuta in spontanea recitazione, dall’altra, paiono dunque indissociabili nelle prassi mimetiche dei tarantati in azione.

rappresentazione-oggettivazione esplicita (finzione) ma il cui dispositivo le incorpora tuttavia *entrambe* nel piano della sua caratteristica dinamica risanatrice.

In conclusione, osservare l'immagine di Rosaria di Nardò ci rende chiaro, stavolta in segni sensibili e molto concreti, che cosa significa quello che De Martino aveva scritto anni prima, cioè che nella mimesi rituale "il rischio della ripetizione viene ripetuto" (DM 1995, 142). Nell'abbandonarsi ritualmente alla natura duplicandola per mezzo della prestazione mimetica, si realizza e ribadisce quell'estraneazione dalla natura in favore della quale ogni gesto culturale è chiamato a testimoniare - sempre di nuovo - contro il rischio del naufragio, con la creatività della sua distanza.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRI, E. 2013. "Ernesto De Martino: crisi della presenza e crisi mimetica a confronto", in F. Mercadante, M.S. Barbieri, R. Di Giuseppe, G. Fornari (a cura di). *Disordine e ordine: il fattore mimetico in politica e nella storia*, 543-555.
- BENEDUCE, R. 2002. *Trance e possessione in Africa. Corpi, mimesi, storia*, Torino: Boringhieri.
- BERARDINI F., MARRAFFA M. 2016. "La religione come tecnica difensiva dell'identità soggettiva", *Rivista internazionale di Filosofia e Psicologia*, 7, n.3, 365-377.
- CAILLOIS, R. 2015 [1938]. "Mimétisme et psychasthénie légendaire", in Id. *Le mythe et l'homme*. Paris : Gallimard, 86-122.
- CARPITELLA, D. 2015 [1961]. *L'esorcismo coreutico-musicale del tarantismo*, Appendice III a E. De Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*. Milano: Il Saggiatore, 335-372.
- CHERCHI, P., CHERCHI, M. 1987. *Ernesto De Martino. Dalla crisi della presenza alla comunità umana*, Napoli: Liguori.
- COMETA, M. 2017. *Perché le storie di aiutano a vivere*, Milano: Raffaello Cortina.
- CROCE, B. 2005 [1949]. *Filosofia e storiografia*, Napoli: Bibliopolis.
- DE MARTINO, E. 1975 [1953]. "Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni", *Società*, 3/1953, ora in Id. *Mondo popolare e magia in Lucania*, a cura di R. Brienza. Roma-Matera: Ed. Basilicata, 55-78.
- . 1993 [1933] "Il concetto di religione", ora in Id., *Scritti minori su religione, marxismo e psicoanalisi*, a cura di R. Altamura e P. Ferretti, Roma: Nuove Edizioni Romane, 47-54.
- . 1995. *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, a cura di M. Massenzio. Lecce: Argo.
- . 1996 [1953]. "Note di viaggio", *Nuovi Argomenti*, I, n. 2/1953, ora in Id. *L'opera a cui lavoro. Apparato critico e documentario della spedizione etnologica in Lucania*, a cura di C. Gallini. Lecce: Argo, 96-133.
- . 1997 [1941]. *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*. Lecce: Argo.
- . 2008 [1958]. *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, intr. C. Gallini, Torino: Bollati Boringhieri.
- . 2015 [1961]. *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*. Milano: Il Saggiatore.
- . 2022 [1948]. *Il mondo magico*, nuova edizione a cura di M. Massenzio. Torino: Einaudi.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. 2003 [1980]. *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, intr. M. Guareschi, tr. it. G. Passerone, Roma: Cooper & Castelvecchi.
- FRAZER, J. G. 1973 [1922]. *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*. vol. I, tr. it. L. De Bosis, pref. G. Cocchiara, Torino: Boringhieri.
- FREUD, S. 1980 [1920]. *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino.
- FROBENIUS, L. 1950 [1933], *Storia della civiltà africana*, tr. it. C. Bovero, Torino: Einaudi.
- GALLINI, C. 1999. *Percorsi, immagini, scritture*. In: Ead., F. Faeta (a cura di) *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, Torino: Einaudi, 9-48.
- GEBAUER, G., WULF, C. 2004. *Jeux, rituels, gestes. Les fondements mimétiques de l'action sociale*. Paris: Anthropos.
- HORKHEIMER, M., ADORNO, T. 2010 [1944]. *Dialettica dell'Illuminismo*, tr. it. R. Solmi, Torino: Einaudi.
- JANET, P. 1973 [1899]. *L'Automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*. Paris: Félix Alcan.
- LANTERNARI, V. 1990. *Verità e finzione, solennità e gioco nei rituali di possessione*. In: Bartocci, G. (a cura di) *Psicopatologia Cultura e Pensiero Magico*. Napoli: Liguori, 117-141.
- LAWTOO, N. 2025. *Homo Mimeticus. Una nuova teoria dell'imitazione*. Roma: Carocci.
- LEIRIS, M. 1988 [1958]. *La possessione e i suoi aspetti teatrali tra gli Etiopi di Gondar*, Milano: Ubulibri.

- LESCE, F. 2018. "Religione e sensibilità. Su alcuni motivi estetici in Ernesto De Martino." *Segni & Comprensione*, XXXII, n. 95/ 2018, 94-119.
- . 2019, "La presenza alienata. Follia e slancio morale in Ernesto De Martino." *Consecutio Rerum*, a. IV, n. 7, 177-194.
- MASSENZIO, M. 1986. "Il problema della destorificazione." *La Ricerca Folklorica*, n. 13, 23-30.
- . 1997. *La ripetizione della ripetizione*, in C. Gallini, M. Massenzio (a cura di). *Ernesto De Martino nella cultura europea*. Napoli: Liguori, 237-256.
- . 2021. "L'orizzonte formale del patire." *Prefazione* a E. De Martino 2021, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, nuova edizione a cura di M. Massenzio, Torino: Einaudi, XV-LXX.
- MAUSS, M. 1991 [1950]. *Teoria generale della magia e altri saggi*. Torino: Einaudi.
- MÉTRAUX, A. 2001 [1955]. "La comédie rituelle dans la possession." *Diogène*, n. 11, 26-49, tr. it. ora in *Antropologia*, anno I, n. 1, 119-138.
- MORETTI, G. 2013. "Dionisiaco e sacro tra Otto e Novecento fino a De Martino." *Studi Filosofici*, XXXVI: 167-188, Napoli: Bibliopolis.
- TAUSSIG, M. 1992. *Mimesis and Alterity. A particular History of the Senses*. NY-London: Routledge.
- TURNER, V. 2001 [1969]. *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura*, tr. it. N. Greppi Collu, Brescia: Morcelliana.
- TURNER, V. 1989 [1982]. *Dal rito al teatro*, tr. it. P. Capriolo, Bologna: Il Mulino.

PERCORSI

Contaminazioni





PAOLO DESOGUS

LAMENTATION AND LAY SYMBOLISM IN DE MARTINO AND PASOLINI

ABSTRACT: This essay examines the complex intellectual relationship between Ernesto De Martino and Pier Paolo Pasolini, focusing on their shared yet divergent engagement with folk poetry, lamentation, and secular symbolism. Despite their common affiliation with Marxism and Gramscian thought, Pasolini and De Martino developed distinct methodologies: De Martino's "progressive folklore" emphasized the political and existential dimensions of popular culture, while Pasolini interrogated the aesthetic and ideological layers of folk expressions, stressing their subordination to hegemonic forms. The study explores how Pasolini, through works like *Canzoniere italiano* and *Le ceneri di Gramsci*, critically reworks De Martino's historicism by emphasizing irreducible residues of human experience, mourning, and contradiction within history. It also highlights Pasolini's secular reinterpretation of symbolic forms—such as the red flag—in poetry and cinema, contrasting it with De Martino's anthropological framework. Ultimately, the essay uncovers a paradoxical affinity between the two thinkers: a shared concern for the existential crises of subaltern communities, and a mutual, though differently articulated, resistance to the abstraction and rationalization of human experience.

KEYWORDS: Progressive folklore, Historicism, Secular symbolism, Mourning and lamentation, Gramsci.

Folk poetry

Despite their shared interest in folk poetry, affiliation with Gramsci, and alignment with the Marxist left, De Martino and Pasolini did not enjoy a close relationship.¹ As I have discussed in previous studies, their interactions were often fraught, stemming from divergent views on history, differing approaches to political engagement, and perhaps mutual distrust.² Pasolini's stance toward De Martino oscillated between competition and attentiveness, marked by both conflict and openness. While De Martino showed

¹ The relationship between Pasolini and De Martino has been the subject of an extensive bibliography. See, in particular, Didi-Huberman 2009, De Laude 2021, Picconi 2014, Sobrero 2015, Tinelli 2018, Tricomi 2011, Verbaro 2021. On the relationship between De Martino and *Nuovi Argomenti*, see Severino 2003b.

² The present text can be read as an ideal continuation of Desogus 2022a and 2022b.

minimal interest in Pasolini, the reverse was not true. Pasolini engaged deeply with De Martino's work, drawing significant insights through his unique perspective. Although Pasolini cannot be considered a disciple of De Martino, the Neapolitan anthropologist undeniably served as a major source of inspiration for him.

In my previous essays, I proposed that De Martino may have rekindled Pasolini's interest in Gramsci around 1953. This occurred after Pasolini's estrangement from Marxism after his expulsion from the Friulian Italian Communist Party in November 1949, while serving as cell secretary for the Casarsa della Delizia faction of San Giovanni. Pasolini was among the attendees of the Centro etnologico italiano (Italian Ethnological Center), founded by De Martino in Rome in 1953. This center aimed at broadening discussions on popular culture and ethnology by including non-specialist intellectuals aligned with Gramsci's *Quaderni dal carcere*.³ Notably, in 1950, the institute supported the publication of the fifth of six volumes edited by Felice Platone and supervised by Palmiro Togliatti, titled *Letteratura e vita nazionale* (*Literature and National Life*). This volume featured significant excerpts from Notebook 27 on folklore. These writings were crucial for studies on popular culture, which during that time underwent a revitalization closely intertwined with political struggles.

It is important to note that 1953 marked a crucial year for Italian folklore studies and anthropology. A growing interest in exploring the lives and worldviews of communities relegated to the "margins of history"⁴ was not confined to Rome, where the Centro Etnologico Italiano was based, but spread throughout Italy. This period saw the rise of a sustained focus on the Mezzogiorno, accompanied by the first ethnographic expeditions, such as De Martino's fieldwork in Lucania during the fall of the previous year.

The post-war years were a particularly dynamic period for the study of subaltern realities, as these investigations frequently transcended specialist debates to engage a broader public. It is not surprising, then, that in 1953 both Pasolini and De Martino contributed to a publication like *Radiocorriere*⁵ with a series of pieces dedicated to the Mezzogiorno and folk poetry. These contributions were intended to accompany radio broadcasts on similar themes, although, to my knowledge, only De Martino's segments aired between 1953 and 1954.⁶

This same year also saw the founding of two journals that served as platforms for the intersecting intellectual activities of De Martino and Pasolini: *La Lapa*, established by

³ Pasolini's presence at the meetings of the Centro Etnologico Italiano is attested by Tullio Seppilli (1994, 17). See also the letter to Gianfranco D'Aronco dated August 31, 1953 (Pasolini 2022, 795).

⁴ I borrowed the expression from Gramsci and the title of notebook 25 on the subaltern classes (Gramsci 1975, 2277).

⁵ The article published by Pasolini in the *Radiocorriere*, not included in the Meridiani works, is of particular importance because it is the first in which Gramsci's name appears (Pasolini 1953, 12). A previous mention in the introduction to *Poesia dialettale del Novecento* appeared within a citation from Muscetta (Pasolini 1952, 735).

⁶ The broadcasts have been transcribed and published in De Martino 2002.

Eugenio Cirese (father of Alberto Mario), and *Nuovi Argomenti*, which in its second issue featured an article on De Martino's Lucania expedition titled *Note di viaggio* (*Travel Notes*). Pasolini drew heavily on this article for his *Canzoniere italiano* (*Italian Songbook*), an anthology of Italian folk poetry published in 1955 by Guanda.

Regarding the genesis of Pasolini's *Canzoniere italiano*, a lesser-known detail sheds light on his approach to folklore studies. Between March and April 1953, De Martino developed a proposal for an anthology of folk poetry, which was discussed by Giulio Einaudi and his editorial team at his publishing house. Documents preserved in the Einaudi archives reveal that Paolo Boringhieri reported De Martino's desire to collaborate with Alberto Mario Cirese and Pier Paolo Pasolini, whose previous anthology on dialect poetry, published in 1952, he was familiar with.⁷

These documents reveal that De Martino was familiar with and valued Pasolini's contributions as a literary scholar, even though he never explicitly referenced them in his own work. He considered Pasolini an asset to a project aligned with the research agenda of the Italian Ethnological Center. Since the other proposed collaborator was the young Alberto Mario Cirese—another towering figure in 20th-century Italian anthropology—the project seemed to have promising foundations.

However, the initiative faltered due to difficulties with Einaudi (Desogus 2022a) and possibly the emerging conflict between De Martino and Cirese (Straniero 1976). Within a few months, the idea of a folk poetry anthology was definitively abandoned. Pasolini, meanwhile, continued his work on folk songs and, after securing a new contract with Guanda, decided to pursue his folklore research independently.

The reasons for this failed collaboration lie primarily in the shift in De Martino's intellectual orientation in 1955, when he moved away from the perspective of "progressive folklore." Firstly, his approach combined political engagement and folklore studies under Gramsci's influence. As De Martino wrote in his inaugural essay for *Nuovi Argomenti*, he was particularly intrigued by the "dramatic tension—between scientific interest and ethical-political interest, between history to contemplate and history to live and create" (De Martino 1953, 70; my translation).

Secondly, the breakdown of the collaboration likely stemmed from Pasolini's decision to continue his research on folk poetry independently of De Martino. I have been unable to uncover much about their personal relationship beyond what can be gleaned from the archival record. It is possible that they interacted outside the Centro Etnologico Italiano, perhaps facilitated by Elsa Morante and Alberto Moravia.⁸ However, it cannot be ruled out that personality clashes also played a role, particularly regarding the difficulty of conceding leadership of the project to the other. Pasolini already

⁷ The discussion regarding the possibility of publishing an anthology of popular songs is reported by Munari 2013, 37. See also Boringhieri 2010, 306.

⁸ The acquaintance between De Martino and Elsa Morante from the late 1950s is documented by Fofi 1996, 181.

experienced significant frustration in 1952 while co-editing the dialectal anthology *Poesia dialettale del Novecento* (*Anthology of 20th-Century Dialect Poetry*) with Mario dell'Arco. It is therefore plausible that he was now reluctant to undertake another collaborative project—especially with someone as intellectually overbearing personality as De Martino.⁹

De Martino's "Progressive folklore"

Pasolini's decision to continue his work independently likely stemmed from a fundamentally different relationship with the literary text and with folklore studies, reflecting two distinct—if not opposing—historical and political points of view. De Martino approached folk poetry primarily through a socio-anthropological lens, often emphasizing the existential dimension in relation to the material conditions of life, with the aim of uncovering the political and oppositional potential inherent in folk songs. This perspective is aptly encapsulated in the term "progressive folklore".¹⁰

For his part, Pasolini was equally committed to a politically engaged perspective, and his work *Canzoniere italiano* provided an opportunity to renew this commitment. However, his focus was on assessing the degree of expressive autonomy in folk poetry through an analysis of its linguistic and stylistic innovations. In the introduction to the *Canzoniere italiano*, Pasolini argued that folk poetry was deeply dependent on versification models derived from high culture, often reproducing these models in an ossified and conservative manner. On a literary level, folk poetry appeared parasitic and subordinate to the poetry of hegemonic groups. This subordination, in turn, reflected a sociopolitical dynamic, rendering folk poetry largely devoid of progressive impetus (Pasolini 1955c, 886-888).

This claim is reinforced by a statistical observation. Contrary to De Martino's view, the proportion of folk poetry containing overtly political or oppositional elements was minor and not representative of the vast corpus collected by scholars and later compiled for the *Canzoniere italiano*. Instead, epic-lyric poetry predominated in northern Italy (with the exception of Friuli), while lyric poetry was more prevalent in the Mezzogiorno.¹¹ This does not negate the fact that these texts, as Gramsci suggested, serve as documents that reflect the "worldview and way of life" of the popular classes. However, in contrast to Gramsci, Pasolini insisted that the artistic dimension could not be

⁹ In a letter to Giacinto Spagnoletti from March 1952, referring to dell'Arco, Pasolini writes: "Now that I am working on the anthology with him, I see who he is, I see that he lacks the slightest dignity: to the point of allowing his name to be included in a book that was entirely and completely (even in the manual sense) made by me" (Pasolini 2022, 692; my translation).

¹⁰ On "Progressive folklore," see De Martino, 1951a, 1951b, 1951c, 1951d, 1951e, 1952a, 1952b, 1953a, 1953b, and 1953c. An important text about the crisis of this notion is also De Martino 1954b.

¹¹ On this point, Pasolini reconnects with the studies of Costantino Nigra (Pasolini 1955c, 868).

overlooked, particularly since the ways in which folk poets absorbed and reinterpreted high cultural traditions offered crucial insights into their social reality (Pasolini 1955c, 888).¹²

Pasolini's method, which integrated the stylistics of Contini, Devoto, and Spitzer with an interrogation of ideological traits, regarded the social and the artistic as inseparably intertwined. In this framework, the artistic dimension became coextensive with the political.¹³ From this approach, Pasolini drew a striking conclusion: within the "dialectic of history," the words of the oppressed constituted what he called an "unhappy antithesis" (Pasolini 1955c, 893). Articulated under the influence of dominant expressive forms, this antithesis lacked the capacity to overturn power dynamics and assert itself as a hegemonic force. Consequently, contrary to De Martino's claims, Pasolini saw nothing genuinely progressive in folk poetry. While such poetry bore human testimony, expressing existential precarity, emotions, and intimate longings rooted in socially specific lives, it did not, in Pasolini's view, serve as a historical-political catalyst for progressive change. For him, folk songs born on the "margins of history" were unable to ignite a transformative movement.

"What is historicism?"

The failed publication of the folk anthology for the Einaudi publishing house marked the definitive end of the collaboration between De Martino and Pasolini. However, their shared connections with Alberto Moravia, Elsa Morante, and other figures suggest that their relationship did not completely cease, leaving behind only faint traces. One such trace is their meeting in 1959 during the Crotona Prize, organized by the city's communist administration under the influence of Mario Alicata, who in 1955 succeeded Salinari as head of the cultural commission. The competition, centred on Southern Italy, awarded Pasolini for *Una vita violenta* (*A Violent Life*) in the fiction category and De Martino for *Sud e magia* (*The South and Magic*) in the essay's category. Little evidence remains of their encounter on that occasion, apart from a photograph capturing them at opposite ends of a crowded, elongated table. This image perhaps best encapsulates their relationship—anchored in the shared cultural sphere of the left yet separated by ideological distances that rendered dialogue challenging.

¹² According to Gramsci, "what distinguishes popular song, within the framework of a nation and its culture, is not its artistic element or its historical origin, but its way of conceiving the world and life, in contrast with official society; here, and only here, should one look for the "collectivity" of popular song and of the people themselves" (Gramsci 1996, 399-400).

¹³ This concept recurs in the introduction to *Canzoniere italiano* (Pasolini 1955c) and in numerous writings, including Pasolini 1956. Gian Luca Picconi has referred to it as "a social ontology of style" in Pasolini's research (Picconi 2022).

Pasolini, however, never ceased to engage with the work of the Neapolitan ethnologist. This is evident in the gradual incorporation of De Martino's ideas and reflections into Pasolini's writings. To fully grasp the rationale behind Pasolini's interest, one must return to the period of greatest tension between the two authors, particularly their collaboration with *Nuovi Argomenti*, which at the time was still edited by Carocci and Moravia (Pasolini did not join the editorial team until 1960).¹⁴

At the end of 1955, De Martino published two articles in *Nuovi Argomenti*: *Historical Considerations on the Lucanian Funeral Lament* and *Religious Consciousness and Historical Consciousness*, which appeared in issues 12 and 14, respectively. These writings laid out a vision of history sharply contrasting with Pasolini's perspective, challenging his concept of a stratified historical process that preserves the remnants of the past within its unfolding.

As the title suggests, the first article focused on funeral lamentation, a research topic that, after initial explorations, culminated in the 1958 publication of *Morte e pianto rituale* (*Death and Ritual Lamentation*). It is a highly significant piece that Pasolini was familiar with, even critiquing it as an example of a "Marxism devoid of clarity" (1955b, 598). The second article, published a few months later, serves as a kind of retrospective written in the margins of a conference on the history of religions held in Rome that April. While it surveys the state of the field, it also seeks to outline a direction for De Martino's research, addressing not only specialists but also intellectuals from other disciplines responsive to the discussions emerging in *Nuovi Argomenti*.

Noteworthy in these writings are De Martino's reflections on historicism, which he defines as follows: "What is historicism? It is a worldview founded on the critical conviction that reality resolves itself entirely into history and that human historical reality, in its individual manifestations, is entirely the work of humanity and is fully knowable by human thought without residues" (De Martino 1955b, 89; my translation).

This reflection reveals the many influences—from Vico to Croce—that De Martino synthesized in his integration of Gramsci's ideas. However, the philosophical-theoretical assertion that historicism entails the resolution of reality into history "without residues" is particularly striking. In practice, De Martino's thought was neither absolute nor unequivocal, though it is plausible that this definition was crafted to defend his work against accusations of irrationalism both from Crocean circles and his political peers.¹⁵

Even more striking is Pasolini's radically different stance, articulated in the introduction to his *Canzoniere italiano*, a portion of which was previewed in issue 12 of *Nuovi Argomenti*. Here, Pasolini underscores the dialectical defeat of folk poetry through his notion of the "unhappy antithesis", which he interprets as a residual element—

¹⁴ On the relationship between De Martino and *Nuovi Argomenti*, see Severino 2003b, 312-327.

¹⁵ The most famous and discussed is that of the secretary of the Communist Party, Palmiro Togliatti (1952, 198). On the relationship between De Martino and the PCI, see Severino 2003a, 527-552.

something that persists without resolution in history and must therefore be studied by combining historicist and stylistic analysis.

It is difficult to determine whether De Martino's critique of residual elements was a direct response to Pasolini or a broader rejection of non-historicist approaches gaining traction in *Nuovi Argomenti*, including Pasolini's own contributions. It is worth noting that the topic of the "residues" had already been explored by Pasolini's former professor of moral philosophy, Felice Battaglia. His reflections on the "residues" were central to *Il valore della storia* (*The Value of History*) particularly in his reinterpretation of dialectics in relation to the irrational, understood as an irreducible element of becoming that enables history itself: "If all certainty becomes truth, if everything in the synthesis—or rather, in the act of synthesis—flows back into the rational and becomes spirit, why should there be any need for further acts, for new syntheses?" (Battaglia 1948, 149; my translation).

Ultimately, De Martino's decision to publish in *Nuovi Argomenti* rather than in an academic or specialized journal on religious studies suggests a strategic intent to counter non-historicist proposals that were beginning to appear, including those proposed by Pasolini. This hypothesis of an underlying intellectual rivalry finds further support in Pasolini's publication of *Ceneri di Gramsci* (*The Ashes of Gramsci*) in *Nuovi Argomenti* later that year. Here, he reaffirms his embrace of "residual" elements and the vital irreducible to dialectics, as expressed in the verses about "the dark of my gut" and "aesthetic passion" (Pasolini 2014, 175-176).

These divergences become even clearer in the introduction to the *Canzoniere italiano*, published in the summer of 1955. The key point worth exploring is Pasolini's repeated critique of De Martino's "Marxism devoid of clarity". Here is the full passage:

We refer to Marxist ideology, which, however, regarding the issue of folk poetry, is still at a potential stage or (within the party press) an intentional one. Even in some recent essays by De Martino (which we will have the opportunity to examine in more specific contexts), Marxism—lacking clarity yet also devoid of ideological simplism—roots itself in Crocean historicism, enriched by somewhat extraneous interests, such as Freudian influences, which constitute, nonetheless, the necessary emotional substrate of a researcher who is not merely technical. (Pasolini 1955c, 879; my translation)

These words undoubtedly carry a trace of perfidy, echoing the long-standing accusations of irrationalism levelled at De Martino following the publication of *Mondo magico*. Nevertheless, it cannot be ignored that they originate from an intellectual who, in reality, has consciously cultivated theoretical syncretism in a manner neither serene nor clear-cut, with openings toward the domain of the irrational, frequently in direct conflict with the Marxist perspective.

It is perhaps possible, then, to propose a second interpretation: alongside the critique of De Martino, there is a paradoxical attempt to mirror his intellectual work. This is not unprecedented. Such an attitude can often be recognized in Pasolini's relationships with those figures with whom he clashed but from whom he later drew themes and issues to

integrate into his own reflection—albeit modified or reshaped according to his poetic and intellectual vision. A similar dynamic, for instance, characterizes his relationship with Franco Fortini and would emerge in the 1960s with figures such as Christian Metz and even Umberto Eco.

Terms such as “clarity” and “lucidity,” which appear in the *Canzoniere*, belong to the same semantic family revolving around the lexeme “light” found in *The Ashes of Gramsci* (Pasolini 2014, 175) and other poems in the same collection, such as *Picasso*. The essential difference in these verses is that the opposition is constructed with the lexemes “dark” and “gut,” whereas in the *Canzoniere* the contrast is established with “complexity.” Reformulating the terms of the opposition, it could be argued that “clarity” or “light” signifies the ability to synthesize and abstract: in the *Canzoniere*, for example, Croce is praised for his acumen in constructing a comprehensive poetic framework for folk poetry within a precise historical articulation of the phenomenon. Complexity, on the other hand, relates to the capacity to engage with concrete realities, to immerse oneself in contradictions, and to discern their significance, renouncing reductionism and oversimplification.

In light of the cited passage, particular attention should be paid to the second part of the commentary: De Martino lacks clarity, but he is also free of “ideological simplism.” This phrasing, through a litotes, places his studies within the domain of complexity. There may also be an additional element at play. According to Picconi, the absence of simplism also constitutes a distancing from Croce (shared by Pasolini)¹⁶, who distinguishes folk poetry from cultivated poetry based on its simplicity of tone and, by extension, its connection to the “semplici”, that in Italian means also “humble people”¹⁷. Therefore, De Martino is exempt from the attitude that Pasolini, at the time, criticized in Marxists like Salinari and, concurrently, in the editors of *Ragionamenti* for fostering political abstraction (Scotti 2004).

Alongside a primary interpretation of Pasolini's polemic with De Martino, a secondary reading emerges: one of paradoxical openness and affinity. The ethnologist's lack of clarity mirrors the same interrogation that Pasolini directs toward the recesses of the human, the “dark gut,” and the contradictions between life and history. De Martino, too, albeit from a predominantly historicist perspective, ventures toward the edges of human reason, approaching those thresholds where it risks losing itself, producing that “crisis of presence” that lies at the core of much of his work.

Despite the clashes and distancing, a common ground can be recognized: the shared terrain of the human, interrogated in the instant of its dissolution. This is also the moment when the original contradiction between the individual and nature reveals its

¹⁶ “It expresses movements of the soul that do not have behind them, as immediate precedents, great struggles of thought and passion; it depicts simple feelings in corresponding simple forms” (Croce 1929, 324; my translation).

¹⁷ These considerations are contained in an unpublished article by Gian Luca Picconi.

sharpest edges. After all, no process of spiritualization, no dialectic, can eliminate death, pain, hunger—just as it cannot erase eros, joy, or passion.

The Cry of the Excavator

During the 1950s, Pasolini's problematic engagement with De Martino's work largely remained unacknowledged, partly due to the intensely polemical tone surrounding it. This is evident in one of the major texts included in *The Ashes of Gramsci*, *The Cry of the Excavator*, which revisits themes of lamentation and mourning through a perspective that, for now, can be tentatively described as “secular.” However, in Pasolini, this secularism takes on a unique meaning, aiming less at contributing to the secularization of cultural institutions and more at identifying expressive forms capable of bearing the existential traumas of individuals.

De Martino began exploring the theme of funeral lamentation in 1954, publishing an initial article in *Società*, which he later revisited in two essays for *Nuovi Argomenti*. Though still in a nascent form, these essays outlined the trajectory of his studies. They do not yet include explicit references to the themes of the “crisis of presence” or the “ethos of transcendence.” Thus, they lack the philosophical depth found in his later writings, which eventually shaped the framework for his seminal work *Death and Ritual Lamentation*. Nevertheless, in *Historical Considerations on the Lucanian Funeral Lament* (*Considerazioni storiche sul lamento funebre lucano*), De Martino describes lamentation as an “ancient pagan institution rooted in primitive civilizations” (De Martino 1955a, 5), comprising techniques that enable the processing of grief within a magical-religious framework.

It is difficult to believe Pasolini was unaware of this text—not only because it appeared in the same issue of *Nuovi Argomenti* as his first contribution, but also due to two corroborating factors. The first pertains to De Martino's references to the lamentation for Rocco Scotellaro, a poet and politician whose untimely death at the age of thirty had a profound impact on Pasolini. The second is De Martino's attention, in this article, to both archaic societies and contemporary forms of lamentation, examining examples from working-class contexts and, more broadly, among the oppressed. This latter focus is of particular interest here.

Scotellaro's death and the description of his funeral offered De Martino an opportunity to reflect on how the working classes in modern society cope with profound existential crises. He considered the political and cultural consequences of the decline of religious function, even among those on the margins of history. In these pages, De Martino adopts a critical stance toward secularization, emphasizing the void created by the loss of religiosity and the instruments that once integrated individual lives within a framework of meaning in the face of death, illness, and hunger. He thus advocates for the subaltern classes, in their struggle for a new civilization, to develop their own secular

forms of processing existential crises within a framework of civic communion capable of resisting the precarity inherent in human existence.

The same concept of mourning, viewed within the transition of civilization toward a post-religious reality oriented toward progress, is central to *The Cry of the Excavator*. In this poem, too, mourning expresses the need for mediation and the processing of loss—not of a single individual but of an entire world rendered unsustainable in a society moving toward industrial and cultural modernization. The excavator's weeping represents a secular lamentation for those who painfully partake in the destruction of something within themselves in order to change and progress: “*What cries is whatever changes, even / for the better.*” (Pasolini 2014, 217).

Modernity, even the kind favoured by Pasolini, transforms humanity, elevates it, emancipates it from the realm of basic needs, and brings it into history. At the same time, it severs humanity's ties with the world by spiritualizing the vital dimension and embedding it in a rational process. As the subaltern classes strive to build a new communist civilization by transforming unconsciousness into consciousness and spontaneity into history, they risk losing what grounds them in the givenness of existence: the unreflective habits, and the impulses that transcend reason.

From this emerges a key distortion of the principle of lamentation. In De Martino's analysis of southern Italy and his observations of contemporary working classes, lamentation fulfills a dialectical function, addressing existential dramas within a historicist framework that integrates and resolves residual elements into a social and collective order. In contrast, Pasolini reasserts the idea of the “unhappy antithesis.” This tragic-political dialectic stubbornly preserves what consciousness risks discarding. As one of the most famous passages states, it is not only the excavator that weeps:

What cries is all that ends
and begins again. What used to be
a stretch of grass, an open expanse,
and is now a courtyard white as snow
enclosed within walls of resentment.¹⁸

Here, Pasolini is still far from articulating the opposition between “development” (*sviluppo*) and “progress” (*progresso*) that will emerge in his *Scritti corsari*, framed within the Gramscian terms of “passive revolution.” However, traces of this conception of history can already be detected, later revisited in his engagement with Benjamin and expressed in the verses of *Poesia in forma di rosa* (*Poem in the Shape of a Rose*) (Picconi 2012). Even more compelling, however, is the narrative device that seeks to humanize the machine, embedding it within a symbolic ritual that reveals the drama of becoming—the dialectic of history.

¹⁸ “Piange ciò che ha // fine e ricomincia. Ciò che era/ area erbosa, aperto spiazzo, e si fa/ cortile, bianco come cera, // chiuso in un decoro ch'è rancore” (Pasolini 1957, 848).

There may also be a Virgilian reference here, which highlights not only the sorrow inherent in things but also their grace, as they participate in the human experience: *Sunt lacrimae rerum* (*Aeneid*, I, v. 462).¹⁹ Pasolini's poetry draws inert objects into the sphere of history, conflict, and reason, which are transformed into compassion—a light cast on existential wounds and nostalgia for the past. This nostalgia carries a plea not to lose the meaning of these things, not to relinquish their hidden value, their survival in a time hostile to the world's enchantment. A little further on in *The Cry of the Excavator*, Pasolini writes:

What cries is whatever changes, even
for the better. The light of the future
never stops wounding us, not even
for an instant: it's right here, burning
in our every daily gesture,
tormenting even the confidence
that gives us life, the passion of Gobetti
for these workers as they hoist,
in this street on the other front of humanity,
their red tatter of hope.²⁰

Strong differences persist between De Martino and Pasolini, which undoubtedly shaped their intellectual dialogue. Nevertheless, by tracing the trajectory of their respective work and contributions, one can identify elements that are far from secondary or negligible. In Pasolini, mourning does not fully resolve loss within the process of dialectical becoming. Instead, it highlights the connection between the forward movement of time and what is lost, thus emphasizing the contradiction between life and history, between the living, biological, organic dimension and its transcendence within cultural processes.

Lay Symbolism

In addition to the theme of lamentation, *The Cry of the Excavator* explores another De Martino-inspired issue: secular symbolism. Pasolini addresses this theme through various figures and political images, including the “red rag of hope” hung by workers at the construction site. Pasolini's poetry contains many references to the red flag. In *Una polemica in versi* (*A Polemic in Verse*), its significance seems to evoke something rhetorical and propagandistic—a critique aimed at the editors of *Il Contemporaneo* prior to their

¹⁹ Among Pasolini's projects was also the one to translate the *Aeneid*. See also Todini 1997.

²⁰ “Piange ciò che muta, anche/ per farsi migliore. La luce/ del futuro non cessa un solo istante// di ferirci: è qui, che brucia/ in ogni nostro atto quotidiano,/ angoscia anche nella fiducia// che ci dà vita, nell'impeto gobettiano/ verso questi operai, che muti innalzano,/ nel rione dell'altro fronte umano,// il loro rosso straccio di speranza” (Pasolini 1957, 849).

reconciliation: “*Blinded by action, you served / the people not in their hearts / but in their flag, forgetting / that every institution must bleed / so that it does not return to myth*” (Pasolini 1957, 854)²¹. This is a pointed denunciation of the abstractions of ideology and its degradation into myth, understood here as an instrument of domination, a preordained framework imposed upon reality. By contrast, the red flag holds a real and emancipatory meaning if it is alive—if it can “bleed,” that is, if it can embody the sufferings of oppression and the drama of the workers.

Later, in the same poem, Pasolini presents the image of an “old man” who claims the workers’ flag as his own. In a moment of deep emotion, the elderly laborer “*shakes/ the flag sacred to him against time*” and joins the “*joyful, desperate*” song of his comrades, only to step aside when the singing ends, as if completing a ritual that has restored a sense of belonging and made the world recognizable once again.

This image carries both religious and profoundly human overtones: the sense of an existence transcending itself to become a collective body, a living and unified mass, an *ethos* that remains tied to primary needs, the rough texture of existence, and the given realities of biological life. The references to his “*white head*,” “*shaking legs*,” and “*hoarse voice*” signify frailty and old age, yet they also evoke the past persisting in the present—a past that revives the struggles and oppressions endured, without which it risks becoming rubble, a heap of mutilated and forgotten remnants.

The theme of secular symbolism, closely interwoven with political reflection, reemerges in *The Religion of My Time*, particularly in the verses *Alla bandiera rossa* (*To the Red Flag*):

For those who know only your color, red flag,
you must truly exist, so that they might exist:
those once covered in scabs are now covered in wounds,
the laborer becomes a beggar,
the Neapolitan turns Calabrian, the Calabrian African,
the illiterate a buffalo or a dog.

Those who barely knew your color, red flag,
are on the verge of knowing you no more, not even with their senses:
you, who already boast so many bourgeois and working-class glories,
become a rag once more, and let the poorest wave you high.
(Pasolini 1961, 1049; my translation)²²

²¹ “Avete, accecati dal fare, servito/ il popolo non nel suo cuore/ ma nella sua bandiera: dimentichi/ che deve in ogni istituzione/ sanguinare, perché non torni mito”.

²² “Per chi conosce solo il tuo colore, bandiera rossa,/ tu devi realmente esistere, perché lui esista:/ chi era coperto di croste è coperto di piaghe,/ il bracciante diventa mendicante,/ il napoletano calabrese, il calabrese africano,/ l'analfabeta una bufala o un cane./ Chi conosceva appena il tuo colore, bandiera

This composition repeats the same process: the red flag exists and gives existence to those who raise it only if it embodies the consciousness of the oppressed—particularly the most downtrodden. It extends beyond the human to touch what is most humble—the primal, naked reality that precedes reason. Its symbolic function is activated only insofar when it evokes the experience of the world in its original state, in its condition as a “rag,” as something given that precedes politics while simultaneously making it possible. The same “bourgeois and workers’ glories” of the great revolutions possess meaning only if reconnected to the dispersed masses who made them possible—those who can still imbue them with vitality through their grounded sense of reality and their way of living and perceiving the world.

Another example can be found in the film *Uccellacci e uccellini* (*The Hawks and the Sparrows*, 1966), during one of the final scenes, where Totò and Ninetto encounter the funeral procession of Palmiro Togliatti, the ancient communist leader who led PCI in the struggle against fascism. These images, which Pasolini draws from a documentary by Francesco Maselli, evoke both the lamentation and the secular mourning of the communist people. Their significance is simultaneously evocative and polemical. On the one hand, they highlight the mythic-ritual function of funerary commemoration; on the other, they show that even within a Marxist and materialist party, not everything can be reduced to the immanence of history or the relations of production.

With this scene, Pasolini does not propose an irrational interpretation of how the communist masses respond to the death of their political leader. Rather, he offers a vision of a phenomenon with religious overtones, one that uses the occasion of mourning an opportunity to reconsider the contradiction between biological life and history within the framework of a shared destiny among the working classes. In this way, Pasolini aligns himself more closely with De Martino, perhaps due in part to his direct engagement with the writings collected in 1962 under the title *Furore, simbolo, valore* (*Fury, Symbol, Value*). At the end of the third section of this work, De Martino reflects on the collective cultural forms within socialist societies and evokes “the birth of a new symbolism, reconcilable with an achieved humanistic consciousness and with an ever more intimately lived ‘sense of history’” (De Martino 2013, 212).²³ History, therefore, is not simply the reconstruction of human events: it is existence embedded in the popular spirit, which, in Pasolini’s film, retains its material essence—its unity of faces, bodies, and gestures, all expressions of grace and humanity.

rossa,/ sta per non conoscerti più, neanche coi sensi:/ tu che già vanti tante glorie borghesi e operaie,/ ridiventa straccio, e il più povero ti sventoli”.

²³A few lines earlier, De Martino also writes: “In general, cultural symbolism is a vibrant, unitary order of representation and operational possibilities, through which the call to a memorable event of foundation and authentication is periodically renewed, and a future horizon is periodically anticipated, a perspective of the fulfilment of individual and collective tasks organically linked to the inaugural origins” (De Martino 2013, 212; my translation).

The archival footage Pasolini incorporates is entirely devoid of propagandistic intent. The scene of Togliatti's funeral demonstrates how the mourning event is integrated into the historical becoming. In turn, this intersects, albeit briefly, with the journey of the two protagonists, Totò and Ninetto, representatives of the subproletariat. Here, as elsewhere, Pasolini's symbolism takes the form of an album of figures of contradiction, capable of articulating a connection with primary needs. This is a confrontation between existence and an ethos that seeks not to separate humanity from nature but to renew their bond.

Once again, Pasolini presents a tragic antithesis, one that could be described in Giacomo Leopardi's terms: an expression of resistance that engages the individual in their spiritual, biological, and moral dimensions. Though secular in form, the funeral depicted in *The Hawks and the Sparrows* conveys a form of rationality that could be qualified as "expanded," seeking to encompass humanity in its totality, in the composite unity of spirit and nature. This "expansion" should not be interpreted as reactionary or akin to certain forms of past romanticism. On the contrary, it avoids barbarism or a mystical and untamed irrationalism. This form of symbolism conveys a political and civic aspiration to restore the integrity of forces and recover a more holistic vision of humanity. This renewed whole stands in opposition to the dangerously fragmented construct shaped by the abstractions of narrow, calculative reason.

This invites further reflection. Although conceived in a polemical context, the concept articulated by Pasolini also finds resonance in De Martino's work. It appears paradoxical, one of the many reversals characterizing the relationship between the two authors. In 1965, already gravely ill, De Martino engaged in a conversation with Cesare Cases, later published posthumously in *Quaderni Piacentini*. There, he revisited the theme of secular symbolism and the persistent human condition, perpetually subjected to fissures that cannot be managed by an ordering reason—not even by the communist reason he politically supported. As he observed: "Even in a society entirely based on reason, even in a socialist society, crises and dramas will persist—and heaven forbid it were otherwise, for such a society would be unbearably dull" (Cases 1965, 7; our translation). Faced with the threat of a bureaucratized, alienated life stripped of the symbolic dimension required to address the "crisis of presence," De Martino confessed to feeling rejection, even "horror".

This is the same horror expressed in the scream of the excavator: it is not far-fetched to recognize in the "red rag" and the poetic labour of humanizing the machine—transforming its metallic screech into a weeping lament—a form of secular symbolic resolution, a resistance to neocapitalist nihilism, and an effort to restore collective relationships among free and equal individuals. In this weeping lies a rediscovery of life's value amidst historical and material toil, the very struggle to which both De Martino and Pasolini dedicated crucial pages of their work.

REFERENCES

- BATTAGLIA, F. 1948. *Il valore nella storia*. Bologna: UPEB.
- BORINGHERI, G. 2010. *Per un umanesimo scientifico. Storia di libri, di mio padre e di noi*. Torino: Einaudi.
- CANNARSA S., 1992, "Genesi del concetto di folklore progressivo. Ernesto De Martino e l'etnografia sovietica." *La Ricerca Folklorica* 25: 81-87.
- CASES, C. 1965. "Colloquio con Ernesto De Martino.", *Quaderni piacentini* 23-24. In C. CASES, *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento* 48-55. Torino: Einaudi, 1985.
- CROCE, B. 1929. "Poesia 'popolare' e poesia 'd'arte'." *La Critica* 27: 321-339.
- DE LAUDE, S. 2021. "Pasolini, Teorema e Ernesto De Martino." In *Letteratura e antropologia. Generi, forme e immaginari*, edited by A. Carli, S. Cavalli, D. Savio, 241-255. Pisa: ETS.
- DE MARTINO, E. 1949. "Intorno a una storia del mondo popolare subalterno." *Società*, 3: 411-435.
- . 1951a. "Gramsci e il folklore progressivo." *Mondo operaio*, 3: 12.
- . 1951b. "Il folklore progressivo." *l'Unità*, 26 giugno: 3.
- . 1951c. "Il folklore progressivo emiliano." *Emilia*, 21: 251-254.
- . 1951d. "Il folklore, un invito ai lettori del Calendario." *Il Calendario del Popolo*, 7: 989.
- . 1951e. "Gramsci e il folklore." *Il Calendario del Popolo*, 8: 1109.
- . 1952a. "La civiltà di zia Grazia.", in *l'Unità*, 23 febbraio: 3.
- . 1952b. "Nuie simme 'a mamma d' 'a bellezza." *Il Calendario del Popolo*, 8: 1061.
- . 1953a. "Note di viaggio." *Nuovi argomenti*, 2: 47-79.
- . 1953b. "Intorno all'arte cosiddetta popolare." *Ulisse*, 19: 4-7.
- . 1953c. "Mondo popolare e cultura nazionale." *La Lapa*, 1:3.
- . 1954a. "Rapporto etnografico sul lamento funebre lucano." *Società*, 4: 655-665.
- . 1954b. "Storia e folklore." *Società*, 5: 940-944.
- . 1955a. "Considerazioni storiche sul lamento funebre lucano." *Nuovi argomenti*, 12: 1-33.
- . 1955b. "Coscienza religiosa e coscienza storica. In margine a un congresso." *Nuovi argomenti*, 14: 86-94.
- . 2021 [1958]. *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Torino: Einaudi.
- . 2013 [1962]. *Furore, simbolo, valore*. Milano: il Saggiatore.
- . 2002. *Panorami e spedizioni. Le trasmissioni radiofoniche di Ernesto De Martino (1953-54)*. Edited by L. Bindi e L. M. Lombardi Satriani. Torino: Boringhieri.
- DESOGUS, P. 2022a. "L'infelice antitesi. Pasolini e De Martino nei primi anni Cinquanta." In P. Desogus, R. Gasperina Geroni, G.L. Picconi (eds.). *De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e prospettive*, 96-109. Roma: Carocci.
- . 2022b. "Transzendenz ohne Ethos. Pasolini, De Martino und das lächerliche Jahrzehnt." In C. Rok (ed.). *Authentizität nach Pasolini*, 45-65. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2009. *La survivance des lucioles*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- FOFI, G. 1996. *Strade maestre. Ritratti di scrittori italiani*. Roma: Donzelli.
- GRAMSCI, A. 1975. *Quaderni del carcere*. Edited by V. Gerratana. Torino: Einaudi.
- . 1996. *Prison Notebooks*. Volume II. Edited and translated by J. A. Buttigieg. New York: Columbia University Press.
- MUNARI, T. (ed.). 2013. *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*. Torino: Einaudi.
- PASOLINI, P.P. 1952. "La poesia dialettale del Novecento." Introduction to *Poesia dialettale del Novecento*. Edited by M. Dell'Arco e P.P. Pasolini. Parma: Guanda. In P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, edited by W. Siti, S. De Laude, 715-857. Milano: Mondadori, 1999.
- . 1953. "'Poesia popolare' e 'Cultura di massa'." *Radiocorriere* 52: 12.
- . 1955a. "Pagine introduttive alla poesia popolare italiana." *Nuovi Argomenti* 12: 55-79.

- . 1955b. "Poesia popolare e poesia d'avanguardia." *Paragone* 64. In P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, edited by W. Siti, S. De Laude, 592-600. Milano: Mondadori, 1999.
- . 1955c. Introduction to *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Parma Guanda. In P. P. Pasolini, P.P. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Edited by W. Siti, S. De Laude, 883-894. Milano: Mondadori.
- . 1957. *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti. In P.P. Pasolini. *Tutte le poesie*, vol. 1. Edited by W. Siti. Milano: Mondadori, 2003.
- . 1961. *La religione del mio tempo*, Milano: Garzanti. In P.P. Pasolini. *Tutte le poesie*, vol. 1. Edited by W. Siti. Milano: Mondadori, 2003.
- . 1964. *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, In P.P. Pasolini. *Tutte le poesie*, vol. 1. Edited by W. Siti. Milano: Mondadori, 2003.
- . 2014. *The Selected Poetry of Pier Paolo Pasolini. A Bilingual Edition*. Edited and Translated by S. Sartarelli. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- . 2021. *Le lettere*. Edited by A. Giordano, N. Naldini. Milano: Garzanti.
- PICCONI, G.L. 2012. "La forma della rosa: archeologia di un procedimento allegorico." *Studi pasoliniani* 6: 113-128.
- . 2014, "La 'sopravvivenza' di Pasolini: modernità delle tradizioni popolari." In L. El Ghaoui, F. Tummillo (eds). *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*, 69-78. Pisa-Roma: Serra Editore.
- . 2019, "Un nuovo soffio della storia: Benjamin e *Poesia in forma di rosa*." *Studi pasoliniani* 13: 57-69.
- . 2022. "Aroma di Vico. Appunti su Pasolini e Auerbach." *Engramma* 189: 8-23.
- SCOTTI, M. 2004. "Una polemica in versi: Fortini, Pasolini e la crisi del '56." *Studi Storici*, 4: 991-1021.
- SEPPILLI, T. 1994. "Le biologique et le social. Un parcours anthropologique." *Ethnologie Française* 3: 514-530.
- SEVERINO, V.S. 2003a. "Ernesto De Martino nel Pci degli anni Cinquanta tra religione e politica culturale." *Studi Storici*, 2: 527-553.
- . 2003b. "Ernesto De Martino e Nuovi Argomenti." *Nuovi Argomenti* 22: 311-327.
- SOBRERO, A.M. 2015. *Ho eretto questa statua per ridere. L'antropologia e Pier Paolo Pasolini*, Roma, CISU.
- STRANIRO, M.L. 1976. "Colloquio con Cirese su Ernesto De Martino." *La Musica Popolare*, 4: 3-22.
- TINELLI, G. 2018. "Pasolini e De Martino", in "Centro studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia." <<http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/sullo-scaffale/pasolini-e-de-martino-una-ricerca-di-giacomo-tirelli-parte-i/>> [Accessed December 28, 2024].
- TODINI, U. 1997. "Virgilio e Plauto, Pasolini e Zanzotto. Inediti e manoscritti d'autore tra antico e moderno." In T. De Mauro e F. Ferri (eds.). *Lezioni su Pasolini*, 49-65. Ascoli Piceno: Sestante.
- TOGLIATTI, P. 1952. "Intervento alla commissione culturale nazionale." In L. Guppi (ed.). *La politica culturale*, 190-201. Roma: Editori Riuniti.
- TRICOMI, A. 2011. "Il '68: un'apocalissi culturale." In *In corso d'opera. Scritti su Pasolini*, Massa: Transeuropa, 177-195.
- VERBARO, C. 2021. "Il paesaggio umano in Letteratura e antropologia." In A. Carli, S. Cavalli, D. Savio (eds.). *Letteratura e antropologia. Generi, forme e immaginari*. Edizioni: 85-100. Pisa: ETS.

NICOLA MARTELLOZZO

ESTETICHE DI MONDI NAUFRAGATI

De Martino, Mingozi, Rouch e Godard

ABSTRACT: This article aims to analyze the aesthetic languages within *The Land of remorse* and between the films of Mingozi and Godard, in the light of De Martino's anthropological issues. *The Land of Remorse* represents one of Ernesto De Martino's most interesting works also because of the number of aesthetic languages involved. Indeed, the first contact between De Martino and the phenomenon of tarantism was the photographs of André Martin. In particular, those of the chapel of S. Paolo in Galatina, where the *tarantati* appeared "as if clinging for a few moments to the debris of a wreckage surfacing on the waves of a stormy ocean"; the same places would return in Franco Pinna's photographic dossier within *The Land of Remorse*. The first edition of the volume is accompanied by an LP with recordings of the healing music. In the same year, Gianfranco Mingozi produced and screened *La Taranta*: De Martino signed the scientific consultancy of a film that, although not (intentionally) a documentary, nevertheless aesthetically and verisimilarly represents the phenomenon of tarantism, as a "cinematic double" of his book. Only a year later, *Le Nouveau Monde* was released in French and Italian theaters: produced by Jean-Luc Godard, this short film is permeated with that "sociological gaze" derived from his early interest in anthropology; it is significant that Godard, like Mingozi, knew and appreciated Jean Rouch's work on ethnographic cinema. Even his short film, like *La Taranta*, borrows certain stylistic features of documentary filmmaking to tell the story of a shipwrecked world, a "discreet" apocalypse that resonates with demartinian themes.

KEYWORDS: Tarantism, Anthropology and Cinema; Jean-Luc Godard; Gianfranco Mingozi.

[...] come se si aggrappassero per qualche istante a rottami di un naufragio affioranti sulle onde di un oceano tempestoso.

De Martino 2013, 134

La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud (1961) spicca nella produzione demartiniana sotto diversi punti di vista: ideale proseguimento di *Sud e magia* (2015), è probabilmente il volume più conosciuto dell'etnologo, quello che segna la sua entrata a pieno titolo nel dibattito culturale internazionale; esso marca altresì l'ultimo momento di ricerca di campo e l'ultimo confronto sistematico di De Martino con il Meridione. Multimediale nell'espressione, interdisciplinare¹ nel contenuto, *La*

¹ Uso volutamente questo termine, anziché altri come "multidisciplinare", perché effettivamente aderente alle pratiche di ricerca d'équipe delle spedizioni demartiniane. Cfr. Signorelli 1986, 11-12.

Terra del rimorso esprime più di tutti il lavoro d'équipe dell'etnografia demartiniana, con cinque appendici redatte dagli altrettanti collaboratori dell'etnologo. Tali contributi inquadrano su più fronti il tarantismo pugliese, il fenomeno culturale al centro della ricerca etnografica condotta nel Salento nell'estate del 1959. Da questo punto di vista il volume è probabilmente il capitolo più riuscito dell'indagine demartiniana sulla storia religiosa del Meridione, che in questo caso prese in considerazione un insieme di pratiche rituali a lungo considerate mera curiosità folklorica o disturbo psichiatrico. De Martino intese invece studiare il tarantismo nell'ambito di una "ricerca storico-religiosa, che [lo] considerasse come episodio del conflitto fra cristianesimo e paganesimo, nel quadro della società e della vita culturale meridionale" (De Martino 2013, 52).

Ogni anno, all'approssimarsi della festa dei ss. Pietro e Paolo, la cappella di Galatina si riempiva di donne e uomini in cerca dell'intercessione dei santi, corrispettivo pubblico dei rituali "a domicilio" richiesti dalle famiglie dei tarantati. De Martino descrive queste performance terapeutiche come "un ordine simbolico culturalmente condizionato (l'esorcismo della musica, della danza e dei colori), nel quale trova soluzione una crisi nevrotica anch'essa culturalmente modellata" (De Martino 2013, 57). Povertà, fame, matrimoni infelici, marginalità sociale, sono tutte condizioni storiche che caratterizzano le comunità contadine del Meridione nel secondo dopoguerra; condizioni che innescano nei più vulnerabili – su tutti, le donne – una crisi che mina il loro radicamento nel mondo. La risposta culturale a queste crisi periodiche, a questi ritorni irrelativi del "cattivo passato", è una terapia coreutico-musicale che reintegra simbolicamente il rimorso permettendo alla tarantata di reagire ad esso, offrendo uno sfogo socialmente accettato.

Il volume di De Martino è probabilmente la stella più brillante di una costellazione di opere che hanno documentato il tarantismo di quell'epoca: negli anni immediatamente precedenti e successivi alla spedizione demartiniana furono centinaia le fotografie, le riprese, le registrazioni sonore e le interviste riferite a questo fenomeno. Tra gli esempi più importanti va annoverato sicuramente *La Taranta* (1962), cortometraggio del regista Gianfranco Mingozzi; non solo per la sua qualità ma per il particolare rapporto che intrattiene con De Martino e il suo libro, al punto che possiamo considerarli a buona ragione un'*endiade*. La lettura/visione coordinata dell'opera letteraria e del documentario cinematografico permette ancora oggi al lettore/spettatore di penetrare in profondità nel tarantismo pugliese dell'epoca.

Alla luce di questa stretta relazione, nei prossimi paragrafi ho inteso affrontare il rapporto di De Martino con quelle che definisco "estetiche del naufragio", riferendomi con questo termine ai linguaggi estetici che mettono al centro l'inceppamento dei sistemi simbolico-rituali di reintegrazione culturale. L'esempio più consona è appunto il caso del tarantismo in *statu moriendi*, documentato etnograficamente da De Martino e Mingozzi, a cui rimanda la citazione in esergo. Ma notevoli punti di contatto si possono trovare, a mio parere, anche con altri due cortometraggi: *Les maîtres fous* (1955) di Jean Rouch, e *Le nouveau monde* (1963) di Jean-Luc Godard, entrambi caratterizzati dalla medesima estetica del naufragio. Mentre il lavoro e la figura di Rouch hanno influenzato

stilisticamente la “traslazione” documentaristica operata da Mingozi sul testo demartiniano, gli invisibili mutamenti antropologici al centro di *Le nouveau monde* ben dialogano con le riflessioni sulla crisi psicopatologica dell’etnologo napoletano.

La Terra del Rimorso: un'opera multimediale

Cominciamo dal libro, edito per la prima volta da Il Saggiatore. Come già notato da Pizza (2004, 205), *La Terra del Rimorso* si caratterizza per una spiccata – quanto inedita, per l’epoca – multimedialità, sia sonora che visiva. Il volume conteneva una serie di 42 fotografie in bianco e nero, scelte da De Martino all’interno di un corpus di 464 foto scattate da Franco Pinna, che già aveva accompagnato l’etnologo in precedenti spedizioni (Faeta 2003b). De Martino ordina le foto in tre serie, dedicate ai cicli coreutici di due tarantate di Nardò, Maria (1-15) e Rosaria (21-26) e al rituale di Galatina. Le immagini dalla 16 alla 20 riguardano sempre Maria, che stavolta però viene immortalata mentre compie una versione abbreviata della terapia nella cappella dei ss. Pietro e Paolo. Quelle dalla 27 alla 39, infine, hanno come soggetto alcuni momenti cruciali del pellegrinaggio pubblico a Galatina. Le ultime due foto, infine, provengono da una serie distinta che Pinna scattò in Sardegna nell’autunno del 1959; De Martino le volle inserire come esempio parallelo del tarantismo in altre aree del Mediterraneo, e in particolare dell’*argia* sarda, fenomeno indagato alcuni anni dopo da Clara Gallini (1967).

C’è però un secondo – benché invisibile – corpus fotografico che costituì il primo contatto tra l’etnologo napoletano e il tarantismo:

La prima idea di compiere un’indagine etnografica sul tarantismo pugliese, e di dare inizio in questo modo alla progettata serie di contributi per una storia religiosa del Sud, mi venne guardando alcune belle fotografie di André Martin, delle scene che, dal 28 al 30 giugno di ogni anno, si svolgono nella cappella di S. Paolo in Galatina. (De Martino 2013, 51)

Le fotografie viste De Martino vennero scattate da André Martin nel 1958, durante un viaggio nel Meridione insieme alla moglie Michelle Caroly, ispirato dal consiglio dell’amica scrittrice Maria Brandon Albini e dalla lettura di *Cristo si è fermato a Eboli*: “the young couple set off on a five-month adventure, armed with a Leica, their journey dictated by *Barbanera* calendar that indicated all religious processions and celebrations throughout Italy” (Caruso 2020, 99). Gli scatti di Martin mostrano uno scenario:

disegnato con grande rigore formale con forte sapienza tecnica: paesi e villaggi da una loro geometrica forma africana, terre nude e desolate, aspri rilievi collinari e sentieri tortuosi, accarezzati da una (cupa, questa volta) luce mediterranea, dorsali scure e fumose che evocano inquieti recessi vulcanici. (Faeta 2003c, 345)

Nel suo viaggio del fotografo francese attraversò Puglia, Calabria, Basilicata e Sicilia, immortalando molti dei luoghi visitati da De Martino, come Oppido Lucano, Serra San Bruno e la stessa Galatina. Qui Martin scattò le foto delle tarantate che catturarono l'interesse di De Martino, che le volle pubblicare nel suo *Sud e Magia* proprio a corredo dell'appendice sul "tarantolismo pugliese".² Sotto il profilo tecnico Martin utilizza giochi di luce e ombra per accentuare la drammaticità delle scene, catturando l'intensità del momento con un'attenzione particolare alla relazione tra corpi tarantati, spazio e sacralità.

Passeranno quasi vent'anni prima che le foto di quel viaggio vengano pubblicate in un volume, dall'eloquente titolo *Les noires vallées du repentir. Contribution à l'étude de la mentalité magico-religieuse en Italie meridionale* (1975); il sottotitolo non può non ricordare quello de *La Terra del Rimorso*, ma le leggere differenze di lessico tradiscono una significativa diversità negli approcci. Il libro di Martin è introdotto dall'etnopsichiatra François Laplantine e dal poeta Danilo Dolci, che scrivono due testi quasi antitetici rispetto alle comunità del Meridione: mentre Laplantine sottolinea la primitività dei contadini italiani, e la somiglianza del tarantismo con certi rituali africani (2007), Dolci enfatizza la profonda conoscenza che questi uomini mostrano verso le loro terre. Non sarà l'ultima volta che vedremo un poeta commentare con particolare sensibilità quei mondi del Meridione. La postura a tratti esotista di Laplantine non è affatto fuori luogo nel volume di Martin, dai cui scatti traspare – seguendo l'analisi di Faeta – “un atteggiamento di schietta esaltazione della primitività del Mezzogiorno, che evidenza rinvia al quadro della tradizione colta europea dei secoli precedenti” (Faeta 2003c, 340).

Benché di grande effetto, gli scatti di Martin rimangono più “distaccati” dal loro soggetto rispetto a quelli di Pinna o Zavattini (Faeta 2003a; 2003b). Non si tratta solo di estetiche e sensibilità personali ma più generalmente di una differente postura professionale: mentre i fotografi delle spedizioni demartiniane svolgono il loro lavoro esplicitamente, Martin “passed through the villages under the guise of an innocuous tourist” (Caruso 2020, 101). Nonostante l'indubitabile interesse etnologico di Martin, il suo non è uno sguardo etnografico, e questo De Martino lo sapeva molto bene. Con questo non intendo dire che svalutasse il lavoro del fotografo francese, verso cui anzi riconobbe pubblicamente il suo debito, ma che più in generale l'etnologo napoletano considerava limitatamente l'ottava arte come strumento di ricerca. Specie, aggiungo, quando praticata al di fuori del contesto etnografico.

Come osserva Faeta, “è la scrittura, per De Martino, inequivocabilmente, il risultato finale delle pratiche di osservazione e l'immagine non possiede uno statuto autonomo di significazione” (Gallini, Faeta 1999, 86), cosa che ritroviamo *mutatis mutandis* nella sua

² Per inciso, la recente edizione Donzelli (2015) riporta l'intero apparato fotografico di Ando Gilardi e Franco Pinna, che al contrario di Martin lavorarono a stretto contatto con De Martino.

posizione sul cinema (De Martino 1952; Charuty 2010). Lo notiamo anche nella sua scelta d'accompagnare tutte le fotografie de *La Terra del Rimorso* con un commento, anziché una semplice didascalia, per guidare il lettore nella significazione delle immagini. Purtroppo questa postura metodologica contribuì alla rottura del sodalizio tra l'etnografo e il fotografo, il quale aveva già predisposto per il volume una propria sequenza di 25 immagini, che però non fu accolta. Considerandola un apparato illustrativo e non un documento scientifico paritario al testo (come invece le altre cinque appendici), De Martino predispose autonomamente le tre serie di cui sopra, aggiungendovi un suo commento; nella prima edizione del volume trascurò anche di segnalare la paternità delle fotografie, cosa per cui Pinna intentò una causa civile contro l'editore e De Martino stesso (Caruso 2020, 163).

Storia molto diversa per quanto riguarda la documentazione sonora, sia per il valore etnografico attribuitole, sia per il rapporto notevolmente più paritario con il responsabile delle registrazioni, l'etno-musicologo Diego Carpitella. Uno degli aspetti più singolari de *La Terra del Rimorso* fu il fatto che il volume venne commercializzato insieme ad un disco microsolco 33 giri (Fig.1).



Fig.1: Copertina e dischi allegati alla prima edizione de *La Terra del Rimorso*

Il vinile conteneva parte della documentazione sonora registrata durante la spedizione in Salento: non solo melodie e tarantelle, ma anche invocazioni, grida e rumori prodotti dai tarantati durante le loro crisi.

Rantoli ritmati, grida, percussioni prolungate contro la porta di legno che protegge la statua del santo si avvicinavano sinistramente. [...] Dal caos dominante emergevano talvolta conati di tarantella come per ricostituire la terapia musicale interdetta. Un parlare lamentoso, il miserabile chiedere della persona ridotta a nulla. [...] Preghiere e litanie tentano di arginare il caos dilagante. Ma questi conati di risollevarsi dalla crisi erano ben presto risommersi dal contagio del caos collettivo.³

Anche in questo caso la componente extra-testuale è accompagnata da un commento inframezzato alle registrazioni. Come per le immagini, De Martino continua a ritenere il

³Trascrizione parziale del commento di Ernesto De Martino e Diego Carpitella alle registrazioni musicali contenute nel disco accluso al volume.

testo necessario a completare e orientare la significazione del documento, ma in questo caso l'autorialità del collaboratore è pienamente riconosciuta: non solo Carpitella decise quali brani inserire nell'LP, ma il commento alle registrazioni venne scritto a quattro mani, e l'etno-musicologo si riservò la terza appendice del libro per affrontare estesamente gli aspetti coreutico-musicali del tarantismo.

Carpitella fu anche l'autore di un breve filmato, *Meloterapia del tarantismo pugliese*, restaurato in anni recenti dall'antropologo e compositore Francesco De Melis, già suo allievo. La storia di questo breve documento rappresenta per certi versi una sorta di *spin-off* della spedizione del 1959, caratterizzata da una documentazione quasi unicamente scritta e sonora. Per completare il materiale con riprese audiovisive, e ampliare la parte di registrazioni musicali, Carpitella tornò l'anno successivo negli stessi luoghi, filmando quasi 100 metri di pellicola che comprendono sia la già conosciuta terapia domiciliare di Maria a Nardò, sia una tarantella espressamente "su richiesta" a Muro Leccese. Tali materiali vennero montati dall'etnomusicologo calabrese in un breve filmato presentato l'anno stesso in anteprima a Parigi, in occasione del VI Congresso Internazionale di Scienze Antropologiche e Etnologiche. Successivamente il documento viene citato da Carpitella stesso col nome di *Terapia coreutico-musicale del tarantismo* (Carpitella 1981, 20). Una selezione delle registrazioni musicali, invece, confluisce nel vinile allegato al libro.⁴

Tornando alla fotografia, va segnalata un'ultima fonte d'ispirazione per *La Terra del Rimorso*, che per la verità De Martino non citò mai. Fu Vittoria de Palma, come attentamente ricostruito da Cristina Lasagni (2022, 108), a ricordare il ruolo delle foto di Chiara Samugheo: nel 1954 la giovane fotografa barese realizzò per due riviste (*Le Ore* e *Cinema Nuovo*) una serie di scatti sulle tarantate salentine; sei anni dopo, due lettori ugualmente affascinati da quelle foto avrebbero collaborato nella realizzazione del primo documentario filmato sul tarantismo: *La Taranta*, di Gianfranco Mingozzi, uscito nelle sale solo un anno dopo la pubblicazione del volume di De Martino.

La Taranta di Gianfranco Mingozzi

Sotto molti aspetti il documentario di Mingozzi intrattiene una connessione organica con *La Terra del Rimorso*. Non è l'unico esempio di cinema influenzato – direttamente o indirettamente – dalle ricerche dell'etnologo napoletano,⁵ né l'unico che lo stesso Mingozzi dedicò al tarantismo,⁶ ma è sicuramente quello in cui la presenza demartiniana fu più intensa ed evidente. Fin dalle origini:

⁴ La raccolta pressoché completa di tutte le registrazioni salentine si può trovare in Agamennone 2005.

⁵ Rimandiamo in proposito all'accurato studio di Cristina Lasagni (2022), al capitolo sul tema di Marano (2007, 28-67) e al volume di Sciannameo (2006).

⁶ Alcuni mesi prima de *La Taranta* esce nelle sale il film *Le italiane e l'amore*, opera collettiva di 12 registi italiani sotto la supervisione di Cesare Zavattini, padre di quell'Arturo Zavattini che seguì come fotografo

Era il mio primo lavoro come regista e mi ero documentato a lungo, sia incontrando varie volte De Martino e leggendo il suo *La terra del rimorso*, ancora in bozze, sia andando su suo consiglio e aiuto nel Leccese per conoscere l'équipe di musicisti che avrebbe suonato per guarire i tarantati nella cura domiciliare. Quando il caldo fece precipitare le crisi delle malate ero impegnato a Roma in un film come aiuto regista di Fellini [...]. Eravamo quasi nella condizione ottimale – nessuna troupe – ipotizzata da Jean Rouch per realizzare un perfetto film etnografico. (Lasagni 2014, 197)

Tornerò nel prossimo paragrafo su questo riferimento al documentarista francese, peraltro buon amico dello stesso Carpitella. Vale la pena anzitutto spendere alcune righe sulle caratteristiche de *La Taranta*, risultato del rapporto tra Mingozzi e De Martino. A presentare i due fu Annabella Rossi, documentarista a sua volta⁷ e collaboratrice dell'etnologo nel Salento, benché non accreditata nel volume del 1961. Da quel primo contatto ebbe inizio una collaborazione che portò De Martino a firmare la consulenza scientifica de *La Taranta*, la quarta contando quelle per *Lamento funebre* (Michele Gandin, 1953), *Magia Lucana* (Luigi di Gianni, 1958) e *Il ballo delle vedove* (Giuseppe Ferrara, 1962). “Evidentemente l'intreccio tra libertà poetica e contenuto antropologico non era considerato da De Martino un rischio, o peggio un tabù” (Lasagni 2022, 109); l'osservazione di Lasagni è riferita a una delle molte particolarità di questo documentario, ovvero il commento parlato redatto da Salvatore Quasimodo.⁸ Fu De Martino a rivolgersi alla sensibilità del poeta per accompagnare il montaggio di Mingozzi, all'epoca praticamente terminato; si tratta di poche decine di righe che scandiscono alcuni dei momenti più cruciali del documentario, richiamando con forza certi passaggi de *La Terra del Rimorso*. Si prenda come esempio il modo in cui Quasimodo descrive il fallimento del rituale a Galatina:

Interdetta dalla pietà cristiana, la musica la danza, disarticolata la disciplina del ritmo e della melodia, moltiplicate le possibilità di contagio di queste frane della psiche fra il formicolio delle ammalate, il tarantismo, nella cappella di San Paolo, è già nella sua parabola di crisi. Quello che poteva sembrare oleografia o folklore entra ora nel campo della pura neurologia.

E si confronti con la medesima descrizione data da De Martino:

Trasportato in cappella, amputato dell'esorcismo musicale e di tutti i simbolismi di evocazione e di deflusso che in quell'esorcismo entravano in azione, il tarantismo si spogliava di ogni dignità

De Martino nel corso della spedizione etnografica in Basilicata nel 1952 (Zavattini 2003a). Il sesto episodio del film venne girato da Mingozzi usando parte del materiale documentario raccolto nel Salento. Il cortometraggio ha un taglio molto meno etnografico, e si concentra sull'esorcismo coreutico di una singola tarantata, la “vedova bianca”, accreditata come “Assuntina del Salento”. Nessuna delle donne che compaiono ne *La Terra del Rimorso* corrisponde alla descrizione, a meno di non pensare a quell'Assuntina il cui nome fittizio è Maria di Nardò, la più famosa delle tarantolate descritte da De Martino.

⁷ Alla fine degli anni Settanta Annabella Rossi e Gianfranco Mingozzi torneranno a collaborare insieme per un'inchiesta televisiva sui temi demartiniani: *Sud e Magia*, trasmessa dalla RAI nel 1978.

⁸ Sulle risonanze tra il commento di Quasimodo e la sua produzione poetica rimando a Moschetto 2020.

culturale, di ogni efficacia simbolica, e recedeva al livello di singoli episodi morbosi sui quali era chiamato a giudicare non più lo storico della vita religiosa, ma lo psichiatra. (De Martino 2013, 135)

È chiaro che non c'è una corrispondenza punto per punto, ma appare altrettanto chiaro come il commento del poeta *evochi* irresistibilmente la scrittura demartiniana, trasponendola su un piano differente; un'operazione favorita anche da quella caratteristica "allusività poetica" (Gallini, Faeta 1999, 86) che contraddistingue la penna di De Martino. Purtroppo, secondo la maggior parte dei critici (Gallini 1981, 26; Paggi, 92), il testo di Quasimodo è proprio l'elemento che meno ha retto la prova del tempo.

Le riprese di Mingozi si concentrano sui due "fuochi" del tarantismo pugliese: la cura domiciliare delle tarantate tramite esorcismo coreutico, e il pellegrinaggio annuale nella cappella dei ss. Pietro e Paolo a Galatina. La versione cinematografica de *La Taranta* risulta accorciata quasi della metà, per ragioni di distribuzione (Carpitella 1981, 7). Più di 200 metri di pellicola vennero tagliati, una cifra che tuttavia testimonia l'accurato lavoro di documentazione svolto da Mingozi, che si confronta anche con il lavoro di Carpitella, sebbene al momento delle riprese non avesse ancora visto *Meloterapia del tarantismo pugliese*.

Tenendo conto di ciò, colpiscono ancora di più le somiglianze fra i due filmati, e in particolare la sequenza dell'esorcismo coreutico a Nardò; il suo corpo tarantolato venne visto in tre occasioni diverse da De Martino e Pinna, da Carpitella, e da Mingozi, che ne danno altrettante letture. Nel suo documentario, l'antropologo calabrese ha preferito un montaggio discontinuo, che dà importanza anzitutto al corpo e al movimento della tarantata, e in secondo luogo allo spazio del rituale ma sempre in quanto spazio del movimento. Il filo narrante è dato unicamente dalla registrazione musicale, solo apparentemente diegetica. Il regista bolognese ha optato invece per un montaggio più continuo sul rituale vero e proprio, ma con diversi campi e cambi di piano (es: primi piani su volti, strumenti, dettagli della stanza) per inserire l'esorcismo all'interno di una cornice narrativa; la parte sonora è stata registrata in presa diretta e nel montaggio vi corrisponde punto su punto, compresi i rumori ambientali e la voce dei musicisti. Il commento parlato di Quasimodo viene inserito in alcuni momenti cruciali, rafforzando la narratività dell'intera sequenza. Nuovamente, la testualità torna ad accompagnare la significazione, come già per le foto di Pinna e le registrazioni di Carpitella.⁹

Forse anche per questo *La Taranta* è, fra tutti i documentari etnografici ispirati alle ricerche demartiniane, l'unico in cui lo scarto tra intenzioni del regista e dell'etnologo risulta pressoché impercettibile (Gallini 1981, 26). Una caratteristica che Gallini attribuisce alla particolare qualità della documentazione filmica e all'uso delle riprese dirette. E su questo punto, possiamo finalmente tornare al riferimento di Mingozi alle tecniche filmiche di Jean Rouch.

⁹ Ma non, curiosamente, per il documentario di Carpitella, in cui sono state aggiunte solamente tre sintetiche didascalie d'apertura alle sequenze. Un'eccezione, a mio parere, che ribadisce l'autonomia professionale dell'etnomusicologo all'interno dell'équipe.

Les maîtres fous di Jean Rouch

Qui ricorderò il caso di cui ha avuto occasione di occuparsi l'etnologo Rouch ad Accra, nella Costa d'Oro, quando vi era ancora il regime coloniale britannico; un caso particolarmente interessante, documentato fra l'altro anche da un documentario dello stesso Rouch, che fu proiettato alcuni anni or sono al festival internazionale del film etnografico di Firenze. (De Martino 1964, 229)

Queste frasi provengono da quella che con tutta probabilità è stata l'ultima comunicazione scientifica di De Martino, prima della sua morte improvvisa. Il cortometraggio citato è una delle primissime opere del regista Jean Rouch, che seguendo il suo precoce interesse etnologico (Rouch 1945), documentò un rituale di possessione nato in Ghana tra lavoratori migranti Songhay. Relegati in una dimensione di marginalità sociale e vulnerabilità economica, gli adepti di questo culto si riunivano annualmente fuori dalla capitale cadendo in una trance in cui venivano posseduti dagli spiriti del potere coloniale inglese, gli Hauka: “ils sont soumis à une hiérarchie militaire et administrative, mi-française, mi-anglaise” (Rouch 1945, 22). Sono questi i “maestri pazzi” che danno il nome al documentario, e che forniscono a questi uomini – seppur temporaneamente – la potenza di cui quotidianamente sono privi.¹⁰ L'imperfezione del rituale integrativo – come già nel caso di Galatina – è un elemento presente sottotraccia anche nel documentario di Rouch: “indeed, the fact that the ritual is repeated periodically, that these migrant workers live a parallel life as people possessed by spirits, might in fact suggest [...] that the integration fails, that is only temporary and superficial” (Forgacs 2014, 186).

Non è un caso che un simile fenomeno rituale abbia interessato Vittorio Lanternari, che tra tutti gli allievi di De Martino fu quello più attento alle nuove forme di religiosità e di trasformazione culturale (Lanternari 1972, 211-212). Il cortometraggio di Rouch può essere considerato a buon diritto uno dei primi esempi di documentario etnografico:

Having observed a ritual several times, he realized that he could break down the crucial aspects and approach them as theatrical narrative. Using montage to create contexting boundaries and making the most of the technical limitation of twenty-five-second shots (he was still using a spring-wound 16 mm camera), Rouch was able to make a short film with more explicative depth and synthesis than his previous ethnographic studies. (Feld 2003, 5)

Con la sua tecnica Rouch non si limita ad osservare, ma partecipa attivamente con la propria presenza alla realtà documentata. *Les maîtres fous* si distingue per la capacità di evocare tanto il contenuto antropologico quanto l'atmosfera emozionale del rituale, creando una sintesi tra descrizione scientifica e rappresentazione artistica. La scelta di

¹⁰ Al tempo stesso, questa mitizzazione della “forza” coloniale è pervasa da una forte componente umoristica (Rouch 2003, 189), che venne però intesa dalla censura britannica come satira e dileggio nei confronti delle istituzioni coloniali, bloccando per qualche tempo la proiezione del film.

accompagnare le immagini con una narrazione essenziale e un utilizzo intenso delle sonorità diegetiche rinforza il senso di partecipazione diretta da parte dello spettatore.

Ma è proprio l'atto di filmare la trance, secondo Riccardo Putti, a costituire l'esperienza fondativa del cinema di Rouch: "la trance come tecnica del corpo diviene il legame che unisce il cineasta-antropologo con l'altro lato della camera, con i 'giocatori' di trance, i soggetti posseduti" (Putti 2003, 440). Rouch stesso ne parla come di una *ciné-transe*, termine destinato a far scuola nell'antropologia visiva, di cui il regista fu un importante riferimento anche in Italia (Carpitella 1981, 17) anche grazie all'amicizia con Diego Carpitella e alla sua Associazione di Cinematografia Scientifica.

È molto probabile che Mingozzi conoscesse il cortometraggio di Rouch, mentre viceversa è sicuro che il cineasta francese apprezzasse *La Taranta* (Paggi 2015, 99). Anche lui, come altri, riteneva che il commento di Quasimodo fosse invecchiato molto più velocemente delle immagini, un giudizio coerente con le sue posizioni sulle potenzialità etnografiche del cinema documentario: "si possono rimettere in questione le interpretazioni dei dati, le traduzioni", e dunque i testi "ma non le immagini" (Paggi 2015, 98). Il regista francese ha dunque una visione di segno completamente opposto rispetto a quella demartiniana, riconoscendo alle immagini non solo piena autonomia come documenti, ma addirittura una "obiettività" che resiste nel tempo.

Questa è la ragione per cui nei propri film etnografici ricorre a commenti minimi, differenziandosi dalla verbosità dei classici documentari, una cifra stilistica che anche Mingozzi farà sua. Notiamo comunque una differenza nell'uso della voce fuori campo tra i due cortometraggi: il cineasta francese usa un *voice-over* asciutto, didascalico, che spiega l'alterità riconducendola a modelli interpretativi culturalmente vicini allo spettatore (occidentale). Ne *La Taranta*, invece, abbiamo una narrazione poetica che commenta l'alterità, aggiungendo ulteriori significati a ciò che lo spettatore vede.

Le nouveau monde di Jean-Luc Godard

La proposta di completare la tripletta di cortometraggi con *Le nouveau monde* si giustifica in parte con il forte interesse di Godard verso l'antropologia, che ne influenzò i primi anni di carriera (Sterritt 1999, 63). Il regista francese si accostò precocemente a questa disciplina grazie a Théodore Monod, esploratore e naturalista vicino all'*Institut d'ethnologie* dell'Università di Parigi. Nel 1949 Godard si iscrisse al corso di antropologia della Sorbonne ma, ormai affascinato dalla cinematografia, frequentò solo poche lezioni; tra queste, una lettura di Lévi-Strauss che allora aveva appena pubblicato *Le strutture elementari della parentela* (MacCabe 2003, 36-39; Sterritt 1999, 3). Non è dunque un caso che Godard conosca e apprezzi la produzione di Rouch (Cedrine 1990, 53-54), al punto da attribuirgli la paternità stessa della *Nouvelle Vague* (Piault 2000, 207). La tecnica filmica del documentarista francese, caratterizzata da una "hand-held camera and the closeness to the action, the possibility of constructing mise-en-scène which reveals

reality in a documentary setting” per Godard permetteva di raggiungere quasi il pieno potenziale della cinematografia (MacCabe 2016).

Film come *À bout de souffle* (1960) e *Pierrot le fou* (1965) mostrano la volontà del regista di rompere con le convenzioni narrative tradizionali, riflettendo uno stile vicino al cinema-verità di Rouch. Tuttavia, mentre Rouch perseguiva esplicitamente un’indagine etnologica, Godard si concentrò invece sulla critica sociale e sul metalinguaggio cinematografico, usando le tecniche documentaristiche come strumenti di provocazione artistica. Parte della sua produzione testimonia un profondo interesse verso i meccanismi che governano la società, e in particolare per le trasformazioni culturali del secondo dopoguerra¹¹. Lo “sguardo sociologico” di Godard è evidente nel caso di due film come *Une femme mariée* (1964) e *Masculin, féminin* (1966), “interested in the signs of sociology – the interview, the survey, the gathering of data – rather than in anything we might recognize as ethnological film-making” (Haycock 1990, 52), ispirato al lavoro di Rouch (Godard 1998, 208).

Ma è in *Le nouveau monde* (1962)¹² che questo sguardo spicca particolarmente, come forma di indagine specifica sui mutamenti dell’essere umano. Il cortometraggio è il racconto a posteriori di un uomo (Jean-Marc Bory) protagonista e narratore del film, che affronta le conseguenze sociali e personali di un’esplosione atomica sopra Parigi. L’altra protagonista è Alessandra (Alexandra Stewart), con la quale l’uomo intrattiene da alcuni mesi una relazione. Una mattina, dopo un sonno prolungato di giorni, il protagonista scopre che una bomba nucleare è esplosa sopra la capitale, ma a prima vista nulla sembra essere cambiato. I primi sospetti nascono quando Alessandra manca all’appuntamento per andare in piscina, dove bacia meccanicamente uno sconosciuto. L’uomo tenta di comprendere le ragioni del gesto, ma il dialogo con Alessandra si fa sempre più assurdo e incomprensibile: la donna risponde in maniera incoerente, con frequenti *non sequitur* e neologismi (“io ti ex-amo”).

“Aucun danger après la super-explosion atomique’ déclarent les experts” riporta un breve articolo, mentre sul retro del quotidiano una pubblicità promuove “Paris demain”, la nuova Parigi del domani (Fig. 2). Tale immagine rimane al centro dell’inquadratura, interponendosi tra l’uomo e Alessandra come un filtro, mentre i due comunicano senza comprendersi. Il giorno successivo il protagonista si accorge che è tutta la città ad essere cambiata: le persone compiono gesti irrazionali, ingoiano pillole misteriose, preda di una placida isteria di massa. Dopo un nuovo, inconcludente dialogo con Alessandra, l’uomo realizza che la catastrofe si è verificata con piccoli mutamenti silenziosi.¹³ L’esplosione ha

¹¹ Per esempio, la General Motors o la Coca Cola vengono considerate da Godard come dei moderni *totem* (Godard 1998, 290).

¹² Il cortometraggio di Godard è il secondo dei quattro che compongono il film *Ro.Go.Pa.G.*, prodotto da Alfredo Bini con le regie di Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini e Ugo Gregoretti. Mentre in Italia uscì lo stesso anno de *La Taranta*, a causa della censura arrivò in Francia solo nel 1980.

¹³ Diversi però da quegli “invisibili mutamenti” evocati da Quasimodo nel suo commento a *La Taranta*, riferiti all’exasperante lentezza della Storia nella società contadina del Meridione.

lasciato i corpi intatti, ma ha prodotto un nuovo mondo segnato da una “meccanicità orrenda e dalla morte della logica”.



Fig.2: Fotogramma tratto da *Le nouveau monde*, dettaglio sul quotidiano

Le nouveau monde è una narrazione della fine decisamente atipica, ma con precisi rimandi all’immaginario apocalittico occidentale (Brody 2008, 147-150). I corpi non muoiono, non rinascono, non spariscono e neppure subiscono metamorfosi mostruose, ma vengono abitati da un’alterità radicale, che soppianta la società umana per inaugurarne una nuova. Non è stata l’esplosione atomica a produrre questo cambiamento, o non è stata lei direttamente: è stato il trauma dell’evento, non i suoi effetti fisici, ad aver catalizzato i sentimenti di paura e terrore delle persone, trasformandole.

Attraverso i termini di De Martino, potremmo parlare di un trauma psicopatologico che agisce nel vissuto esistenziale, ma che rimanda ad un più ampio contesto storico-culturale. In questo caso il riferimento è quello della Guerra fredda e della crisi di Cuba, e la minaccia di una guerra atomica mondiale. Ciò che viene raccontato in *Le nouveau monde* è proprio l’insediamento di questa alterità nei corpi viventi, un mutamento che per caso (o per miracolo) lascia da parte un superstite-testimone progressivamente escluso dalla nuova società e dai suoi inquietanti comportamenti collettivi.

Estetiche del naufragio

Nei tre cortometraggi che abbiamo considerato, l’influenza stilistica di Rouch costituisce il *fil rouge* espresso tanto nell’approccio etnografico di Mingozzi quanto nella

sperimentazione narrativa di Godard; diverso, invece, il modo in cui questi tre registi possono essere messi in relazione con il lavoro di De Martino, e viceversa.

Come *La Terra del Rimorso*, anche il cortometraggio di Rouch documentò un fenomeno rituale in declino a causa dei mutamenti storici in atto:

Les maîtres fous was filmed three years before the independence of Ghana. After that there were no longer any Hauka horses, which were nothing more than a representation of colonial power. Fewer and fewer boys went to Accra to find jobs, and the Hauka boys who were settled in Accra went back one after the other to their own country, and they brought back their Hauka with them to their own villages. (Rouch 2003, 163)

C'è però una differenza sostanziale: la ricerca demartiniana sul tarantismo – e il cortometraggio di Mingozzi – è consapevole di questo declino, di confrontarsi con un rituale che “s’inceppa”, non più capace di assolvere alla sua funzione culturale rigeneratrice. “De Martino’s approach [...] was much more complex in that he intended to explain and make sense of possession and ecstatic states psychologically and historically” (Schäuble 2019, 49). Ed è soprattutto questa storicità ad emergere nel lavoro di Mingozzi e differenziare più in generale i registi demartiniani rispetto al cinema documentario di Rouch, nel momento in cui entrambi si confrontano con un’alterità “coloniale”. Nelle “Indie di quaggiù”, gli sguardi di De Martino e di Mingozzi si fanno più storicamente consapevoli nella misura in cui mostrano gli effetti della società italiana del secondo dopoguerra sulle comunità contadine del Meridione.

Qualcosa di molto simile accade in *Le nouveau monde*, che Godard realizza come metafora degli impercettibili cambiamenti all’opera nella società degli anni ‘60, effetti di una “apocalisse silenziosa” che De Martino e Mingozzi documentarono in uno specifico contesto socio-culturale. La progressiva incomunicabilità tra il protagonista e la donna che ama ravvisa da vicino quel “naufregio del rapporto inter-soggettivo” che per De Martino costituisce la cifra dell’apocalittica occidentale moderna (De Martino 1977, 479). Godard si interroga su come le società umane cambino sottilmente, portando alla fine di interi mondi culturali: le grandi trasformazioni epocali si compiono anzitutto nella dimensione personale delle persone, nelle storie prima che nella Storia, e di questo i tarantati di Galatina sono un perfetto esempio. Quella sofferenza storica culturalmente iscritta nei loro corpi – del tutto analoga a quella dei migranti Songhay di Accra – è stata documentata e “fissata” in una precisa estetica dalla multimedialità diretta e derivata de *La Terra del Rimorso*.

Tanto per *La Taranta* quanto per *Meloterapia* – e sostanzialmente anche per i rullini di Pinna – vale quanto osservato da Michaela Schäuble: “the motion sequences and poses are continuously replicated (and re-enacted) by the afflicted women and filmmakers alike, thus fabricating a codified catalog of paradigmatic images of the ecstatic and/or suffering (female) body” (Schäuble 2019, 44). Da sessant’anni i materiali di Pinna, Carpitella e Mingozzi vengono proiettati nelle aule universitarie, durante eventi pubblici, riprodotti all’interno di libri e riviste, e riconosciuti come espressioni canoniche del

tarantismo pugliese, parte integrante della memoria pubblica di quelle comunità. Lo stesso può dirsi, *mutatis mutandis*, per *Les maîtres fous*, divenuto ormai un riferimento etnografico classico nell'antropologia visiva. Godard compie un'operazione ancora diversa, ricorrendo ad un linguaggio metaforico e un contenuto fittizio laddove Mingozzi e Rouch impiegano un linguaggio realista e un contenuto storico (ancorché non pienamente storicizzato, per Rouch); tuttavia, la sua riflessione sui mutamenti sociali e la fine di *un* mondo mostra notevoli somiglianze con il lavoro dell'ultimo De Martino (1964; 1977).

Sia i migranti Songhay, sia le tarantate di Galatina, sia il protagonista di Godard, vivono in modo traumatico la fine del loro mondo e dei suoi valori, e sono costretti a confrontarsi con l'alba di una nuova società. E tuttavia da questo confronto non nasce alcuna vera integrazione, ed essi finiscono come per naufragare sulla riva di un mondo nuovo portandosi appresso i rottami della loro sofferenza.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMENNONE, M. 2005. (a cura di). *Musica tradizionale del Salento. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino (1950-1960)*. Roma: Squilibri, (2 cd allegati).
- BRODY, R. 2008. *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*. New York: H. Holt & Company.
- CARPITELLA, D. 1981. "Pratica e teoria nel film etnografico italiano: prime osservazioni." *La Ricerca Folklorica*, 3: 5-22.
- CARUSO, M. 2020. *Italian Humanist Photography from Fascism to the Cold War*. Milton Park: Taylor & Francis.
- CEDRINI, R. 1990. *Figure dell'uomo. Antropologia e cinema*. Palermo: Sellerio.
- CHARUTY, G. 2010. "Le moment néoréaliste de l'anthropologie demartinienne." *L'Homme*, 195-196: 247-282.
- DE MARTINO, E. 1952. "Realismo e folklore nel cinema italiano." *Filmcritica*, 19: 183-185.
- . 1958. *Morte e pianto rituale nel mondo antico*. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 1964. "Il problema della fine del mondo." In P. Pini (ed.). *Il mondo di domani*, 225-231. Roma: Abete.
- . 1977. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Torino: Einaudi.
- . 2013 [1961]. *La terra del rimorso*. Milano: il Saggiatore.
- . 2015 [1959]. *Sud e Magia*. Roma: Donzelli.
- FAETA, F. (eds.). 2003a. (a cura di). *Zavattini fotografo in Lucania*. Milano: Federico Motta Editore.
- FAETA, F. 2003b. *Strategie dell'occhio: saggi di etnografia visiva*. Milano: FrancoAngeli.
- . 2003c. "Rivolti verso il Mediterraneo. Immagini, questione meridionale e processi di 'orientalizzazione' interna." *Lares*, 69 (2): 333-367
- FELD, S. 2003. "Editor's Introduction." In J. Rouch. *Ciné-Ethnography*, 1-25. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- FORGACS, D. 2014. *Italy's Margins. Social Exclusion and Nation Formation Since 1861*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GALLINI, C. 1967. *I rituali dell'Argia*. Padova: CEDAM.
- . 1981. "Il documentario etnografico demartiniano." *La ricerca folklorica*, 3: 23-31.

- GALLINI, C., FAETA, F. 1999. *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*. Torino: Bollati Boringhieri.
- GODARD, J.-L. 1998. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. 2: 1984-1998. Paris: Cahiers du cinéma.
- HAYCOCK, J. 1990. "The Sign of the Sociologist: Show and Anti-Show in Godard's 'Masculin Féminin'." *Cinema Journal*, 29: 51-74.
- LANTERNARI, V. 1972. *Occidente e Terzo Mondo. Incontri di civiltà e religioni differenti*. Bari: Dedalo.
- LAPLANTINE, F. 2007. *Ethnopsychiatrie psychanalytique*. Paris: Beauchesne éditeur.
- LASAGNI, M.C. 2014. *Nanook cammina ancora. Il cinema documentario, storia e teoria*. Milano: Bruno Mondadori.
- . 2022. "Cinema De Martino." In A. Peduto, N. Martellozzo (eds.). *Il filo e la trama. Viaggio nell'opera aperta di Ernesto De Martino*, 99-120. Milano: Edizioni Colibri.
- MARANO, F. 2007. *Il film etnografico in Italia*. Bari: Edizioni di Pagina.
- MARTIN, A. 1975. *Les noires vallées du repentir. Contribution à l'étude de la mentalité magico-religieuse en Italie meridionale*. Paris: Editions Entente.
- MINGOZZI, G. 2009. *La Taranta*. Calimera: Kurumury.
- MOSCHETTO, H. 2020. "Dall'esorcismo al trasumanar: le tarantolate di Salvatore Quasimodo." *Babel. Littératures plurielles*, 42: 273-300.
- PAGGI, S. 2015. "Considerazioni sulla mediazione della parola in antropologia filmica." *VOCI. Annuale di scienze umane*, 12: 95-108.
- PIAULT, M.H. 2000. *Anthropologie et Cinema*. Paris: Éditions Nathan.
- PIZZA, G.. 2004. "Tarantism and the Politics of Tradition in Contemporary Salento." In F. Pine, D. Kaneff, H. Haukanes (eds.). *Memory, Politics and Religion. The Past Meets the Present in Europe*, 199-223. Münster, Germany: Lit Verlag.
- PUTTI, R. 2003. "Jean Rouch al MAV." *Lares*, 69 (2): 438-442.
- ROUCH, J. 1945. "Culte des génies chez les Sonray." *Journal de la Société des Africanistes*, 15: 15-32.
- . 2003. *Ciné-Ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SCHÄUBLE, M. 2019. "Ecstasy, Choreography and Re-Enactment: Aesthetic and Political Dimensions of Filming States of Trance and Spirit Possession in Postwar Southern Italy." *Visual Anthropology*, 32 (1): 33-55.
- SCIANNAMEO, G. 2006. *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*. Bari: Palomar.
- SIGNORELLI, A. 1986. "Lo storico etnografo. Ernesto De Martino nella ricerca sul campo." *La Ricerca Folklorica*, 13: 5-14.
- STERRITT, D. 1999. *The Films of Jean-Luc Godard. Seeing the Invisible*. Cambridge: Cambridge University Press.



ANTONELLA CAMARDA

THE DANCE OF THE ÀRGIA

Costantino Nivola, Ernesto De Martino, and the Crisis of Presence

ABSTRACT: The essay investigates Costantino Nivola's engagement with Ernesto De Martino's concept of the "crisis of presence," which informs Nivola's exploration of displacement and rootedness, reflecting his attempts to reconcile his Sardinian identity with the alienation of exile. Drawing from Sardinian folklore, especially the ritual of the Àrgia described by De Martino and Clara Gallini, Nivola channels the mythological and therapeutic dimensions of this exorcism rite into his work. De Martino's thought provides a critical foundation for understanding how Nivola reinterprets the maiden, the mother, and the widow as symbols of the feminine principle, embodying both the redemptive and destabilising forces of tradition.

KEYWORDS: Costantino Nivola; Ernesto De Martino; Clara Gallini; Rituals of the Àrgia; Modern Sculpture.

A mio padre

Ernesto De Martino's concept of the "crisis of presence" – the existential breakdown of self-awareness when cultural frameworks fail to sustain identity – underpins his studies of ritual, where symbolic acts like exorcisms or communal performances restore individuals to a stable social and ontological order. This perspective informs his analysis of tarantism, a now-vanished Southern Italian ritual in which those believed to have been bitten by a venomous spider were healed through music, dance, and religious ceremony.

In Sardinia, De Martino turned his attention to the Àrgia, a folkloric supernatural entity whose bite similarly required a ritual for the afflicted to recover. His research on this practice laid the foundation for the later work of Clara Gallini, his disciple, who expanded on his theories, interpreting the ritual as a structured drama of renewal, where the afflicted individual is healed and symbolically reintegrated into the community (1967; 1988).

The Sardinian-born artist Costantino Nivola (Orani, 1911-East Hampton, 1988) deeply engaged with Sardinian folklore and his broader cultural heritage – a connection clarified through De Martino's and Gallini's research. Yet, his artistic interpretation diverges from their reconstruction: rather than reaffirming social unity, his sculptural forms transform the Àrgia ritual into a personal meditation on exile and alienation. The fragmented, exaggerated female figures in his Àrgia series (1972-1980) evoke

displacement rather than restoration, while the smooth, hieratic *Mothers* of his late period (from the mid-Seventies on), seemingly calm and solemn, reveal a deeper ambivalence upon closer examination. If, as De Martino argues, ritual functions to reaffirm presence, then Nivola's work paradoxically highlights its failure. His representations transform the female figure from a salvific agent of exorcism into an emblem of the inescapable rupture of exile.¹

The Malady of Uprootedness

What Simone Weil (1949, 40) calls "the malady of uprootedness" is one of the keys to understanding Nivola's work, life and predicaments. Born in a rural village of Sardinia, Nivola studied at the ISIA (Superior Institute for the Artistic Industries) in Monza and worked in Milan in the Thirties before emigrating for political reasons and relocating to New York in 1939. His experience as an exile in the U.S shaped his artistic vision, positioning him in "in an intermediate space, simultaneously inside and outside both the Italian context and the American one" (Altea 2020, 347).

Less discussed is Nivola's first "expatriation"² from Sardinia to mainland Italy. At that time, the socio-economic conditions on the island were profoundly different from the ones in the industrialised North. Even if Sardinian cultural elites "had Greta Garbo's picture in their wallet, bought their clothes at the *Rinascenza* and talked all day about football and motorcycles" (Biasi [1935] 2010, 102), the way of living in rural villages such as Orani was substantially pre-modern.

Nivola describes the cultural shock and psychological hardships of adjusting to his new environment. He kept close company with two fellow Sardinians, Giovanni Pintori and Salvatore Fancello. Although they differed in physical features and personalities, their classmates failed to distinguish between them throughout the entire vocational course (Nivola 1980, 16-17). Identified as Sardinian, Nivola was deprived of his individuality and cast in the role of the *other*. Poverty and social marginality characterised his experience despite the progressive recognition of his talent by the Milanese avant-garde. As he recalled:

Milan was a terrible place. Italian society is a closed one, inhuman. In all those years in Milan, from 1931 to 1939, I've never been in the house of a Milanese, and our fellows never invited us into their homes. We spent Christmas time walking in the streets because the cafés would close. We lived in

¹ I would like to thank Giuliana Altea, Pierpaolo Antonello and Carl Stein for their invaluable insights.

² According to Edward Said, expatriates "may share in the solitude and estrangement of exile" (2000 [1984], 181).

houses covered in ice, without heating, and even without eating, on Christmas Eve.” (Nivola 1980, 18)³

In the mind of the young Nivola, these kinds of situations must have strengthened his early idea that the world belonged to others than himself: “There were those in the world who had the things, in which they moved very comfortably, while for me everything was always behind a wall, always” (Nivola 1980, 13).

This view is also connected to Nivola’s conflictual relationship with his mother. In *Memories of Orani*, a fictionalised account of his youth, Nivola describes the feelings of abandonment and rejection taking hold of him from the very first moments of his life, imagining an ancestral regression toward an origin marked in patriarchal terms, with an infinite distancing from the mother-matrix:

I felt the short distance that separated me from my mother stretch and expand into infinity. I felt alone, unwanted. At that moment (and often afterwards), I wished to erase my birth and, through a process of reversal, like a film played backwards, be taken by Adriana [the midwife], unwrapped from the cloth, placed back in the sun-warmed water, reintroduced into my mother’s womb, reabsorbed as semen by my father... and then by my grandfather, and so on, further and further back in time. (Nivola 1997, 12-13)

Nivola’s experience – marked by two migratory movements, first from South to North, then from East to West – fits both Edward Said’s concept of exile as “a discontinuous state of being” where individuals are “cut off from their roots, their land, their past,” (Said 2000 [1984], 177) and De Martino’s notion of the “crisis of presence” (1948), developed in relation to Southern Italy’s subaltern classes. Rather than a retrospective interpretation of Nivola’s subjectivity, I argue that De Martino’s ideas were known to him through readings and shared connections and were consciously adopted as a framework for self-interpretation and analysis.

Motherland

In the U.S., starting in the Early Fifties, Nivola established himself as a professional artist and integrated into New York’s cultural circles. He lived in Greenwich Village, owned a farmhouse in the Hamptons, and befriended artists like Jackson Pollock and Willem de Kooning. His successful collaborations with architects made him financially secure, allowing him to send his children to Harvard and purchase a mansion in Tuscany. To his fellow villagers in Sardinia, he embodied the American Dream. Yet, even in old

³Later in life, back in Milan for the opening of his first solo show in 1962, Nivola seems to find a symbolic compensation for these rejections. Describing the after-party to his wife Ruth, he writes: “... we went as a group to the trattoria Bagutta. Afterwards, to the home of an architect who lives in an elegant attic, and then to another gentleman’s place, where he had risotto brought in from a restaurant...” (Nivola 1962).

age, he painfully recalled his mother's words to those impressed by his achievements: "Poor one, always living in a foreign land" (Nivola 1980, 25).

The relationship of Nivola with his homeland – *motherland* – and the way he looks and draws from its cultural heritage is thus to be understood as a means to fill an unfillable distance, to mend a torn fabric and precariously reconstruct a sense of wholeness, casting away the risk of "not being".

A recent exhibition⁴ highlighted how Nivola took from Sardinian prehistoric and protohistoric civilisation not only to distil shapes, patterns and iconographies but also to elaborate a set of symbolic values to understand the world and human relationships.

Sardinian neolithic Mother Goddesses embodied a divine feminine principle connecting the individual and the earth; the Nuragic bronze statuettes of warriors, shamans and shepherds provided unparalleled examples of skill, style and expression; the megalithic structures of Nuraghes represented the very root of architecture as form, construction, shelter, and symbol.

Sardinian popular culture and folklore form the other half of Nivola's cultural reference points – more immediate and tied to his experience of subalternity. In the early decades of his career, he engaged with popular culture indirectly, reframing it within modernist aesthetics. His home in Amagansett included Sardinian artifacts such as handwoven baskets and wooden cutting boards, seamlessly integrated with modern design pieces, artworks, and vernacular American objects. He even built a small oven for baking *carasau* bread and had a young tailor from Orani, Paolo Modolo, craft him a traditional velvet suit, which he proudly wore in a widely circulated photograph.

One of the 1950 sandcast sculptures presents a colour scheme taken from Sardinian traditional festive dresses (Altea 2004, 52, Fig. 1),⁵ and references to parts of it are in the monumental bas-relief created for the New Yorker Olivetti Showroom in 1953.

⁴*Sulle spalle dei giganti. La Preistoria moderna di Costantino Nivola*, curated by G. Altea, A. Camarda, A. Depalmas, L. Cheri, C. Stein, 30/11/2024-23/03/2025, Museo Civico, Cabras and Museo Nivola, Orani.

⁵It is likely, however, that the sculpture was painted sometime after its creation.



Fig. 1. C. Nivola, *Totem*, 1950.

The first overt depiction of Sardinian folklore date to 1952, when Nivola, in Sardinia for a visual reportage of *Fortune Magazine*, stayed in Nuoro at the school teacher Mariangela Maccioni (1891-1958) and her husband Raffaello Marchi (1909-1975),⁶ a self-taught anthropologist, in those years the point of reference for any scholar interested in Sardinian matters (Gallini 1982, 17) and who the same year started a correspondence with De Martino (Gallini 2006).

“To make one’s presence known.”

At the Marchis’, Nivola created *An Ancestress of Mine* (*Una mia antenata*, Fig. 2), a large metal sheet sculpture influenced by his friend Alexander Calder, thematically connected to the carnival masks of Barbagia, Sardinia’s most primordial region.

⁶Nivola might have met the couple through Marianna Bussalai (1904-1947), an antifascist from his hometown and organiser with Maccioni of a resistance group during the *Ventennio*. All of them, including Nivola, were closely associated with the antifascist politician Emilio Lussu (1890-1975).



Fig. 2. C. Nivola, *Una mia antenata*, 1952.

Although rooted in his childhood memories – Orani had its own devilish carnival figure, *su Bundu* – Nivola likely revisited the masks through conversations with Marchi, who was then conducting field research on the subject. The previous year, in the Italian journal *Il Ponte* Marchi had written about the *mamuthones*, the traditional masks of the village of Mamoiada, detailing their appearance, ritual, social context, and possible historical origins. In a lengthy footnote, he noted that similar carnival masks across the region (*boes*, *boetones*, *battileddos*, *merdules*, *bumbones*) were linked to oxen and typically dressed as widows.

All these disguised figures wear ox horns tied to their foreheads or horned masks, necklaces of cowbells, and *mastruche* ... Their appearance is anything but cheerful, also because their garments are usually mourning attire: they have donned the black costumes of their mothers or grandmothers, and thus dressed, they go about shouting, bellowing, and singing.... To describe all this, in the Sardinian dialect of Nuoro, there is the verb *si bovare*, ‘to become an ox,’ which originally meant all these things together: to identify with the most useful and therefore revered animal, to empathise with the beloved mother mourning the dead, and at the same time to immerse oneself in the state of euphoria and delirium that the same ox or *bumbone* would create for itself. (Marchi 1951, 1356)

These words provide a compelling lens for interpreting Nivola’s uncanny sculpture. Here, Sardinian folklore becomes a vehicle for the artist to distil his anxieties about masculinity and uprootedness into a powerful aesthetic and symbolic form. The *Ancestress of Mine* – a sexually ambiguous figure with massive horns, female breasts, and oddly pointed genitalia – is both humorous and menacing, directly referencing carnival as a festival that upends social order and human presence in the world.

While the Fifties saw Nivola building a solid artistic reputation, with a flow of commissions, teaching engagements, and exhibitions, it can be argued that the theme of the crisis of presence resonated with him, becoming a recurring theme in self-representing himself and his homeland. Two quotes from coeval magazines reveal the

resurfacing of this crisis amid the broadly optimistic view of Nivola's experience. Olga Gueft observed in *Interiors* that

The Sardinian costume, in black and white or brilliant hues, is a precise geometric human statement in the jagged landscape. Those who forsake it for nondescript modern dress fade into the background. Nivola insists they change in spirit and forfeit their assertive individuality. (1954, 96)

Dore Ashton wrote in *Craft Horizons*:

Nivola's many projects, such as the stepped copper fountain that sings as water drops on its blades, are conceived with the idea that a man can assemble them, thereby affirming his existence. Always underlying the numerous projects in Nivola's active mind is the conviction that man has lost the "taste of things" and that he must learn again to "make his presence known in relation to life and nature". (1959, 40)

The Harvest of Sorrow

In December of 1959, Ernesto De Martino was appointed to the History of Religions post at the University of Cagliari, news unlikely to have escaped Nivola's notice. Over the previous decade, the artist had deepened his ties with Sardinian intellectual circles, and in 1958, he spent the summer in Sardinia building a tomb for his mother and brother (Fig. 3). During the same visit, he organised a participatory exhibition in Orani, decorating a church façade and creating sculptures alongside his longtime friends (Altea 2014, 232 ff).



Fig. 3. C. Bavagnoli, *Costantino Nivola poses with his mother and brother's tomb in Orani, 1958.*

More intimate and private, yet documented in staged photographs with the artist, the tomb featured bronze figurines, abstract concrete elements, and a terracotta amphora, all set atop a flowerpot planted with wheat. Nivola intended the wheat to complete its cycle annually – sprouting, ripening, and being reaped – symbolising abundance in contrast to his mother's lifelong concern over having enough grain for bread. This feature has also been linked (Camarda 2015, 324) to the *nenneri*, a local Easter tradition in which cereal seeds are grown in darkness so that their pale shoots can be displayed on church altars.

A more compelling explanation situates Nivola's choice within the context of De Martino's *Death and Ritual Mourning*, published earlier that year.

The sixth chapter – “The Harvest of Sorrow” – is devoted to the connection between the death of loved ones and the disappearance and return of cultivated plants (De Martino 1958, 228) and describes the tradition of identifying the final bundle of grain with an old person who must die to guarantee renewal and the cycle of life. De Martino writes:

This last bundle refers to the languishing or even the extinguishing of a decrepit godly energy about to be put to death (“the old man”, “the old woman”, “the dead one”), or to the permanence of an inexhaustible reproductive force (“the mother”), or the epiphany of an immaculate youthful force (“the maiden”), ready to a fertile union (“the bride”). (1958, 236-237)

Nivola's use of the wheat, then, would be a homage to this tradition, but also a means – unconscious or not – to cope with his mourning and overcome the ambivalent feelings towards his mother. In April 1958, he had written:

After all, those who truly leave their native places for good are often the ones who, even while staying there, end up seeing nothing anymore. They turn their backs on their surroundings and drift away in their imagination, carried off in a murky cloud of desires toward non-existent places. (Nivola 1958)

This sentence sounds like a posthumous answer to his mother's painful remark on his exiled condition. This is said not in an attempt to reduce Nivola's *oeuvre* to a psychological reading, but rather to acknowledge his early acquaintance with De Martino's work and the existential-ritual framework it provided. In this regard, it is worth noticing that *Death and Ritual Mourning* divides women into precise social and symbolic categories (the mother, the widow, the maiden and the bride), a partition that – as it will be discussed later – will become canonical for Nivola and the basis of his late iconographies.

Pushing forward and going back

It is unclear if Nivola and De Martino met in person. Following his participation, in 1959, in the competition for a monument to the Sassari Brigade, Nivola had intensified his relationships with Sardinia, with long sojourns in Italy and specifically on the island.

He spent the summer there in 1962, coming back to the U.S., as Saul Steinberg humorously noted, “more Sardinian than ever, and bullshitting” (Steinberg 2002 [1957], 57) and again in 1963, also for an exhibition at the Galleria Il Capitello in Cagliari.

In the meanwhile, De Martino, after publishing *Magic: a Theory from the South* (1959) and while working on *The Land of Remorse* (1961), had started focusing on the “Sardinian taranta”, the Àrgia.

On December 2, 1962, De Martino organised at the University of Cagliari a conference on the rituals of the Àrgia,⁷ stressing the necessity of a historical and cultural perspective in researching the matter and announcing the commencement of extensive fieldwork to gather reliable data on the rite, nearly disappeared but still preserved in the collective memory of several villages (De Martino 1963, 99).

It is not unlikely that Nivola could have been in Sardinia at the time (he opened *Divertimenti* in Milan two weeks later) and attended the conference or had friends that reported on the meeting and suggested he read *The Land of Remorse*.

The artist and the anthropologist shared significant connections within Sardinian intellectual circles beyond the already mentioned Raffaello Marchi. Both were well-acquainted with Giovanni Lilliu (1914-2012), a pivotal figure in Sardinian archaeology and in the political and cultural life of the island. Nivola likely befriended Lilliu as early as 1952, during a visit to Lilliu’s most renowned discovery, the Nuragic fortress of Barumini (Altea 2022, 93). Lilliu, as Dean of the Faculty of Humanities at the University of Cagliari, was also the one who offered De Martino his teaching position, driven by a strong belief in the importance of studying popular culture and religion.

Another important figure in Nivola’s network was Antonello Satta (1929-2003), an engaged intellectual who had married one of his nieces and kept him informed about the situation in Sardinia. A leftist political activist for Sardinian autonomy, Satta also carried out ethnographic research (Satta 2005 [1954]).

The idea of the Àrgia sat with Nivola for several years while his artistic vision and political convictions evolved. The transition from the Fifties to the Sixties was, in fact, a pivotal time for him as he wondered whether he could pair or even replace his successful career as an architectural sculptor with a more autonomous and gallery-focused one (Camarda 2015, 315-347).

In “an unprecedented era of growth in the display and the purchase of art,” (Cras 2019, 6) Nivola witnessed many of his artist friends securing major exhibitions, showcasing their work internationally, and achieving ever-increasing sales prices, while, at the same time, the idea of the integration of art in architecture, a pillar of mid-century aesthetic, slowly became less fashionable.

⁷The event followed a major conference on religious studies, the *Convegno di Studi religiosi sardi*, held in Cagliari from May 24 to 26, where the need for a deeper understanding of folkloric religion had already been emphasised.

Throughout the 1950s, Nivola, though mainly focused on architectural commissions, regularly exhibited independent works in galleries and museums.⁸ In 1959, he held his first exhibition in Milan at Galleria Il Milione and became convinced of the need to focus more on the artistic aspect of his work (Nivola 1959). To this end, the following year, he began working with terracotta, creating small, delicate sculptures exploring themes of beds and beaches as metaphors for the human condition. These were first presented in Milan in 1962 at the Galleria dell'Ariete in a solo show entitled *Divertimenti*, an Italian word that translates to amusements, enjoyments, but also pastimes, highlighting both Nivola's creative freedom in their creation and a somewhat dismissive attitude. He later called them "a vacation from formalism" (Nivola 1963). These expressions acted as a protective measure, encouraging viewers to perceive the works as whimsical yet less significant pieces, psychologically shielding the artist from the potential disappointment of failure.

However, terracotta works remained more of a personal endeavour, granting him respite from the constraints of public commissions rather than serving to achieve critical or commercial fame. Between 1962 and 1966, he had only three other solo exhibitions⁹ (compared, for example, to the nine of his friend de Kooning).¹⁰

While the critical reception was generally positive, the sale prices of the terracottas,¹¹ ranging from one to nine hundred dollars, with an average cost of three hundred, were decidedly lower than those of major Abstract Expressionists of his generation, whose works already sold for tens of thousands of dollars. Also, his cement maquettes, which Nivola continued to sell as autonomous works, were losing value and desirability.¹² Public art remained his primary focus and main source of income, reflecting his enduring belief in art as a civic duty, though with an idealism that gradually diminished over time (Camarda 2015, 436).

⁸The last important one was *Recent Sculpture U.S.A.*, 13/05/1959-16/08/1959, the Museum of Modern Art, New York.

⁹15/01/1963-09/02/1963, Andrew Morris Gallery, New York; 05/01-30/01 1965 and 07/12/1966-07/01/1967, Byron Gallery, New York. Nivola, 15/01 - 09/02 1963, Andrew Morris Gallery, New York; Nivola, 05/01 - 30/01, 1965 and Costantino Nivola, Bronze Sculptures, 07/12 1966 - 07/01 1967, Byron Gallery, New York.

¹⁰<https://www.dekooning.org/the-artist/exhibitions/past/one-man/1960>. [last accessed 04/01/2025]

¹¹As indicated in the documents of the Byron Gallery (Byron 1965A).

¹²For example, in 1960, Nivola sold five concrete panels worth \$10,000. However, in 1965, for fiscal reasons, Nivola was asked to substantiate the valuation with evidence of similar sales, which he was unable to provide (Hunter 1965; Nivola 1965). That same year, Byron's appraisal of *The Mother* in the Hirshhorn collection valued the piece at \$ 650 (Byron 1965B). Letter to A. Lerner, The Hirshhorn collection, 23/07/1965. Byron Gallery records, circa 1950s-1991. AAA.

Frustration with this state of affairs began to surface in his letters and interviews, often revealing bitterness towards his colleagues or a disheartened refusal to conform to the art world's rules.¹³

To counterbalance these undermining situations, Sardinia seemed to offer Nivola new opportunities. In May 1965, thanks to Marchi (1965), Nivola was commissioned to design a monument for the local poet Sebastiano Satta (1867-1914) in Nuoro, a project into which he would pour his entire self, moving away from the traditional concept of a commemorative statue to rethink the entire space as a social environment.

The Dance of the Àrgia

The inauguration took place on June 3, 1967, in the presence of Nivola, on the island to work with the weavers of Sarule on a series of carpets. Clara Gallini had just published *The Rituals of the Àrgia*, a volume that compiled all the materials from her 1962 fieldwork campaign. The book widely circulated in Italian academia and even more in Sardinia, where it was read, promoted, and debated in the intellectual and political circles in which Nivola participated.

An early, indirect testimony of the impression the book made on the artist is reflected in two posters, published by Feltrinelli Publisher in 1968, created by Nivola for Antonello Satta's political association Circolo Città-Campagna. The two posters depicted a geographical map of the island. In the first one Sardinia is overrun by military forces, while in the other by real estate speculation, with the Sardinian people constrained and threatened by the central state (Fig. 4). These images bear a striking visual resemblance to a fold-out map included in Gallini's book, which used complex sun-shaped symbols to indicate where and which rites were practised across the island. The symbols were so numerous – the research had been carried out in 212 villages – that, in the end, they obliterated the entire map, just like the overwhelming patterns in Nivola's drawings.

¹³“I’ve read enough not to get stuck on a formula or a signature style, which makes it very easy for the gallerist, the art critic, or the artist to be recognised as such, because I like the idea of the free artist, and I truly want them to be free ... And then I’ve seen colleagues bored to death when they no longer knew what to do, after coming up with a little trick, like finding a wallet on the street...” He goes on with a lengthy argument on the inflated art market, the influence of critics and art historians, and related issues. (Nivola 1980, 63-64).

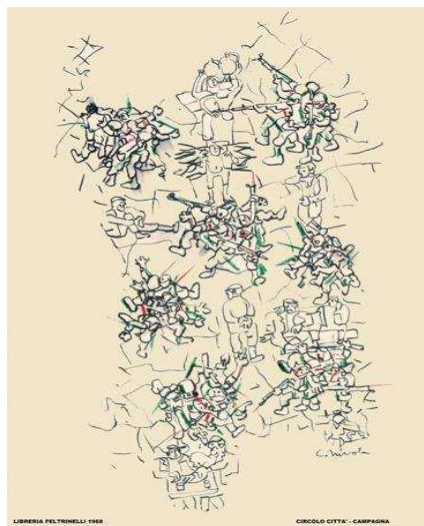


Fig. 4. C. Nivola, *Sardegna*, 1968.

More importantly, the book marked the beginning of a new creative phase, providing Nivola with the means to deal with an existential crisis stemming partly from his struggle with artistic identity and his growing marginalisation within the art world, and partly from reaching, at fifty-six, a midlife crisis. He questioned his life during a pivotal moment in history, as the '68 movement had brought women to the forefront of a revolution in sexual behaviour, society, and culture.

It is indicative that, after a period of intense activity between 1967 and 1969,¹⁴ in the following three years he undertook only one public project: a notably uninspired concrete bas-relief for the Legislative Office Building in Albany (1972). Other proposed projects failed to gain the approval of the patrons and were never realised.¹⁵ Additionally, he could not secure the commission for a monument to Antonio Gramsci in Ales, the philosopher's home village. During this time, he also did not hold any exhibitions.

His return to the public scene came in March 1973, when he opened a solo show at the Willard Gallery in New York, presenting a series of new terracotta pieces exploring the ritual of the Àrgia, which he had been developing since 1972 (Fig. 5).

¹⁴He completed Piazza Satta, a fountain for the White Plains Plaza, the *Hombre de Paz* for La Ruta de la Amistad in Mexico, works for the Charles F. Hurley Employment Security Building in Boston, the Continental Building in Philadelphia, the South Richmond High School in Staten Island, and the Janesville Gazette in Wisconsin.

¹⁵The 113th Precinct Station (1970), the Kips Bay Branch of the NYPL (1971), and the World Trade Center (1971) in New York.

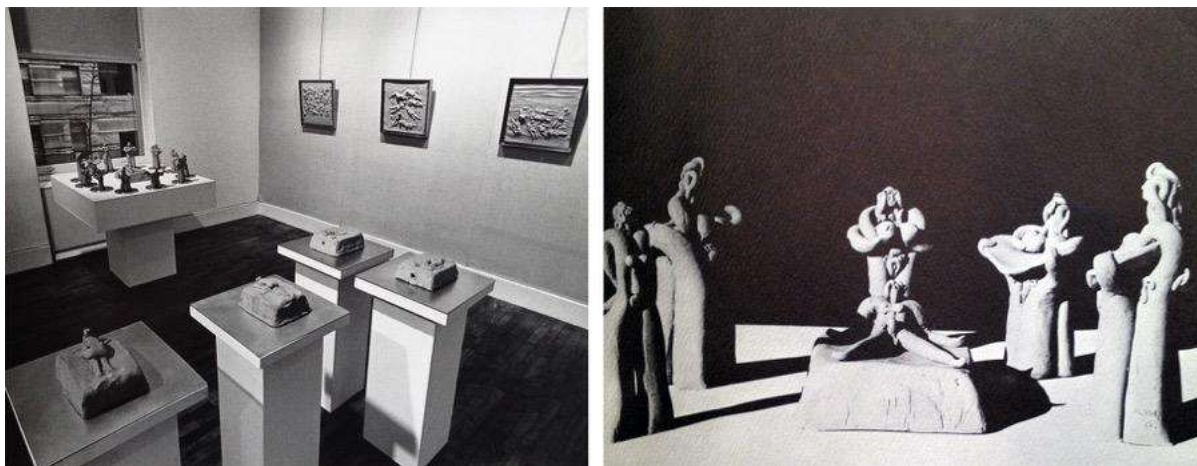


Fig. 5. C. Nivola, *Sardinian Legend* (installation views at the Willard Gallery), 1973.

The statuettes reflected distinctive changes in Nivola's style, continuing a process towards an expressionistic and almost humorous approach. These included lean bodies crafted from coils, twisted or layered to achieve maximum expressiveness. His inspiration came from Reuben Nakian (1897-1986), an American sculptor of Armenian heritage who worked primarily in terracotta. A friend of de Kooning, Nakian received a major retrospective at MoMA in 1966,¹⁶ just as Nivola was working on Sebastiano Satta's portraits, offering him new impetus to revive and evolve his style. Nakian's frequent engagement with classical mythology likely influenced Nivola's artistic exploration, guiding him towards a personal pantheon rooted in Sardinian folklore and centred on the Àrgia.

"Look closely at Nivola's poignant forms with their intimate celebration of love. Observe well his primordial goddesses inspired by ancient Sardinian legend," advised Dorothy Norman in the Willard exhibition booklet (1973).

The most striking element of the exhibition was a group of figures arranged as a sculptural ensemble, representing the ritual of the Àrgia. At the centre, a naked male figure lay on a bed, captured in the moment of sudden arousal. Surrounding him were twelve female characters whose demeanour was both caring and menacing. Varied in posture and form, they all displayed hypertrophic vulvas and breasts, blending allure with an element of repulsion. The coil technique gave the characters a writhing, almost worm-like appearance (Fig. 6).

¹⁶Nakian, 20/06/1966-05/09/1966, MoMA, New York.



Fig. 6. C. Nivola, *Dancer of the Àrgia*, 1973.

While Nivola approached the subject through the male gaze – an inescapable perspective for him – the explicitness of his depictions appears to have been influenced by contemporaneous feminist art, particularly Hannah Wilke’s vaginal ceramic sculptures from the late 1960s. However, whereas artists like Wilke, Judy Chicago, and Valie Export used vaginal imagery as a radical assertion of female autonomy, Nivola’s treatment remains deeply tied to male subjectivity. His exaggerated vulvas and breasts, rather than signifying a reclaiming of female identity, serve as sites of existential tension – at once symbols of desire and sources of anxiety.

At a time when feminist artists were reconfiguring the relationship between sexuality and power, Nivola’s interpretation of the female body retains a more traditional ambiguity: he frames eroticism as a potential source of salvation while also reinforcing the idea of woman as an external force that acts upon the male subject. Unlike Wilke’s self-portraits, where the female artist controls the representation of her image, or Chicago’s feminist iconography, which directly challenges patriarchal narratives, Nivola’s Àrgia figures maintain a degree of otherness. They are agents of a ritual beyond the artist’s control, figures that simultaneously evoke healing and destabilisation, reintegration and exile.

Nivola provided a detailed interpretation of the ritual:

The man stung by the poisonous insect is placed on his deathbed, surrounded by lascivious female dancers who attempt to arouse the stricken male sexually. If they succeed, it is a sign of his return to health and salvation. (Yarlow 1974)

This overtly sexual interpretation – he referred to this process as “a sexual renaissance” (Mellow 1973, 27) – enhanced in the exhibition by terracotta beds depicting couples actively engaging in sex, differed from the interpretations of De Martino and Gallini.

As De Martino already noted in *The Land of Remorse*, both the Àrgia and the Taranta were mythical, venomous animals (always a spider in the South of Italy, a spider or a

velvet ant in Sardinia) whose bite made a ritual necessary to overcome the poison. However, the effects, the rituals and the targets of the two creatures were quite different and culturally specific. At the time, De Martino's information on the Àrgia was based solely on a survey he had entrusted to his students at the University of Cagliari, so he was cautious in advancing theories. However, he observed the prevalence of male victims and confirmed that the Àrgias were always female, appearing in three distinct variants: the maiden, the bride, and the widow, each associated with different colours, music, and dances (De Martino 1961, 133-134).

In addition, De Martino believed that, in Sardinia, the bitten individual did not dance but instead lay on a bed or a carpet on the ground, surrounded by performers who danced on his behalf (De Martino 1961, 49). Gallini (1967, 113) partially confirmed this, while observing significant variations throughout Sardinia.

Nivola focused on the erotic and overtly sexual elements described by Gallini: ritual obscenities, including therapeutic gestures during the dances, such as touching the sick man's feet, lifting skirts to reveal genitalia, or exposing the breasts. According to Gallini, the goal was to make the stricken man (*argiato*) laugh, with the laughter elicited through sexual imagery symbolising a return to life (Gallini 1967, 221). Nivola, on the other hand, appeared to take the salvific power of sex very seriously. His emphasis on eroticism not only amplifies the ritual's sensual dimension but also complicates its function: rather than reaffirming social cohesion through laughter, Nivola's interpretation introduces an unresolved tension, transforming the ritual into a site of both desire and existential crisis.

De Martino (1961, 49) had written that the "critical existential meaning" linked to the differences between the Taranta and the Àrgia remained a mystery to him. Nivola, by contrast, seemed to have everything figured out. The ritual of the Àrgia made sense to him through its connection with bread, as in some versions, the *argiato* was placed in an oven or covered in sifted flour (Gallini 1967, 199). Equally illuminating to him were its links to the rites of carnival and harvest as moments of the world upside-down. As Gallini observed, this analogy suggested that the ritual of the Àrgia also encompassed elements of communal protest triggered by the critical event and subjected to the ritual control of the dance and its associated symbolism (Gallini 1967, 225).

Above all, Nivola appreciated the idea of impersonating the *argiato* because doing so would have placed him back at the centre of the community. The crisis was recognised collectively, and the community offered the means of salvation through tradition. As Gallini explained, in this kind of crisis

the individual, having overcome the moment of solitude in the countryside, is immediately taken by the hand by the community, which removes him from his isolation and attentively follows him throughout the ritual. It makes him feel its presence while simultaneously suggesting various behaviours whose freedom of choice, as we have seen, does not extend beyond a personal variation on traditionally proposed – or imposed – patterns. (1967, 106)

Fascination and Disenchantment

A thread runs from the 1952 *Ancestress* sculpture through the 1958 tomb of his mother and brother to this series of terracottas.

In what must have been a moment of elation, Nivola felt, through the Àrgia, a connection to the pivotal episodes of his biography and the fundamental principles of his artistic practice.

This newfound connection emboldened him, shaking him from his lethargy and temporarily rescuing him from the crisis of presence.

An artist's quote from the exhibition presentation confirms that, despite a persistent sense of being out of touch with the art world, Nivola experienced a moment of self-confidence and the reassurance provided by a newfound, steadier sense of rootedness. He wrote:

When I was growing up I naturally thought myself very sophisticated. I fantasised about going to the United States, where the streets would be shining and the high buildings made of glass, as they are now. I visualised how I no longer would be myself, short and dark-haired, but tall and blonde. I imagined myself talking to important people. Everyone would stop, turn around and point to me. But now I am bored by the largely mindless, repetitive academy that has evolved and that is unrelated to the original purposes for which the international style was born. What was at first meaningful has been allowed to degenerate into a kind of flattened Esperanto tendency to depersonalise, urbanise, mechanise, equalise – irrespective of climate, region, or cultural considerations. We are in the process of killing local richness and variety in all spheres of life, mainly so that we can display our false sophistication. An international snob came up to me one day at a café in Rome. “How is it,” he asked, “that I never see you in London?” But why should he see me in London? Jet-age internationalism affects everything so that everyone is expected to be seen everywhere and to look like everyone else. Is it really more sophisticated to travel on a plane than a donkey? (Norman 1973)¹⁷

This idea of the necessity of a local culture did not come to Nivola with blindness to the challenges Sardinia faced in the face of modernity: environmental issues, economic crises, and more. Nivola was also acutely aware of the historical and longstanding problems of the Sardinian people: their animosity, internal conflicts, and inability to appreciate their own culture fully. These sentiments inspired his exhibition of

¹⁷The precariousness of this newly found assertiveness was, anyway, already clear in the eyes of Nivola's most acute critics. Gabriella Drudi (1973), in a bitter-sweet review of an exhibition of the Àrgia at the Marlborough Gallery in Rome, in March 1973, noted: “Driven by aesthetic superstition or by the terror of his own identity – a distinctly Catholic terror – Nivola sought the figures of his beloved motherland: it was an illusion. He believed he knew it when he left, and he hoped to delve into the labyrinth of ancient magic now that he had idealised it from a safe distance. But the truth was something else. Once the automatic process is set in motion, the colourless ego of a domesticated consciousness comes alive with unthought-of ferment, with wonder, with laughter. With his terracottas, Nivola was simply searching for himself, for existence. What else is art?”

watercolour drawings, *Disenchanted Sardinia*, which opened in Nuoro in 1973,¹⁸ as well as his recurring reference throughout the 1970s to Sardinia as a place of delights and horrors (Nivola, 1975, 32-37). Nevertheless, thoughts of and longing for Sardinia grew ever stronger as old age approached, as did his fascination with the Àrgia. The identification between Nivola and the *argiato* is evident in the new decoration of his solarium, created in the late 1970s. In the spot where he would lie naked to sunbathe, he drew the dancers of the Àrgia, reconstructing the 1973 composition as a tableaux vivant and having the dancers endlessly perform the ritual of “sexual renaissance” for him. Sketched in the same quick and expressive style as the terracottas, the female figures, brought to human scale, appeared even more *unheimlich*, with eyeless faces, disarticulated limbs, and surrealist *vaginae dentatae* (Fig. 7).

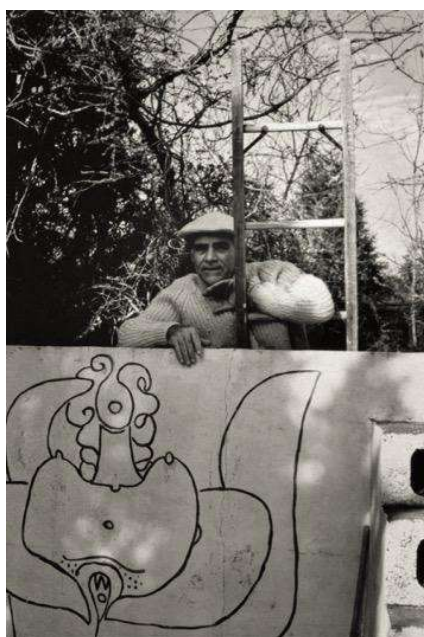


Fig. 7 C. Nivola outside his solarium decorated with Àrgia Dancers, late 70s.

The 1970s were a complex period for Nivola, with phases of depression and illness alternated with bursts of hectic activity and an existential unease that manifested in frenetic sexual activity. While teaching at various American Universities he explored his sexuality, reinterpreting his relationships through a mythical lens.

¹⁸*La Sardegna disincantata di Costantino Nivola*, 31/03/1973-13/04-1973, Galleria d'arte '31, Nuoro. “I would like to believe that the only reasons for the disillusionment I felt during a recent visit to Sardinia are due to age, to more frequent visits, and to my particular predisposition to melancholy during the winter months; and that my inability to share with other Sardinians the enthusiasm for concrete, asphalt, chainsaws and axes, dynamite, chimneys, and children dressed as Mickey Mouse who cannot speak Sardinian is somehow normal. These things are the pride of mayors, municipal and regional administrations because they are considered manifestations of progress. To me, all this seems distressing and apocalyptic. In this state of mind, I created these watercolour drawings attempting to express, in a sardonically affectionate way, my personal reactions to the new face of Sardinia today” (Nivola 1973).

Starting in 1973, Nivola began writing poetry, likely another sign of the influence of Gallini's book, which included numerous *muttetti*, traditional poems used in the exorcism. He often incorporated his verses into his works, inscribing them into fresh clay or using them as captions. Many of his compositions were erotic in tone ("I'd like to model you early in the morning with a pinch of clay and a bead of dew")¹⁹, referencing his relationships with students of his or young women drawn to his work.²⁰ As public commissions became increasingly scarce, terracotta remained a vital medium for expressing his emotional life.

In 1979, he collaborated with Luigi Nioi, a master potter from Assemini, to a new series of terracottas representing the ritual of the Àrgia. The dancers transformed into vessels, elegant vases that also evoked Mediterranean amphoras, or performed around the sick man on large graffito plates enriched with verses in the Sardinian language. For the first time, the actual insect was depicted, as a humanised, comic-like velvet ant, further expanding the visual narrative of the ritual (Fig. 8).



Fig. 8 C. Nivola and L. Nioi, *Su ballu de sas viduas de Mamoiada* (The dance of the widows of Mamoiada), 1980.

The Maiden, the Mother and the Widow

At the same time, since the mid-1970s, Nivola had contemplated creating new monumental figures, intended as pure art, autonomous from architecture. Some of these works translated the abstract geometric language of his earlier concrete pieces into stone, while others adopted more sensual and streamlined forms, focusing on the female figure. Drawing on the idea of the three mythical Àrgias (the maiden, the mother, and the

¹⁹Cfr. *Works for Private Places*. Exhibition leaflet. Jaffe-Friede Gallery Hopkins Center, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, 20/10/1978-03/12/1978.

²⁰Nivola's poetic works, some of which remain unpublished, are still awaiting comprehensive study.

widow) as incarnations of the feminine principle, he distilled hieratic figures in marble and bronze from the grotesque and humorous coil figurines and graffito drawings (Fig. 9).



Fig. 9. C. Nivola, *Dancers*, 1980.

These new forms reconnected with the pre-Nuragic cultures of Sardinia, creating a cultural continuum spanning prehistoric Sardinia, folkloric tradition and his contemporary vision. The iconography of the dancer gradually evolved into abstract idols, retaining the sexual and emotional ambivalence of their earlier models (Fig.10).



Fig. 10 C. Nivola, *Untitled*, 1985 ca., marble.

Far from being merely a tangential connection or an engaging read, De Martino's and Gallini's thought and research provided Nivola with a conceptual framework for interpreting his homeland's culture. Their work situated his experience of displacement within a horizon of meaning, enabling him to reconstruct a sense of wholeness – even if precarious – by translating these experiences into art.

At the core of this engagement, Sardinia, the woman, and the Àrgia emerged as three interconnected symbolic and universal entities, simultaneously endangering his existence and offering him salvation. Nivola's work explored the dual nature of myth and ritual: both a soothing force meant to reaffirm identity and a site of rupture where meaning dissolves. While Gallini and De Martino interpreted ritual as a means of

reintegration into the social fabric, Nivola reconfigured it into an intimate meditation on exile and estrangement.

This reading challenges the assumption that Nivola's return to Sardinian themes was merely an act of nostalgia. Instead, his engagement with the Àrgia and the broader female archetypes can be seen as an exploration of the limits of ritual efficacy: can mythology still function as a stabilising agent when the artist himself remains outside the cultural structure it was meant to sustain? The female figure – whether as the Àrgia, the mother, the widow, or the maiden – becomes central to this inquiry, embodying both the salvific potential of ritual and its inherent fragility.

The tension between ritual as reintegration (Gallini, De Martino) and ritual as fragmentation (Nivola's interpretation) runs throughout his entire body of work. By transforming traditional Sardinian imagery into a modernist, deeply personal vocabulary, Nivola reclaims the feminine and its rituals not as a resolution but as an ongoing, unresolved question that continues to resonate in his art.

REFERENCES

- AA.VV. 1953. "DDT in Sardinia", *Fortune*, 47/3: 113-120.
- ALTEA, G. 2004. "Nivola e il tema del femminile." In U. Collu et al, *Museo Nivola*, 47-60. Nuoro and Orani: Ilisso and Fondazione Costantino Nivola.
- . 2014. "I Knocked on the Doors of This Wondrous City: Formative Experience and Identity Construction in Costantino Nivola's American Exile." In A. Cassin (ed.), *Exile and Creativity*, 300-347. Transl. by A.L. Price, New York: CPL Editions.
- . 2022. "Dai nuraghi alle janas. Costruzioni identitarie nell'arte del secondo dopoguerra in Sardegna." In P. Dal Molin, *Creazioni identitarie. Arte, cinema e musica in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi. Studi e testimonianze*, 85-102. Nuoro: Il Maestrale.
- ALTEA, G., CAMARDA, A. 2015. *Costantino Nivola. La sintesi delle arti*. Nuoro: Ilisso.
- ASHTON, D. 1959. "Costantino Nivola." *Craft Horizons Special Issue: Architectural Art*: 38-41.
- BIASI, G. 2010 [1935]. "I parenti poveri. Postilla alla Comparsa Conclusionale sulle Quadriennali." In G. Piroddi (ed.), *Giuseppe Biasi. Comparsa conclusionale e I parenti poveri*, 87-132. Cagliari: CUEC.
- BYRON, C. 1965a. *Statement of commissions, 12/6/1963-9/30/1965*. Byron Gallery records, circa 1950s-1991. Archives of American Art, Smithsonian Institution (AAA).
- . 1965b. *Letter to A. Lerner, The Hirshhorn collection*, 23/07/1965. Byron Gallery records, circa 1950s-1991. AAA.
- CRAS, S. 2019. *The Artist as Economist: Art and Capitalism in the 1960s*. New Haven and London: Yale University Press.
- DE MARTINO, E. 1948. *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*. Torino: Einaudi.
- . 1958. *Morte e pianto rituale: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino: Einaudi.
- . 1959. *Sud e Magia*, Milano: Feltrinelli.
- . 1961. *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*. Milano: Il Saggiatore.
- . 1963. "Convegno sui Rituali Dell'Àrgia in Sardegna." *Lares* 29 (1/2): 98-100. <http://www.jstor.org/stable/26239653> (last accessed 20/01/2025).
- DRUDI, G. 1973. *Untitled typewritten note*. Costantino Nivola papers, circa 1938-2009, bulk 1950-1980. AAA.
- GALLINI, C. 1967. *I rituali dell'argia*. Padova: CEDAM.
- . 1982. "Presentazione." In R. Marchi, *Lettere dalla Barbagia*, 5-19. Cagliari: Edes.
- . 1988. *La ballerina variopinta*. Napoli: Liguori.
- GUEFT, O. 1954. "Sardinia and an Artist: Nivola Sand's Sculpture." *Interiors* 113/11: 86-93.
- HUNTER, E.R. 1965. *Letter to C. Nivola*, 11/05/1965. Byron Gallery records, circa 1950s-1991. AAA.
- MARCHI, R. 1951. "I canti funebri, la 'madre dell'ucciso,' le maschere barbaricine." *Il Ponte* 7/9-10: 1342-1360.
- . 1965. *Letter to Costantino Nivola*, 18/05/1965, Ilisso Archives, Nuoro.
- MELLOW, J.R. 1973. "Alma-Tadema's 'Victorians in Togas.'" *New York Times*, March 17: 27.
- NIVOLA, C. 1959. *Letter to R. Guggenheim*, 26/11/1959. NEA.
- . 1962. *Letter to R. Guggenheim*, 15/12/1962. NEA.
- . 1965. *Letter to E. R. Hunter*, 30/06/1965. Byron Gallery records, circa 1950s-1991. AAA.
- . 1973. *La Sardegna disincantata di Costantino Nivola*, Galleria d'arte '31, Nuoro, 31/03-13/04. NEA.
- . 1975. "Delizie e orrori." *La grotta della vipera* 4: 32-37.
- . 1980. Nivola, Costantino. Interview by P. Baggian and G. Pinna Parpaglia, Ilisso Archives, Nuoro.
- . 1997. *Memorie di Orani*. Milano: Libri Scheiwiller.
- NORMAN, D. 1973. *Constantino [sic] Nivola: Terra Cotta Reliefs and Legendary Figures*. Exhibition leaflet. Willard Gallery, New York, 13/03/1973-14/04/1973.

1958. “Riproduzioni di opere di Filippo Figari e Costantino Nivola”, *Il Provinciale*, Cagliari, a.I, 1, April 1958.
- S.A. 1963. *Costantino Nivola*, Andrew Morris Gallery 15/01/1963-06/02/1963, Press release. Byron Gallery records, circa 1950s-1991. AAA.
- S.A., 1978. *Costantino Nivola*, Works for Private Places, 20/10/1978-03/12/1978. Exhibition leaflet. Nivola Estate Archives, Long Island (NEA).
- SAID, E. W. 2000 [1984]. *Reflections on exile and other essays. Convergences*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- SATTA, A. 2005 [1954]. *Istoria de Cantoni Butti e dos cantadores a ballu*. Sestu: Domus de Janas.
- . (ed.) 2006. *Sibilla barbaricina: Note etnografiche*. Nuoro: ISRE.
- STEINBERG, S. 2002 [1962]. *Letter to A. Buzzi*, 30/10/1962. In *Lettere ad Aldo Buzzi 1945-1999*, 57. Milano: Adelphi.
- YARLOW, L. 1973. *Back to Earth*. Exhibition leaflet. Nivola, ICA Institute of Contemporary Art, Boston, 22/01/1973-19/02/1973.
- WEIL, S. 2003 [1949]. *The Need for Roots: Prelude to a Declaration of Duties Towards Mankind*. London: Taylor & Francis Group.



ETAMI BORJAN

BEYOND “ETHNOGRAPHIC SPECTACLE”

Italian South in Demartinian Ethnographic Documentaries

ABSTRACT: Ernesto De Martino wrote extensively about ancient religious and pagan rituals in the South such as funeral lament, sorcery, Apulian tarantism. His research inspired a group of young filmmakers who shot documentaries in the South between the 1950s and the 1970s: Cecilia Mangini, Michele Gandin, Giuseppe Ferrara, Gianfranco Mingozzi, Lino Del Fra, Luigi Di Gianni. The aim of this article is to explore how De Martino’s assumptions were represented in these postwar documentaries. De Martino helped the filmmakers by suggesting topics and filming locations for documentaries that served primarily as an auxiliary medium for ethnographic research. Yet, rather than staging an “ethnographic spectacle” of the South, Demartinian documentaries promoted a new way of representing and understanding Southern Italian culture.

KEYWORDS: Ernesto De Martino; Demartinian Documentary School; Ethnographic Documentary; Southern Italian Culture; Critical Ethnocentrism.

Italian South in Ernesto De Martino’s works

Ernesto De Martino (1908-1965), prominent Italian anthropologist, dedicated his entire career to the study of the magical practices in the South such as funeral rituals, agricultural rituals, sorcery and Apulian tarantism. He wrote extensively on magic and religious syncretism in Southern Italy in three major ethnographic works, *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (*Death and Ritual Lament in the Ancient World*, 1958), *Sud e magia* (*Magic: a Theory from the South*, 1959), and *La terra del rimorso* (*The Land of Remorse*, 1961). *Il mondo magico* (*The World of Magic*, 1948) was De Martino’s first attempt to deal with the irrational in a wider context of world ethnography. He pointed out that traditional ethnography was linked to the elitist European bourgeois culture that denied any ability for social agency to the Other. Therefore, it was necessary to question the Western theoretical framework used in the construction of knowledge about the Other. Positivist anthropology saw the “imaginary Other” as a non-autonomous member of society; an object being acted upon rather than a historical subject able to act and decide. In his books, De Martino (1952, 2002, 2003, 2006, 2008) criticized the dominant ethnographic approaches of that time (especially those by Levy-Bruhl and Durkheim)

and stressed the importance of re-historification of those who have generally been regarded as “without history”. He fostered a new approach in the studies of popular culture and distanced himself from the positivist cultural anthropology and Italian folkloristics whose main representative was Giuseppe Pitrè. De Martino insisted on historicizing Southern Italians and turning them from objects into historical subjects.¹

De Martino’s notion of “critical ethnocentrism” questions mechanisms of interpretation in anthropology that were historically, culturally, politically, and ideologically conditioned. Rather than simply rejecting Western values deeply embedded in anthropology, De Martino stood for a more critical approach in the study of symbolic structures in the society, aimed at questioning different cultural categories of the Western thought. Throughout his career De Martino was fascinated by the irrational. The main focus of his research was the role that magic had in the formation and maintenance of social order in pre-industrial societies. In his first book *Il mondo magico* De Martino ([1948] 2003) tackled fundamental issues related to magic in order to raise a series of interrelated questions that will appear in his later works: is magic real or invented?, what is its role in the society?, has modern civilization replaced magic with other techniques? The modern theoretical system was founded on the assumption that magic and rationality were two mutually exclusive concepts. Far from it, magic and religion do not represent irrational elements in society; they are systems that guarantee security and stability to the society. Rational systems, just like magic and religion, have complex structures and their stability does not depend on deeply-grounded rules, but on the general acceptance of values within a society in a determined historical moment ([1958] 2008, 40). In the first five chapters of the second part of *Sud e magia*², De Martino elaborates on his assumption that magic is not inferior to Western rationalism - although it might, at first, appear as a less developed system with a simple structure and a limited set of symbolic tools when compared to religion as a more complex and uniform system. The structure of pagan rituals, De Martino ([1959] 2006, 117-129) claims, is not substantially different from the more complex symbolic structures known as religions. In De Martino’s concept of culture, magic is endowed with a very important social and existential function; it is manifestation of historicized cultural patterns by which individuals or whole communities are able to deal with existential crises that threaten well-defined cosmological order. Magic is a culturally codified set of techniques aimed at ensuring the basic human need for security and protection.

¹ Ernesto De Martino developed the idea of empowerment of Southern Italian peasants from Antonio Gramsci’s works. De Martino shared Gramsci’s idea that all “primitive” forms of resistance to the dominant culture should be transformed into class struggle. Gramsci believed that the economic backwardness of the Italian South was the consequence of the Church’s hegemony and reluctance to support changes in the social and political system (see Gramsci 1992; De Felice and Parlato 2005, 155-190).

² *Sud e magia* was originally conceived as a study of the history of magic in Southern Italy. Its working title was *Magia lucana* (*Magic in Lucania*).

De Martino did research in Southern Italy between 1950 and 1959, mainly in Lucania (current Basilicata), and in Apulia. In 1952 he went on an ethnographic expedition to remote villages in Lucania with the aim to explore local magical practices, later published in the book *Sud e magia*. Between 1954 and 1956 De Martino and his team undertook several expeditions in Lucania, where they recorded funeral laments explained in De Martino's book *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, a historical overview of the birth and spreading of the mourning practices and the modifications brought in by Catholicism. His analysis has demonstrated the cultural continuity of ritual laments across the Mediterranean spanning from ancient to present times. In 1957 he did research in Albano di Lucania with financial support from the New York Parapsychology Foundation. Collected materials on magic and local shamanism in Southern Italy were later published in the chapter of *Sud and magia* entitled "Vita magica di Albano". In 1959 De Martino ventured into another ethnographic expedition in Salento to study tarantism, an Apulian possession cult, that will become the topic of his internationally acclaimed book *La terra del rimorso*. De Martino undertook his ethnographic expeditions joined by other team members such as photographer Franco Pinna, ethnomusicologist Diego Carpitella (who did sound recordings of local songs, chants, laments), De Martino's fiancée Vittoria de Palma, and Clara Gallini, De Martino's former student and research assistant.

"Demartinian documentary school"

While photography was the primary medium for ethnographic research in Italy owing to Paolo Mantegazza and other scholars gathered around the *Società Italiana di Antropologia e di Etnologia* founded in Florence at the end of the 19th century, interest in cinema appeared later compared to other European countries. Critical observations of aesthetic conventions and norms of the cinematic language and its use in anthropology did not exist in Italy at the time of De Martino's research in the South. Only a few films with ethnographic elements had been made before the appearance of the so-called "Demartinian documentary school" in the 1950s. The most acclaimed among them is the short film *Il pianto delle zitelle* (*The Crying of the Spinsters*, Giacomo Pozzi Bellini, 1939) shot by a photographer with no ethnographic background. Ethnographic films were initially considered a subcategory of documentary films. From the very beginning ethnographic documentary has been trying to negotiate its legitimate place within Anthropology as well as Film Studies. The nature of ethnographic film is contradictory because it merges two apparently opposed disciplines: Social Sciences and Film Aesthetics. Therefore, in terms of visual anthropology, the dialogue between those two disciplines has never been smooth. As Carta (2015) argues, "For visual anthropologists film can be a serious epistemological mode producing knowledge in its own right rather than a tool with which to illustrate anthropological precepts" (12). However, the reasons

for the marginalization of ethnographic film within anthropology was partly due to the so-called "iconophobia"; the academic anxiety towards moving images that "will somehow destroy or discredit their anthropological makers and viewers" (Taylor 1996, 67).

Unlike Germany and France,³ where interest in technical and epistemological aspects of ethnographic film came from anthropologists, Italian pioneers were young and recently graduated filmmakers intrigued by De Martino's research on the South: Lino Del Fra, Giuseppe Ferrara, Cecilia Mangini, Gianfranco Mingozzi, Michele Gandin, and Luigi Di Gianni produced important works in the history of Italian documentary between the 1950s and the 1970s. Their documentaries were inspired by the topics of Ernesto De Martino's research: tarantism (*La taranta* [Tarantula], Gianfranco Mingozzi, 1961), sorcery (*I maciari* [Sorcerers], Giuseppe Ferrara, 1962), funeral laments (*Stendali* [Still They Toll], Cecilia Mangini, 1960); *Lamento funebre* [Funeral Lament], Michele Gandin, 1954), harvest rituals (*Il gioco della falce* [Playing with the Scythe], Lino Del Fra, 1960), magical practices (*Magia lucana* [Magic in Lucania], Luigi Di Gianni, 1958). According to De Martino's research assistant, Clara Gallini (1981, 23), the "Demartinian documentary school" developed in two stages: the first one goes from the 1950s until De Martino's death in 1965, and the second one from 1965 onward, when the filmmakers consulted other experts.

Thanks to Ernesto De Martino, for the first time in Italy cinema is acknowledged as a useful tool in ethnographic research. By understanding the potential of the cinematic medium, Ernesto De Martino worked as scientific consultant giving the filmmakers explanations or showing them shooting locations. However, De Martino never discussed the peculiarities of the cinematic language that posed a challenge to the conventional text-based anthropological research. His knowledge of cinema was quite limited, as he admitted in his article "Realismo e folklore nel cinema italiano": "I am not a film critic and I have only occasional encounters with the world of cinema as a spectator who loves watching good films and talking about them with friends" (De Martino 1952, 183).⁴ Apparently, De Martino, similarly to the majority of European anthropologists of the time, perceived cinema as peripheral to either anthropology or ethnography, considered

³ In 1959 the *Institut für den Wissenschaftlichen Film* in Göttingen published a set of rules for scientific films based on the assumption that visual representation is purely objective, whereas voice-over commentary is a subjective interpretation and, as such, should be avoided (see Perniola 2004, 173). As Chiozzi (1993, 70) argues, the instructions of the Göttingen school were related to "what" and "how" to film, ignoring the active relationship between the observer (the anthropologist/filmmaker) and the observed (the subject). The introduction of lightweight sixteen-millimeter cameras and the ideas of the French filmmaker Jean Rouch in the 1950s were a turning point in ethnographic filmmaking. He introduced collaborative and self-reflexive filmmaking practices, breaching the gap between the observer and the observed. He also brought participatory filmmaking in visual anthropology and promoted a new approach according to which the presence of the camera has impact on both the observed subjects and the filmmaker (see Rouch in Feld 2003, 39).

⁴ All the quotations from Italian are translated by the author E.B.

as logocentric activities whereas the audiovisual representation's only contribution was to create empirically reliable evidence. For De Martino, photography and cinema were not entirely capable of generating ethnographic knowledge autonomously. According to him, cinema was not an appropriate medium for scientific analysis but it was useful for illustrating and popularizing anthropological knowledge. Several factors might have influenced De Martino's approach to cinema: his pioneering attempt to use camera as a research tool, the lack of a strong ethnographic film school in Italy, and the status of documentary cinema in ethnography.

Demartinian documentaries, shot after ethnographic research, served as auxiliary medium for the analysis of case studies. De Martino used to select the most relevant events that supported his thesis, and gave the filmmakers instructions on what and where to shoot (Chiozzi 1993, 194). Although De Martino did help them, Chiozzi (1993) argues that there has never been a real scientific collaboration between the ethnographer and the filmmakers. Their assignments were clearly divided: the ethnographer's involvement regarded the thematic and scientific aspects of the works while the filmmakers handled the stylistic and technical aspects such as shooting, editing, and narrative structure. Therefore, Demartinian documentaries were illustrative rather than constitutive of anthropological knowledge, thus the primacy of textual representation remained undiminished. Postwar ethnographic filmmaking in Italy never developed into a serious form of academic activity. In the first phase of the "Demartinian documentary school" the films were more descriptive, resulting in a distinct separation between ethnographer's and filmmaker's roles. In his life De Martino never joined the shooting process, and he only cooperated with the directors during the editing of two documentaries for which he also wrote the commentary, *La taranta* and *Il gioco della falce* (Gallini 1981, 25).

Beginning of "Demartinian documentary school"

Ernesto De Martino's first experience with the filmmaking dates back to 1954 when he served as a consultant for Michele Gandin's documentary *Lamento funebre*. This four-minute film was supposed to be the first section of a never-completed cinematic encyclopedia (*Enciclopedia Cinematografica Conoscere*) about popular religious culture in the Italian South. In 1954 Gandin had accompanied De Martino to Pisticci (in the province of Matera) where he filmed a funerary lament that, with the participation of Grazia Prudente and Carmina di Giulio, was relocated and staged outside (Schäuble 2021, 66). This mourning lament was performed on the occasion of a peasant's sudden death, which was mourned by a group of black-dressed women gathered around the coffin, screaming and waving white handkerchiefs. Although such lamentations traditionally took place inside the house of the deceased, Gandin filmed the scene outdoors, in an arid landscape that not only added melodramatic tone to the lament, but

also created a certain representational paradigm that will be replicated in other Demartinian documentaries (see *Stendali*). The biggest contribution of Michele Gandin's documentaries is a critical detachment from the stereotypical and ahistorical representation of the South. "In line with Demartinian ideas and his concept of progressive folklore, peasant society is no longer characterized as subaltern; Gandin's research enters into the heart of the process of economic and social transformation" (Antichi 2023, 63).

Legacy of Ernesto De Martino in Luigi Di Gianni's documentaries

Luigi Di Gianni shot two documentaries inspired by Ernesto De Martino's work, *Magia lucana* (*Magic in Lucania*, 1958), for which the latter suggested locations and topics, and *Nascita e morte nel meridione* (*Birth and Death in the South*, 1959).⁵ The influence of De Martino is evident in *Magia lucana* since several magical practices are taken from *Sud e magia*: the opening scene of a pheasant holding a curved black scythe against the sky, for instance, is reminiscent of the chapter "La tempesta" which describes similar ritual practices in Marsico Nuovo; the healer coming to cure a man tied to his bed is a clear reference to the account described in the chapter "Vita magica di Albano"; the family waiting for seven fairies to come and baptize the baby at night resembles the account recorded in Ferrandina which is mentioned in the chapter "Infanzia e fascinazione" (Guerra 2010, 188-192). In the majority of Di Gianni's movies the events and rituals were staged or re-enacted for the filmmaker. Instead of traditional local chants the director chose contemporary and avantgarde music for the soundtrack. The score for Di Gianni's documentaries was indeed composed by contemporary musicians such as Daniele Paris, Domenico Guaccero or Egisto Macchi. In his first documentary only, *Magia lucana*, the director kept the original mourning lament recorded by the ethnomusicologist Diego Carpitella. This lament was sung in local dialect by professional female mourners who staged a funerary ceremony for the movie outside the village. According to Di Gianni, De Martino was satisfied with the movie although he knew it would not be a scientific ethnographic film. "In this, as well as in other cases, I followed De Martino's suggestions while respecting the specific requirements of cinematic representation. It is no coincidence that the commentary is plain, essential, almost basic: everything had to be subordinated to the images" (Di Gianni in Ferraro 2001, 14).

Di Gianni's second documentary, *Nascita e morte nel meridione*, was inspired by De Martino's research, yet it was made independently from the anthropologist. The film was shot in a house where animals and people lived together and local people were asked to

⁵ *Magia lucana* was shot in Albano di Lucania (close to Capomaggiore and Castelmezzano where De Martino did researches that would later appear in his book *Sud e magia*). *Nascita e morte nel meridione* was shot near Avigliano (Di Gianni in Ferraro 2001, 13-15).

perform their daily duties based on a previously written storyline. The narrative structure, as the title itself suggests, follows the two main events of birth and death. The documentary describes local people's daily lives in bleak terms, highlighting their poverty in a very aestheticized way. Di Gianni's early documentaries depicted Southern rural areas as dangerous places threatened by evil forces that the villagers tried to ward off by performing rituals. The uncanny atmosphere is exacerbated by an almost surreal depiction of trance, possession or other "magical" phenomena, that blurs the boundaries between the subjective perception and the real, creating a dreamlike representation that spreads to "the entire Southern landscape" portrayed as "a hallucination, a nightmare" (Gaudiosi 2023, 42, 45). From the beginning of his career Di Gianni was focused more on developing a proper visual style than making ethnographic documentaries. Although both movies were inspired by De Martino's research and were shot in locations that were either mentioned in his books or suggested by the ethnographer, Luigi Di Gianni is considered the least Demartinian director among those mentioned above. After his first two documentaries Di Gianni kept doing research on Southern religion independently and shooting documentaries such as *Il male di San Donato* (*The Evil of Saint Donato*, 1965), *Viaggio in Lucania* (*Journey to Lucania*, 1965), *Il culto delle pietre* (*The Cult of the Stones*, 1967), *La potenza degli spiriti* (*The Power of the Spirits*, 1968). Although the topics of his later documentaries did converge, to some extent, with De Martino's research, he refused to be considered a Demartinian director. He pursued his interest in exploring Southern superstitions and paganism in his later works although his intention was not to make ethnographic documentaries but to give a personal, subjective account of Southern culture.

Other Demartinian directors

Between 1959 and 1962 De Martino worked with Lino Del Fra, Cecilia Mangini, Giuseppe Ferrara, and Gianfranco Mingozzi as a consultant.

Lino Del Fra made two documentaries in collaboration with De Martino, *Il gioco della falce* (known also as *La passione del grano*, 1960) and *L'inceppata* (*Imprisoned*, 1960). The first movie is a reconstruction of the harvest ritual in San Giorgio Lucano, similar to the one described in De Martino's chapter "Le messe del dolore" in *Morte e pianto rituale nel mondo antico*. De Martino wrote the commentary and served as a consultant. The idea for the documentary came from the photographs Franco Pinna had taken during a research trip with De Martino in 1959. *L'inceppata*, which recalls an ancient tradition in Lucania, shows a young man who cuts a log and places it at a woman's doorstep as a symbol of declaration of love. Del Fra, who discovered this tradition by himself, was helped by De Martino with the commentary during the editing process (Gallini 1981, 26).

Stendali (1960) by Cecilia Mangini is a documentary film about professional female lamenters who mourned and wept at funerals. The terms *prefiche* or *rèpute* usually refer to professional female mourners in Southern Italy who were asked to, and paid for, lamenting (*moroloja*) in the house of the deceased. Cecilia Mangini, strongly influenced by Franco Pinna's photographs and De Martino's book *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, staged and filmed the scenes of the funeral lament in Martano (in the province of Lecce). The dominant voice-over commentary in the movie is by actress Lilla Brignone, who reads an imaginary dialogue between a mother and her deceased son written by Pier Paolo Pasolini. The repertory of gestures and speeches by the weeping and wailing women shows that the mortuary lament, which expresses the grief, is not only limited to the lyrics but entails equally important non-verbal aspects. Either the fast cutting, stressed by the avantgarde score by Egisto Macchi or the dramatic voice-over combined with the moans of the mourners create an uncanny atmosphere of a distant, exotic, and unfamiliar event. Sensory and physical aspects of the performance - such as the movements of the lamenters' heads and bodies, their rhythmic clapping, their loosening their hair, their jumping up and down, their sobbing and screaming, their verses repeating - reveal that the ritual is a skillfully choreographed performance with a proper repertory of gestures. The constant change of perspective "adds an additional experimental, alienated component" making Mangini's film "entirely fictionalized and aestheticized account of religious experience" (Schäuble 2021, 69). Despite being one of the most prominent representatives of the "Demartinian documentary school", Cecilia Mangini was not interested in making documentaries that would serve as a pure audiovisual record of an ethnographic phenomenon. As Cervini and Tagliani claim, her goal was to re-define the nature of documentary by introducing shots that do not appear neutral or natural, like the point-of-view shot of the deceased from inside the coffin - an unnatural dead person's subjective gaze (2023, 49). Moreover, in this documentary Mangini re-defined the use of the voice-over commentary that is not a substitute for the all-knowing and all-seeing narrator who explains the images. Pasolini's text adds a strong dramatic and poetic tone to the movie and does not contain scientific explanations commonly used in ethnographic documentaries of the time. Although De Martino is not mentioned in the credits, Mangini admitted that she had been fascinated by De Martino's *Morte e pianto rituale* that had inspired her to make the movie. Either Del Fra or Mangini wanted to tell stories about the *other* Italy, its "backwardness, people on the margins", and De Martino gave them indispensable "theoretical framework" although they "did not want to make ethnographic films" at first (Mangini in Grasso 2006, 51).

Also, Giuseppe Ferrara's two movies *I maciari* (1962) and *Il ballo delle vedove* (*The Widows Ballet*, 1962) address topics similar to the Demartinian researches. The first film follows local sorcerers in the villages of Lucania and Calabria who, as it is being said in the movie, are "priests of the unofficial religion, ancient and resistant, full of Catholic and pagan elements, professed among the most backward social classes in the South as the only defense mechanism against history". We first see Zio Giuseppe, then a woman who

performs an exorcism with the snake, and a 12-year-old boy possessed by the spirit of his deceased mother sorcerer. *Il ballo delle vedove*, on the contrary, is a documentary about a Sardinian exorcism ritual similar to tarantism. Indeed, like tarantism, it was performed in the summer, when the peasants were exposed to the danger of being bitten by the spider (*argia*) while working in the fields. The only remedy was the dance of seven widows or brides or spinsters. Dancers' marital status had to correspond to the spider's status. The movie recreated the healing ritual with the help of women who danced around the possessed man, jumped over him while lifting their skirts, laughing and singing. Just as the therapy was effective as soon as the sick person burst out laughing, so too the old man in the movie eventually laughed. The involvement of De Martino in both documentaries was limited to giving advice on where and what to film (see Gallini 1981, 26).

Tarantism on screen

Gianfranco Mingozzi's documentary *La taranta* (1961) is considered the best and the most authentic among the Demartinian documentaries. Although the anthropologist was not present during the shooting, the influence of the back-then still unpublished De Martino's *La terra del rimorso* on Apulian tarantism is evident. De Martino acted as consultant, accompanied Mingozzi to the locations and added some changes in the commentary written by the poet Salvatore Quasimodo (Palmieri 2023, 67). Tarantism is a rural Apulian possession cult according to which the (imaginary) bite of the tarantula spider causes a nervous disorder. Apulian *tarantati*, who are mainly women, cure their disorder through music, dancing and ecstatic veneration. De Martino and several other anthropologists (Rossi 1991, De Giorgi 2008) claim that tarantism has no identifiable biological causes and the (imaginary) disturbances are just psychological and not physical. Marius Schneider (1999) considers tarantism as the beginning of a mystical cycle which will eventually terminate with the rebirth of the possessed. By providing a historical overview of tarantism and other forms of religious ecstasy in *La terra del rimorso*, De Martino argues that tarantism should not be interpreted as a manifestation of collective psychosis but as a cultural phenomenon with its own historical causes ([1961] 2002, 44-46). In De Martino's analysis, tarantism has its cultural and symbolic autonomy. The trance state experienced during the healing process would be the answer to a personal or social crisis that De Martino calls "the crisis of presence". "The crisis of presence" manifests as being possessed by an uncontrollable force while having no ability to act. In those moments the possessed feel as someone else is acting upon them. Rituals

and other cultural techniques operate through a process of de-historification⁶ that re-establish the pre-existing metaphysical order:

Generally speaking, no matter how developed and human a civilization is, there is always a domain of existential possibilities where things occur without or against us; that is a domain that cannot be confronted with techniques of control and humanization: when it is manifested, in critical moments, encounter or collision with this sphere increases the risk of an eccentric tension, a collapse, to the extent that it does not become a matter of choosing the values but of the impossibility to choose any value. (De Martino [1958] 2008, 20)

When the fragility of presence is threatened, people require specific techniques to access a meta-historical level. De Martino argues that trance and rituals are culturally elaborated mechanisms while magic as a whole consists of long-established techniques and symbols by which individuals or communities master the crises that threaten their well-defined cosmological order. If not properly cured, “the crisis of presence” causes alienation and anxiety which, according to De Martino, can be defined as “historical anxiety or anxiety caused by the impossibility to participate in human history” (De Martino [1958] 2008, 31).

The feeling of “historical anxiety” is depicted in *La taranta* through deserted, dry and arid landscape. From the first shots the spectators are immersed into an isolated place, far away from the present time. The sensation of being in an area untouched by modernity is highlighted not only by images but also by the voice-over commentary that stresses poverty and misery of those living “outside history”. Unlike other Demartinian documentaries, the ritual was not staged in Mingozi’s *La taranta*. The featured altered states and the presence of the audience confirm that tarantism was a widely choreographed performance. The performative aspects of tarantism and musical-choreutic exorcism are highlighted by the verb “recitare”⁷ (perform), which is used in the commentary to describe the ritual that takes place inside St. Paul’s chapel. The prevalence of close-ups increases the sensory aspects of body movements such as the dance facing the statue inside the church and the trance and cries of the possessed. These corporeal aspects of the performance such as the postures and the gestures of the possessed, their screams and shouting, their rhythmic body movements, demonstrate a stylized choreography consisting of codified and repeated gestures. The movie *La taranta* can be divided in two parts: the first part is filmed in the house of Maria of Nardò and shows the home therapy, whereas the second part is shot in Galatina on the festive

⁶ De-historification, according to De Martino, is not intrinsically related to religion or more generally to culture. It becomes religious when it appears as culturally codified form defined by historical periods: “De-historicizing the crisis does not presume coping with the concrete manifestations of the crisis but through the mediation of metahistorical models to which ritual practices must adhere” (Massenzio and Dei 2024, VIII).

⁷ “Per una volta all’anno scrollano il peso dei tormenti del loro numero anonimo nella società e delle privazioni di diritti elementari e possono *recitare* la loro disperazione davanti a una folla di spettatori” (*La taranta*).

day of Saints Peter and Paul and depicts the trance performed around St. Paul's chapel where the *tarantati* plea for grace and healing. In the first part of the movie, we can see a woman's convulsive movements which simulate the possession by a spider while being surrounded by drum, accordion and violin players. A part of the healing process is also an imaginary dialogue between St. Paul and the afflicted woman who begs him to cure her. In the second part of the movie, shot inside the chapel, the sensorial and corporeal aspects of the performance are depicted through close-ups of the possessed men and women. Their body movements resemble in many ways, intentionally, those of the spider. The symbolic healing process goes indeed from the unification with the spider to the liberation through the exorcism that expels the evil and to the killing of the spider (De Giorgi 1999, 57). De Martino compares the transcendental healing experience to the ancient Greek magical practices, shamanism, totemism and even to Catholicism – that share with tarantism elements such as remorse, mysticism, and symbolic rebirth ([1961] 2002:105-122).

Conclusion

Demartinian documentaries used the so-called "expository cinematic mode" (Nichols 2017)⁸ to convey clarity and simplicity in the representation and avoid ambiguity in the interpretation. Aesthetic and stylistic aspects of the representation were the filmmakers' responsibility. In order to stress the rhetorical persuasiveness, Demartinian documentarians adopted for their commentaries either De Martino's scientific instructions or a lyrical voice-of-God commentary (i.e. a mainly male omniscient voice-over narrator); therefore, the subjects never spoke for themselves. It is no surprise that some of those commentaries were written by prominent Italian authors such as Pier Paolo Pasolini (*Stendali*) or Salvatore Quasimodo (*La taranta*). As Nichols (2017) claims, "documentaries seek to persuade or convince us by the strength of their point of view and the power of their voice. The voice of documentary is each film's specific way of expressing its way of seeing the world" (50). The voice-over commentary expects no reaction from the subjects and leads the viewer to a better understanding of the images. The impression of objectivity is further emphasized by filmmakers' endeavors to make themselves invisible while witnessing and filming the events.⁹

⁸ Bill Nichols distinguishes six cinematic modes of representation in documentary films based on audiovisual techniques and practices: poetic, expository, reflexive, observational, participatory, performative. The expository mode, in particular, do not rely on any connection between the filmmaker and the subjects.

⁹ Today it is widely accepted in visual anthropology that it is impossible to observe the Other and stay unobserved. Any type of presence modifies the observed subject's behavior and it affects the event that is being shot. As David MacDougall (1998) argues in his famous essay "Beyond Observational Cinema",

The majority of the Demartinian directors tried to develop a proper artistic approach by overemphasizing dramatic elements in the staged or re-enacted performances, often blurring the boundaries between the real and the fictional - a common practice in documentary filmmaking back then, still very much influenced by the legacy of Flaherty and Grierson. Staging and re-enactment can indeed be traced back to the beginnings of cinema and photography. Even De Martino acknowledged reconstructions and re-enactment as scientifically valuable methods that did not diminish the authenticity of ethnological research. Although the anthropologist claimed that a ritual was more authentic when recorded live in the actual context, he also believed it would serve the most when staged, so that the ethnographer could obtain "a lament that is almost similar to the real one" (De Martino [1958] 2008, 83). For this reason, he made extensive use of reproductions and re-enactments to better understand the observed phenomena. He also promoted the concurrent use of different audiovisual tools on locations, such as sound recordings, photography or filmmaking (Gallini 1986, 124).

Despite their alleged realism, Demartinian documentaries - just like many other ethnographic documentaries - can sometimes distort the perception about different cultures by stressing those cultural aspects that attract Western audience and by reducing or neglecting those less appealing. That is evident especially in the documentaries that used contemporary music to create an almost surreal depiction of a distant world. As Gianluca Sciannameo (2006, 52) noted, the filmmakers overemphasized the dramatic potential of the rituals. The role of the Other in the process of the construction of anthropological knowledge was never addressed in early Demartinian documentaries: they did not emphasize the individualities of the subjects and there was no record of any connection between them and the directors. The filmmakers often took the viewer's gaze by imposing a specific interpretation of the Other. Jay Ruby (1991) claims that "the documentarian has the additional obligation never to appear neutral, that is, to disabuse people of the fantasy that films are somehow privileged messages with an inside track to truth and reality" (53). Unlike De Martino, who practiced participant observation and interviews, Demartinian directors did not use participatory mode of filmmaking in their early documentaries. As Gallini (1981, 24) claims, only in the second phase of the "Demartinian school", following 1965, filmmakers such as Luigi Di Gianni introduced interviews in their documentaries, taking a significant step forward towards a more participatory approach. In the movies shot while De Martino was alive there was no consideration of the real-life people's feedback, since their dialects were rarely heard on screen and their traditional chants recorded by ethnomusicologists were sometimes replaced by contemporary music.

Demartinian directors played a pivotal role in developing a deeper ethnographic understanding of Southern Italian culture. By eschewing romantic preservationism, the

the authenticity of a movie is achieved by revealing the filmmaker's presence in the world of the observed subjects and the impact that his intrusion has upon the filmmaking process.

filmmakers fostered a new approach towards Southern Italian culture that went beyond the folkloristic representation. Michaela Schäuble (2021) argues that Demartinian directors “promoted a certain form of ‘proletarian exoticism’ that rather uncritically romanticizes the misery of Southern lifeworlds - a romanticism that is largely absent from De Martino’s written work” (66). In the post-war period, the Italian documentarians gathered around Ernesto De Martino were among those few ones interested in representing the South on screen. However, some scholars (Chiozzi 1993, 194) believe that despite their great ethnographic value, Demartinian documentaries did not succeed in avoiding *meridionalismo*, i.e. the archaic and mythical representation of the South. Demartinian directors were, nonetheless, much more aware and critical than other contemporary Italian directors of the stereotypes and prejudices related to Southern Italian culture. Italian fictional movies often staged an “ethnographic spectacle”¹⁰ of the South by using stereotypes to emphasize its exotic nature or mythical setting (Urban 2013, 303-308). For this purpose, traditional rituals and religious practices were filmed in order to convey the image of a South still belonging to a pre-modern world. The tendency towards an exaggerated representation of Southern Italian culture has been present in Italian cinema since its beginning. Italian postwar fictional movies shot in the South (for instance *In nome della legge*, [In the Name of the Law], Pietro Germi, 1949; *Banditi a Orgosolo*, [Bandits in Orgosolo], Vittorio de Seta, 1961; *Padre padrone*, [Father and Master], Paolo and Vittorio Taviani, 1977; *Cristo si è fermato a Eboli*, [Christ Stopped at Eboli], Francesco Rosi, 1979) intensify the image of the Southerners as backward people who are somehow isolated and culturally pristine, and perpetuate the image of an exotic and archaic culture unblemished by modernity.

At first attracted to Southern magical practices, Demartinian directors tried to explain religious and pagan ancient rituals within a larger cultural and theoretical framework in order to gain a deeper understanding of Southern culture. Both De Martino and the filmmakers knew religious practices in the South were disappearing. Therefore, their attempt to document them can also be seen as an example of salvage anthropology. Although they were not ethnographers or visual anthropologists, Demartinian directors draw from the anthropological writings by Ernesto De Martino. Cinema was the medium through which they critically approached Southern culture.

¹⁰ The “ethnographic spectacle” may refer to certain characters (*mafiosi*, bandits, shepherds), locations, images, events (representation of rural festivities), and traditional costumes which create an exotic image of Southern culture and people.

REFERENCES

- ANTICHI, S. 2023. "In viaggio verso l'umano. Il rito della comunità nel cinema di Michele Gandin." In R. De Gaetano, D. Dottorini, N. Tucci (eds.). *Il paesaggio degli autori. Cinema e immaginario meridiano*, 57-63. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore.
- CARTA, S. 2015. *Visual Anthropology in Sardinia*. Oxford: Peter Lang.
- CERVINI, A., TAGLIANI, G. 2023. "La forma cinematografica del paesaggio. Mondo rurale e industria secondo Cecilia Mangini." In R. De Gaetano, D. Dottorini, N. Tucci (eds.). *Il paesaggio degli autori. Cinema e immaginario meridiano*, 47-55. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore.
- CHIOZZI, P. 1993. *Manuale di antropologia visuale*. Milano: Unicopli.
- DE FELICE, F., PARLATO, V. (eds.). 2005. *Antonio Gramsci; la questione meridionale*. Rome: Editori Riuniti.
- DE GIORGI, P. 1999. *Tarantismo e rinascita: I riti musicali e coreutici della pizzica - pizzica e della tarantella*. Lecce: Argo.
- . 2008. *Il mito del tarantismo: dalla terra del rimorso alla terra della rinascita*. Galatina: Congedo Editore.
- DE MARTINO, E. 2003 [1948]. *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 1952. "Realismo e folklore nel cinema italiano." *Filmcritica*, 19:183-185.
- . 2008 [1958]. *Morte e pianto rituale nel mondo antico*. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 2006 [1959]. *Sud e magia*. Milano: Feltrinelli.
- . 2002 [1961]. *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*. Milano: Net.
- FELD, S. (ed.). 2003. *Jean Rouch: Ciné-Ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- FERRARO, D. (ed.). 2001. *Tra magia e realtà*. Rome: Squilibri Editore.
- GALLINI, C. 1981. "Il documentario etnografico 'demartiniano'." *La ricerca folclorica - Antropologia visiva*, 3:23-33.
- GALLINI, C. 1986. "Ernesto De Martino: scritti inediti sulla ricerca in Lucania." *La Ricerca Folklorica*, 13:113-124.
- GAUDIOSI, M. 2023. "Il paesaggio onirico di Luigi Di Gianni." In R. De Gaetano, D. Dottorini, N. Tucci (eds.). *Il paesaggio degli autori. Cinema e immaginario meridiano*, 39-46.
- GRAMSCI, A. 1992. *Folklore e senso comune*. Rome: Editori Riuniti.
- GRASSO, M. 2006. *Stendali, canti e immagini della morte nella Grecia salentina*. Calimera: Kurumuny.
- GUERRA, M. 2010. *Gli ultimi fuochi: cinema italiano e mondo contadino dal fascismo agli anni Settanta*. Roma: Bulzoni.
- MACDOUGALL, D. 1998. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- MASSENZIO, M., DEI, F. 2024. Introduction to *Sud e magia*, by Ernesto De Martino. Milano: Einaudi.
- NICHOLS, B. 2017. *Introduction to Documentary (3rd edition)*. Bloomington: Indiana University Press.
- PALMIERI, M. 2023. "Gianfranco Mingozzi. Per un cinema della riflessione." In R. De Gaetano, D. Dottorini, N. Tucci (eds.). *Il paesaggio degli autori. Cinema e immaginario meridiano*, 65-71. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore.
- PERNIOLA, I. 2004. *Oltre il neorealismo, documentario d'autore e realtà italiana del dopoguerra*. Roma: Bulzoni.
- ROSSI, A. 1991. *E il mondo si fece giallo: il tarantismo in Campania*. Vibo Valentia: Qualecultura.
- RUBY, J. 1991. "Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside: An Anthropological and Documentary Dilemma." *Visual Anthropology Review*, 7 (2):50-66.
- SCHÄUBLE, M. 2021. "Performing and Re-enacting Southern Italian Lament." *Journal of Social and Cultural Anthropology*, 146:53-74.
- SCIANNAMEO, G. 2006. *Nelle Indie di quaggiù, Ernesto De Martino e il cinema etnografico*. Bari: Palomar.
- SCHNEIDER, M. 1999. *La danza delle spade e la tarantella*. Transl. by Pierpaolo De Giorgi. Lecce: Argo.

- TAYLOR, L. 1996. "Iconophobia: How Anthropology Lost it at the Movies." *Transition Issue*, 69:64-87.
- URBAN, M. B. 2013. *Sardinia on screen: The Construction of the Sardinian Character in Italian Cinema*. Amsterdam, New York: Rodopi.



ALICE PARRINELLO

LAMENTS FROM THE SOUTH

Mario Banushi, Emma Dante, and Ernesto De Martino

ABSTRACT: In 1960, Cecilia Mangini adapted Ernesto De Martino's *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (1960) to the screen in the film *Stendali – Suonano ancora*. Documenting a funeral rite and its laments in Southern Apulia, Mangini engaged with the same practices described by De Martino. Today, theatre similarly engages with Southern European funeral rites, as exemplified by Emma Dante's *Vita mia* (2004) in Italy and Mario Banushi's *Goodbye, Lindita* (2023) in Greece. The article investigates the mourning rituals staged by Dante and Banushi, arguing that they follow the footsteps of the laments described by De Martino and documented by Mangini. In particular, the article analyses on the characters' gestures, their non-linguistic and linguistic laments, paying special attention to the use of Palermitan dialect in Dante's case and to Albanian in Banushi's play. Ultimately, the article contends that the two directors adopt De Martino's analyses not just in the depiction of mourning rituals, but also in the promotion of subaltern Southern cultures.

KEYWORDS: Ernesto De Martino, Mourning, Funeral Lament, Emma Dante, Mario Banushi.

Introduction

A shot of church bells solemnly ringing announces to the audience that someone has died and simultaneously initiates the action in Cecilia Mangini's short film *Stendali – Suonano ancora* (1960).¹ Following Mangini's desire to represent the "real Italy" (Cinquegrani 2023, 50) and to document her times, *Stendali* revolves around the wake of a young boy in Martano, a small town in Apulia. At the same time, it also looks back in time: the film's title, "stendali," meaning "they still play" in Griko, accounts for both the funeral sounds heard in the work and for the fact that these laments are seen by Mangini as the last traces of ancient rites.² As declared by the prologue, "the cry, so regulated and ritualised, is an archaic survival in a society that is in fact in many ways archaic" (Mangini 1:20-1:21)³.

The title and the initial scene are the first instances of the film's interest in sound: after hearing the bells, the audience is completely engulfed by the sounds of the wake,

¹ While Mangini directed it, Pier Paolo Pasolini wrote the script and Lilla Brignone read the voiceover.

² Griko is a Southern Italian dialect that presents strong influences of Modern Greek.

³ Unless otherwise indicated, all the translations, including those of De Martino's texts, were made by the author of this article.

which occupy the entirety of the film. The wake is attended by a plethora of women dressed in black, who are filmed singing the lament in unison. The song is almost hypnotic because of its repetitive rhythm and because of the background sound of percussions. As the lament increases in speed, the women pull their hair, rhythmically move back and forth, and forcefully jump up and down around the casket, before erupting into chaotic screams as the boy's mother covers him with her body. Similarly, the voiceover also gains speed and force, paralleling the lament's climax. As noticed by Michaela Schäuble, "the importance of the non-verbal qualities of the lament is reflected in the soundscape and the skilful montage of various acoustic strands, such as the fictionalised dialogue, antiphonic singing, the non-verbal sighs, sobs, and screams" (2021, 69). While the wake filmed by Mangini is fictional, through its acoustic dimension *Stendali* rightfully represents the funeral laments that were performed at the time in Southern Italy to process death. As commented in the voiceover, death "would be intolerable, meaningless, if its disruptive pain was not contained by the coarse institution of weeping" (Mangini 1:28-1:29).

Expressively, *Stendali*'s wake was not only inspired by real Southern rituals, but also by the analyses carried out by Ernesto De Martino and in particular by Mangini's "fast paced and passionate reading of *Morte e pianto rituale*" (Cinquegrani 2023, 25). *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria* (1958, later re-titled *Morte e pianto rituale: Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*) is part of a trilogy that includes *Sud e magia* (1959) and *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud* (1961), which explore Southern traditions, rituals, folklore, religion, and marginalisation. The three volumes were informed by the research trips De Martino took between 1950-1959 in Lucania, a vast region in Southern Italy that today corresponds to parts of Basilicata, Campania, and Calabria (Massenzio and Dei 2024, xiv). In particular, the first text was influenced by De Martino's trips in Castelsaraceno, Cálvera, Senise, San Giorgio Lucano, Valsinni, Colobrarò, Montalbano Jonico, Craco, Stigliano, Pisticci, Bernalda, Ferrandina, Grottole, Tricarico, Albano Lucano, Pietrapertosa, Avigliano, Ruoti e San Cataldo (De Martino 2008, 70). While the depth of the engagement of *Morte e pianto rituale* with Southern issues and themes has been debated, especially in comparison to *Sud e magia* and *La terra del rimorso* (Massenzio 2024; Gallini 2000), the text nonetheless places front and centre the investigation of funeral rites in Lucania.

In her production Mangini "has assimilated De Martino's canon, has learnt to recognise the ambivalence of the legacies of the past, the impact of anthropological changes, and it is this awareness that drives her to want to record ... the last flickers of practices destined for extinction" (Rimini 2021, 214). In particular, the soundscape captured in *Stendali* exemplify De Martino's analysis of laments that can restore "a possible balance between air and earth, instinct and irrationality" (Rimini 2021, 214-215). Through the depiction of the wake in Martano, *Stendali* offered a visual and acoustic dimension to De Martino's theories, expanding the possibilities of the written text and becoming a productive appendix to *Morte e pianto rituale*. Furthermore, her work

can be seen as a precursor of other cultural products, which engage with the Southern context and with De Martino's enquiries, albeit not as explicitly.

For instance, De Martino's 'Southern trilogy' evocatively resonates with the oeuvre by Emma Dante. Dante is a Sicilian cultural practitioner, who is well-known for her work as director of plays, films, and operas. She has become one of the leading figures in the last 20 years in the Italian theatrical panorama because of her many works that engage with Southern Italy and its cultural traditions (Barsotti 2009; Billò et al. 2017; Camilleri 2020). In particular, she rose to fame following the creation of a theatrical trilogy called "Trilogia della Famiglia Siciliana," consisting of *mPalermu* (In Palermo, 2001), *Carnezzzeria* (Butchery, 2002), and *Vita Mia* (My Life, 2004), which is "rooted in Sicilianness" (Barsotti 2020, 418). While they all engage with grief and laments, *Vita mia* strikes a chord with *Morte e pianto rituale*. First performed at the Romaeuropa Festival in Rome, it depicts a family's grief and mourning at the wake of the youngest of three brothers, "*Vita mia* is the foolish and desperate attempt to delay until the end the last lap before death" (Dante 2004).

Moving alongside a Southern axis, De Martino's works and Dante's plays can be suggestively connected to the theatrical productions created by an Albanian-Greek director, Mario Banushi. Despite having a limited repertoire, Banushi has intensely, and successfully, delved into family relations, being described by Michael Billington as an "exciting new talent" (2023). In recent years, he has directed a trilogy, comprised by the plays *Ragada* (2022), *Goodbye, Lindita* (2023), and *Taverna Miresia: Mario, Bella, Anastasia* (2024). It draws from his personal memories and explores family bonds, death, and mourning (Porcedda 2024). First staged at the National Theatre of Greece in Athens, *Goodbye, Lindita* was influenced by the death of Banushi's stepmother and by her wake, and it "tells the story of a family and the house where they live, where a series of strange events bring to the surface a hidden world made up of dreams and nightmares ... What needs to happen for the final farewell to take place? How can life go on?" (Banushi).

Both *Vita mia* and *Goodbye, Lindita* depict a wake, staging similar funeral elements, i.e. laments, expressed through violent screams, desolate cries, and ritualistic gestures (hair pulling, back and forth oscillations, self-harming, and so on). This article investigates them, arguing that they follow the footsteps of the laments described by De Martino and documented by Mangini. Moreover, if the non-linguistic aspects of funeral laments have often been crucial for ethnographic analyses (Schäuble 2021, 65), this article also turns towards the linguistic forms; Palermitan dialect in Dante's case and Albanian in Banushi's play. Additionally, the comparison between the two plays is not only meant to highlight their individual similarities, rather to gesture towards the broader picture and towards a transnational approach to the European South. Indeed, the comparison can underline the continuity of mourning practices across the Mediterranean region (Amelang 2005) and what De Martino described as a "pan-Mediterranean and timeless form of ritualised mourning" (Schäuble 2021, 69). While the Southern Italian context and the Greek landscape from an Albanian-Greek

perspective are certainly different, they are two forms of South that were created through similar processes and that have specific moral qualities bestowed upon them (Dainotto 2011; Wanger 2017). Thus, challenging the epistemological marginalisation of both Southern Italians in Italy and Albanian-Greeks in Greece, the article argues that the two plays highlight the role of lament as “a poetic social commentary” (Schäuble 2021, 64).

Mourning Gestures

Ernesto De Martino's *Morte e pianto rituale* explores the funeral lament from ancient times to the contemporary period, investigating the passage from a pagan perspective to a Christian outlook towards death. The text begins with an overview of psychoanalytic studies about mourning, as De Martino argues that the death of another person could pose an existential danger. Indeed, “the mourning crisis is a special case of that risk of losing one's own presence (*presenza*)” (De Martino 2008, 15). In other words, the crisis described by him involves “the risk of not being able to transcend the critical moment of grief. The loss of a loved one is, in the most prominent way, the experience of what passes without and against us” (42). Thus, there is a risk of losing oneself in mourning, to lose being in touch with reality through a process of dehistoricisation (*destorificazione*), of being separated from the present moment (21-27).

To inform his analysis, De Martino indexes a list of tell-tale signs that demarcate the mourning crisis, such as an “astonished ebetitude” (*ebetitudine stuporosa*), lacking speech or gestures, or self-harming acts deriving from guilt and desperation (44). Another instance of the crisis is the perception of the dead body as a menacing presence, as it could either infect the living or haunt them. A final sign of this crisis manifests itself through a complete and delirious negation of the death that had taken place.

The mourning crisis that De Martino describes is the core narrative element of Dante's *Vita mia*. The play depicts a family composed by a mother and her three children, Gaspere, Uccio, and Chicco, attending the wake of the latter. As described in the prologue, “tutto è immobile: i gesti, i ricordi, le parole di conforto, i rimorsi, quell'ultimo ritmo di pulsazione del cuore che si ripete all'infinito. *Vita mia* è una veglia” (Dante 2020, 77).⁴ As they gather in a room that is completely barren except for a bed and a crucifix above it, the play stages their inability to accept Chicco's death. This inability manifests itself through the gestures that the family members perform, replicating the same movements catalogued by De Martino in *Morte e pianto rituale*.

Initially, Chicco's mother walks around the room, describing her three children to the audience and expressing her wishes for their future. She is seemingly completely unaware of Chicco's death and of the wake that is taking place. It is a case of the dehistoricisation process defined by De Martino as “the various delusions of denial of what happened that

⁴ “Everything is still: the gestures, the memories, the words of comfort, the regrets, that last pulsating rhythm of the heart endlessly repeating itself. *Vita mia* is a wake.”

mediate no readjustment to the new situation and mark a progressive rupture with the historical and cultural reality of which one is a part” (De Martino 2008, 309).

The family’s denial is emphasised by the fact that not only is Chicco’s mother unaware of his death, but also he reappears on stage: as Gaspare and Uccio walk around the bed, they are accompanied by Chicco running in circles with his bicycle. Dante stages “the irrelative return (*ritorno irrelativo*) of the dead as an obsessive representation or hallucinatory image” (97). They see him and interact with him, creating an impossible moment.

As the children run around the bed, playing a dangerous game of lying down the bed that symbolises the eternal rest, the mother is forcefully and suddenly awoken from her stupor. Trying to stop them from getting close to the bed, she dramatically self-harms and drops on her knees. She is completely overwhelmed:

La madre si percuote il petto, bacia il crocifisso e per tre volte si accascia. Si alza e cade, si alza e cade, si alza e cade... Le cedono le gambe di fronte all’atroce spettacolo: il letto, inesorabile, attira i suoi figli come una calamita.

La madre viene respinta da raffiche di vento, e quando riesce a raggiungere il catafalco lo rovescia, lo svuota e scaccia i figli. La iettatura si interrompe di colpo.⁵ (82)

Then, as if nothing had happened, she goes back to her oblivious status, adjusting the mattress, fluffing the bedspread, lighting the candles.

Despite his family’s denial and following this game with his brothers, Chicco decides to finally lie down on the bed. He accepts his fate, as he “si addormenta con le mani incrociate sul petto. È duro, immobile, esanime” (87).⁶ While the mother initially gathers his clothes for the burial, hinting at a form of acceptance, she quickly changes her mind and tries to revive him, beating him to bring him back from the dead. Foolishly, she convinces herself that he is in fact still alive:

LA MADRE: Uccio, aspetta! Ti dissi: lassamillu ’natr’anticchia!

UCCIO: Mamma, Chicco è...

LA MADRE: Zittuti!

GASPARE: ’Un si può muovere cchiù, mamà!

LA MADRE: Ti sbagli. Si muove!

⁵ “The mother pounds her chest, kisses the crucifix and collapses three times. She gets up and falls, gets up and falls, gets up and falls... Her legs give out in front of the atrocious spectacle: the bed, inexorable, attracts her children like a magnet.

The mother is pushed back by gusts of wind, and when she manages to reach the bedstead she overturns it, empties it and chases her children away. The cursing suddenly stops.”

⁶ “He falls asleep with his hands crossed over his chest. He is stiff, motionless, lifeless.”

La madre si lancia sul figlio e lo scuote tentando di rianimarlo. Imprime con energia il movimento facendolo sobbalzare sul letto. Chicco segue per inerzia i sussulti generati dalla forza esterna ma, poiché la tendenza del suo corpo è di restar fermo, lentamente si spegne.

...

La madre non demorde e lo scuote più forte, supplicandolo di non fermarsi. Esasperata, raddoppia il ritmo dei sussulti che imprime sul materasso e il corpo rimbalza. Chicco si rianima e si spegne. Si rianima e si spegne, finché Gaspare con un gesto brutale afferra la madre e la strappa dal letto.⁷ (87)

The mother translates her own gestures of mourning, her self-beating, into a form of violence against Chicco. She mimics the movements of the women observed by De Martino in Lucania, as he described a mother who “would beat her hands rhythmically and dance around the bed, interrupting from time to time to administer, now on the feet and now on the cheeks of the corpse, rapid pats as if to awaken her son from his evil sleep” (90).

In the fictional stage built by Dante, the mother actually manages to reanimate Chicco, albeit for a brief period of time. After the beating, Chicco bolts from the bed, running around. While it might seem that the play is moving towards a happy ending, he suddenly stops in his tracks. It is clear that Chicco cannot escape death, as he begins to tragically mimic the moment of his passing. Replicating his fatal bicycle accident, he renders his mother’s attempts vain, “il tempo è tornato indietro, nel preciso istante in cui Chicco perde la vita... la madre è in ginocchio davanti al corpo esangue del figlio che giace a terra vicino alla Graziella piegata e ammaccata” (88).⁸ Thus, his brothers and his mother are paralysed by his death, first interacting with his ghostly presence and then

⁷ “THE MOTHER: Uccio, wait! I told you: let’s leave him alone!

UCCIO: Mother, Chicco is...

THE MOTHER: Shut up!

GASPARE: He can’t move anymore, mom!

THE MOTHER: You’re wrong. He’s moving!

The mother throws herself on her son and shakes him trying to revive him. She energetically moves him, making him move on the bed. Chicco follows the jerks generated by the external force by inertia, but as the tendency of his body is to remain still, he slowly dies.

The mother does not give up and shakes him harder, begging him not to stop. Exasperated, she doubles the rhythm of the jolts she presses on the mattress and the body bounces. Chicco comes back to life and dies again. He comes back to life and dies, until Gaspare with a brutal gesture grabs his mother and snatches her from the bed.”

⁸ “Time has turned back to the precise moment in which Chicco loses his life... the mother is on her knees in front of her son’s bloodied body lying on the ground next to the bent and bruised Graziella.”

forced to relive his accident. Initially, it seems that there is no resolution for them, rather, a very tangent risk of losing themselves to their suffering and to their self-harming.

Banushi's *Goodbye, Lindita* is similarly set at a particular moment in a family's life: the wake of the title character, Lindita. While one of the play's main themes is the mourning crisis frequently analysed by De Martino, the play opens to an unassumingly everyday scene. The stage represents the interior of a house, initially devoid of any element that could be associated to mourning and grief: on one side, a man and a woman watch a TV show, and on the other side, a woman folds clothes on the bed. It is evident that they belong to the same family, though their relationship to one another is never clarified. Then, one of the women places the fresh laundry on a cabinet, and the man vacuums the floor, removing the soil from it. Each gesture is carried out with the same slow pace, as they meticulously perform domestic duties and repeat familiar movements. The ordinariness of the scene is suddenly disrupted when the man moves the cabinet to the middle of the room, the woman pushes the neatly folded laundry on the floor, and they turn the piece of furniture into a bed and reveal a naked woman inside of it. It is Lindita, lying motionless on the bed, as the ordinary turns into a life-altering wake.

Acknowledging Lindita's presence, the women gather around the bed, oscillating back and forth, possessed by their pain. These movements replicate the ones described by De Martino and represented in *Stendali*. They are continuous, hypnotising gestures. Afterwards, as other relatives enter the room, they begin cleaning the body. While the man walks off stage, the women are the ones performing the purifying ritual, highlighting its gendered dimension. Much like Chicco's mother was the one choosing the clothes for his burial, in this case, it is up to the women to prepare Lindita.

Once they have finished cleaning Lindita, they collect dirt and forcefully throw it on the body one by one, replicating the steps of a burial. In the words by Schäuble on Greek funeral rites, "the whole mortuary cycle – which is performed exclusively by women – encompasses the washing and laying out of the deceased body in an open coffin, followed by a period of ceremonial waking (*klama*) and lament singing" (Schäuble 2021, 65). However, in *Goodbye, Lindita* the ritual does not provide any resolution, as Lindita returns, getting up from the bed, much like Chicco in *Vita mia*. It is another *ritorno irrelativo*. It appears that Lindita's family is similarly stuck in a dehistoricising process, which halts their grieving and makes them face the impossible.⁹

⁹ Furthermore, De Martino describes instances during the funeral laments, in which the mourners interrupt their actions due to a form of "technical hypocrisy, which stems from the dehistoricisation of a pain too acute and too psychically risky to be accepted and experienced in its historical reality" (2008, 106). These gestures are an integral part to the funeral lament, as he clarifies that "lament belongs to a ritual presence of mourning that can be evoked, maintained and suspended at will, or replaced with an opposing ritual presence of lasciviousness and nonchalant cheerfulness" (2008, 107). In the play, Banushi included moments of suspension of the funeral rites alongside the well-known and traditional mourning gestures. For instance, at the beginning of the play, soon after the shocking presence of the dead body is

Mourning Sounds

Before Christianity changed the approach to the dead and to death in the Euro-Mediterranean area, De Martino argues that one of the main ways to overcome the mourning crisis was the ritualistic funeral lament. The lament was a means to control suffering and grief, directing pain towards a series of gestures and sounds dictated by tradition, a “ritualistic control of suffering” (De Martino 2008, 58). In this way, the lament provided structure in the midst of a potentially existential crisis, it stops the living from falling into death’s territories (Massenzio 2021, xxxv). As documented by Mangini in *Stendali*, funeral laments are characterised by a specific crying technique. Moreover, “the recital of the lament is linked to certain periods of time and dates, is performed with traditional mimicry and melody, and constitutes a religious obligation” (De Martino 2008, 59).

While modernity has reduced the impact of the mourning crisis, especially in comparison to ancient times, De Martino noticed a few exceptions. In Southern Italy and in the Balkans, he was able to witness the residual traces of the ancient funeral lament, their “fragments and relics” (2008, 57). In particular, he argues that the Lucanian laments, the desolate, chaotic, cries that can be associated to a fraught mental state during mourning, as well as the dehistoricising tendency, became sublimated by the rhythmic singing adopted in the funeral rites. He argues that “the Lucanian ritual lament reshapes the shouting and howling into emotional refrains to be iterated periodically, so that between refrain and refrain the individual discourse is given a horizon” (2008, 80). Furthermore, as he conducted a taxonomizing accounts of funeral laments, he noted that the ones sung in Lucania were characterised on a melodic level by a rhythmic repetition, and on a literary one by short verses lacking metre or rhyme. The repetitiveness of the laments, simultaneously rhythmic and monotonous, allowed the performers to be in a light oneiric state.

A similar dream-like landscape, which combines the acoustic laments and an oneiric setting, is present in both *Vita mia* and *Goodbye, Lindita*. Furthermore, much like in Lucania, in both plays, the laments contribute to the mourners’ relief. For instance, in *Vita mia*, right after Chicco’s on stage death replicates his real one, the play assumes an oneiric atmosphere. As he lies on the bed, the mother lets her hair down, mimicking the ritualistic gesture of the many women who had performed the funeral lament in Lucania. Then, she seemingly performs a magic act:

revealed, the family receives a call. The repeated ringing of the phone appears as a wrongful intrusion in the eerie and tragic environment represented on stage. Nonetheless, the man picks up the phone, talking to the person on the other end. In a scene that strongly contrasts the previous ones, the man laughs out loud, as the two women move around Lindita. The violent contrast portrayed side-by-side exemplifies the mourners’ ability to pause the ritual at will.

In un angolo della stanza c'è una pianta di rose rosse, ultimo addobbo funebre. Tra i rami della pianta è poggiata una fascia rossa che si confonde tra le rose. La madre si toglie il velo nero e si scioglie i capelli, guardando Chicco con uno strano sorriso.

LA MADRE: (Si guarda intorno con gli occhi di una pazza) Uccio, m'avìa scurdàtu i ciuri!"

*La madre sistema la pianta davanti alla testata del letto, prende la fascia e la srotola: appare, per incanto, un elegantissimo vestito rosso da sera.*¹⁰ (Dante 2020, 91)

She lifts Chicco and dances a final, dream-like dance with his lifeless body, clinging to him.

As she lies down on the bed with Chicco's body, she urges Gaspare and Uccio to cover them with a funeral veil. Refusing to let go of Chicco, the mother replicates on stage the religious imagery of the Christian Pietà. This visual image echoes the previous scene in the play in which she fell on her knees three times. Her sorrow indexes the Christian influences that are often present on Dante's stage. In this way, the play follows a path that is similar to the one described in *Morte e pianto rituale*: after having included gestures that can be traced back to ancient funeral laments, it equally incorporates Christian traces. Crucially, the two elements are brought together in the figure of the mother/Madonna.

While the mother and Chicco are covered by the veil, Gaspare and Uccio hide right under the bed. The family is at last peacefully reunited, held together by Chicco's death bed. As a last gesture, "*il piede nervoso della madre dà una spinta vigorosa alla ruota che si mette a girare. Sembra che il letto si muova. Una spinta, un'altra ancora e la ruota gira per sempre. Cullàti dal cigolio della catena, la madre e i figli scivolano nel sonno*" (Dante 2020, 95).¹¹ The bed's squeaking and creaking is an uncanny sound that echoes Chicco's bicycle accident. At the same time, it subtly resembles the sounds of the traditional lament, due its rhythmic and monotonous soundscape. Thus, the bed has turned into a musical instrument of mourning through its circular movement and the previous chaos, made of bicycle rides, dances, impossible movements, is reduced to a moment of family unit. Though it recollects a moment of grief and agony, the bed's sound can contrast the

¹⁰ "In one corner of the room there is a vase of red roses, the last funeral decoration. Between the branches of the plant rests a red sash that blends in among the roses. The mother removes her black veil and undoes her hair, looking at Chicco with a strange smile.

THE MOTHER: (Looks around looking insane) Uccio, I forgot the flowers!

The mother places the plant in front of the headboard, takes the sash and unrolls it: a very elegant red evening dress appears, as if by magic."

¹¹ "The mother's nervous foot gives a vigorous push to the wheel, which starts to turn. The bed seems to move. One push, one more, and the wheel turns forever. Lulled by the squeaking of the wheel, the mother and children drift off to sleep."

existential risk posed by the process of dehistoricisation, bringing the family back to the present moment and to their bodies' presence on and under the bed.

In *Goodbye, Lindita*, the oneiric aspect is fostered by the slow gestures of each character, by the mellow sounds in the background, and by the warmth of the light filtering through the stage. This dream-like setting renders Banushi's staging of a funeral lament feel like a natural consequence. In one of the play's earliest scenes, the women gather around Lindita's body, praying on their knees, and the oldest woman sings a lament in Albanian, directly looking at the body. While she performs, the others oscillate back and forth, filling the room with sighs and sobs. However, before the woman can finish her song, she is forcefully taken away by the others, who violently cover her mouth and drag her away from the stage. The lament thus does not reach its natural conclusion nor does it reach its goal. Lindita's subsequent resuscitation is the obvious consequence of the lament's interruption.

As the woman's ancient-like lament is halted, church bells sound slowly fill the stage, replacing it. They can be heard as the women wash Lindita in a water tank that turns into a baptismal font: using a small silver plate, the women gently clean Lindita, cleansing her and preparing her for the afterlife. While two women continue washing her, another one moves Lindita's arm to make the sign of the cross. Then, together with the man, they all hold Lindita's head and plunge it under the water three times. After the rite, the women dry her with a towel and gently guide her towards the golden icon of a Black Madonna and Child hanging in the background. Layer upon layer, they transform Lindita into a religious icon herself. They dress her, using white gloves, voluminous undergarments, an embroidered dress, tingling jewellery, a veil, and a heavy red cloth that they use to cover her face.

Lindita's wake turns into a religious procession, as rhythmic sounds of percussions, cymbals, and flutes create the soundscape. The melody increases in intensity, as Lindita is moved back and forth. Once the hypnotic sounds reach their climax, the red cloth is lifted, to reveal a golden mask covering her face and bouquets of flowers are thrown onto the stage. As the litany once again gains momentum, Lindita is hoisted onto a throne and slowly moved back and forth. The music intensifies, until a man, who is played by Banushi himself, emerges from the audience and hugs Lindita's body. If the previous, ancient, lament performed by the older woman was interrupted, similarly, the Christian ritual is also halted. The scene interrupts the sacralisation of Lindita, favouring instead a celebration of her humanity. Through Banushi's gesture, she has returned to her deathly dimension.

Once he lets her go, the women gently lower her down from throne and place her on an ordinary bed. Now, Lindita occupies an in-between position, adorned with sacral clothes, she has returned to the mundanity of the room. After having hugged the body a second time, Banushi's character places various chairs near the bed and moves over a television. As the family gathers around the television, a film is playing. The sounds and Albanian dialogues coming from it form a new lament for Lindita. If the traditional

lament performed at the beginning brought no resolution, now, the muffled and monotonous background sounds of the television sublate the chaos, turning into a facet of mundanity. In a way, the family has accepted Lindita's death, turning it into an ordinary fact. They eat, laugh, and occasionally cry near Lindita. Her death has been processed and accepted, and they have been freed from the hold of mourning. Just like the bed squeaking did in *Vita mia*, the scene represents a contrast to the process of dehistoricisation documented by De Martino, as the television sounds "reinsert the afflicted into history and help to overcome the crisis through ritual praxis" (Schäuble 2021, 71).

Significantly, the religious imagery associated to Lindita is accompanied by the one of a figure that appears twice in the play. At the beginning, after the characters have briefly exited the stage, a Black woman enters the room, carrying a bundle of firewood. She gracefully and sombrely moves them across the stage, before halting in front of the golden Black Madonna and Child icon. She kneels in front of it and lifts her arms in pray. Subsequently, she removes the icon to reveal a dark nook behind it. Cautiously, she places the firewood inside, before climbing there herself, transforming into the icon and becoming herself the Black Madonna. The elderly woman is the only one that notices her: she curiously walks over, kneels down, and places the icon back in its place. Analogously, at the very end of *Goodbye, Lindita*, the background walls of the room open to reveal to the only character left, the elderly woman, the Black Madonna sitting on a nest made of twigs. The woman slowly climbs on her lap, assuming the Child's position, as the Madonna holds her and comforts her. The presence of the firewood and of the nest made of twigs resonates with the core role that agrarian rituals and harvest in particular had in the development of ancient funeral rites (De Martino 2008, 215). Thus, *Goodbye, Lindita* meaningfully closes with an image that combines the ancient and the Christian iconography, while still foregrounding a Madonna figure.

Both *Vita mia* and *Goodbye, Lindita* do not suggest a strict adhesion to Christianity over ancient funeral rites, rather a syncretic approach. This is exemplified by their centring Madonna-like figures, the Pietà in Dante's case and Banushi's Madonna and Child, following the footsteps of the *Mater dolorosa* described by De Martino in *Morte e pianto rituale*. De Martino traces the change from antiquity to Christianity, arguing that the former funeral laments were considered inappropriate in a Christian teleological perspective. Indeed, "a Christian is not suited to lament before death, but if anything to shed tears quietly, following the model of Jesus at the tomb of Lazarus" (De Martino 2008, 290). However, the Virgin Mary, especially appearing as a *Mater dolorosa*, constituted a bridge over the division between pagan laments and Christian teleology, she is:

A mediating figure who is entirely human. As such, she is susceptible to concede more to the earthiness of grief and at the same time removing human griefs from their risky isolation, and concentrating and resolving them in the symbol of a single act of grieving for a death that erased dying from the world. (De Martino 2008, 301)

Both *Vita mia* and *Goodbye, Lindita* rely on the figure of the *Mater dolorosa* as a way to represent the process of mourning, of embracing both antiquity and Christianity, of escaping from the existential loss of the self and of paving the path for a renaissance.

Mourning Languages

If the creaking sounds of the bed in *Vita mia*, and the television murmuring in *Goodbye, Lindita* denote a new form of lament, which can bring back to the present and can contrast the dehistoricisation process, the two plays also feature linguistic sounds that can achieve a similar goal. Noticeably, the language of Dante's play is mostly formed by dialectal words, while Banushi rejects Greek in favour of Albanian laments and television programmes. These two artistic choices are profoundly embedded in the socio-cultural context in which Dante and Banushi work. Moreover, they arguably turn the plays' linguistic laments into a political tool, underscoring the role of lament as "a poetic social commentary" (Schäuble 2021, 64).

Dante, as a Sicilian director, working in Sicily and producing plays about her region, needs to be contextualised in the 'Southern Question' paradigm. The term was popularised by Antonio Gramsci and refers to the socio-cultural division of Italy, which promotes a view of a modern North and a backward South (Gramsci 2014). De Martino, following Gramsci's incitement, saw Southern Italians as subalterns, using the term in an expansive way and to denote "the whole of the colonial and semicolonial peoples, and of the workers' and peasants' proletariat of the hegemonic nations" (De Matteis 2021, 7). Furthermore, his aim was to turn subalterns into a political subject and to take a political stance (Dainotto 2017; Imbriani 2020).

In particular, his engagement with the Southern Question focused on the way the hegemonic Italian culture saw Southern cultures as relics, trying to understand the way that "the subaltern popular world constitutes, for the bourgeois society, a world of *things* rather than of *people*, a natural world that is confused with the dominated and exploitable nature" (De Martino 2021b, 19). Hence, De Martino's political aim manifested itself through a Gramscian desire to expand, open, break through the closed domain of cultural power with the cultural fervour of previously unknown humanity" (De Matteis 2021, 9). For instance, he argues that:

The creation of a Southern consciousness finally adequate to the current stage of the class struggle in Italy and the world requires the in-depth exploration of the peasant communities of Southern Italy by... men who are dramatically engaged in the emancipation movement of these peoples, and for whom scientific theory is conceived as an enlightening moment and as an increase in the new humanism on the way. (De Martino 2021b, 55)

Investigating subaltern forms of culture was a Gramscian practice against hegemony for De Martino, who was moved by an intellectual "scandal" against hegemonic epistemologies (Signorelli 2015, vii).

Dante's inclusion of Palermitan dialectal words follows the footsteps of De Martino's analyses of Lucania. As noticed by many Italian activists and scholars, while Northern dialects are generally well-regarded and even seen as a form of cultural heritage, Southern dialects are perceived as a marker of backwardness (Fauzia and Amenta 2023; Palomba 2021). For instance, Claudia Fauzia and Valentina Amenta, activists of the queer transfeminist Sicilian collective *La malafimmina*, maintain that many Southerners are ashamed of their accents and dialects because of the negative connotations associated to them:

Southerners, ashamed of their origin, often tend to disguise their accent when they are outside their home region. This happens because Southern regional languages are considered synonymous with ignorance and coarseness, as opposed to Italian, the idiom of those who are educated and occupy an important role in society. For this reason, it is not uncommon for Southern people themselves to censor the local dialect, their own and others', in the name of greater "refinement" and in opposition to the ignorant Southerners from whom they want to distance themselves. (2024, 44)

Furthermore, Fauzia and Amenta contend that Southern dialects are acceptable only when they are seen as a form of entertainment, when Southerners are depicted as stereotyped characters in films and novels (2024, 129). To contrast this negative perception, they revendicate and reclaim their accents, "to be a Southerner with an accent means to exist sonorously, to be proud of oneself and one's roots. But it also means understanding the origins of the shame and stigma... that weighs on Southern accents, and rejecting its commodification" (2024, 127-128).

An analogous linguistic stigmatisation is present in the Greek context against Albanians. If the division between Northern and Southern Italy is long-held, being connected to the country's Unification in the mid-nineteenth century (Dickie 1999; Moe 2006), the Greek and Albanian conflicts are similarly longstanding (Heraclides and Kromidha 2024). Noticeably, Greek hostility has intensified in recent years and especially since the mass migrations in the 1990s after the fall of the Albanian socialist regime (Ndoci 2023, 4). As noticed by Gabriella Lazaridis and Eugenia Wickens, "evidence shows that Greeks have negative attitudes towards the Albanian workers, perceiving them as 'cunning,' 'primitive,' and above all 'untrustworthy,' a source of danger and threat" (1999, 648). Overall, Albanian migrants are "seen as problematic and have acquired a negative image" (Lazaridis and Wickens 1999, 633). Similarly, Rexhina Ndoci highlights that there is an "emotional and psychological toll that stigma has on ethnic and racial groups in Greece seen as non-local" (2023, 19).

Reporting on the linguistic aspect of this discrimination, Ndoci argues that the creation of Albanian variations of the Standard Modern Greek tends to result in the stigmatisation of "the talkers who produce them to a large extent" (Ndoci 2021, 910). Furthermore, she contends that

Albanian Greek features give rise to standard language ideologies and the stigmatization of Albanians. Talkers who produce such features are perceived as more Albanian and rural, are associated with aggressiveness, and dissociated from likeability. (Ndoci 2021, 911)

Hence, Albanian Greek varieties are perceived less favourably by Greek native speakers following an analogous pattern of the discrimination of Southern dialects in Italy.

In this context, Banushi's use of Albanian in *Goodbye, Lindita* is a particularly powerful move. Dimitris Papanikolaou highlights the use of Albanian in the context of a play like Banushi's, which is built around silence, saying that:

The snatches of songs and the few phrases in Albanian do not expose (or at least do not *only* expose) the banning, essentially, of a language and a culture from the Greek public sphere for thirty-odd years, but are shared like fragments of poetry, inviting you to reassemble them as a language of memory and coexistence. (2024, 15)

By sidelining Greek and by favouring a language that has been long stigmatised, Banushi crafts an alternative soundscape.

Hence, Dante's use of Palermitan dialect on an Italian stage and Banushi's inclusion of Albanian laments and TV programmes on a Greek stage challenge the discrimination of both linguistic varieties. Furthermore, through their work, they both portray the South as a place of generative knowledges beyond strict divisions (Cassano 2012).¹² In the words by Maria Boletsi and Papanikolaou, they replicate the gestures of postcolonial and decolonial thinkers that see "the South as generating multiple modes of 'worlding' that open up alternative spatiotemporal entanglements and modes of knowing, being and relating to others: modes that resist the extractivist (neo-)colonial structures of capitalist modernity" (2022, 132). In this way, Dante and Banushi follow the incitement of De Martino by turning to subaltern positionalities, cultures, and embodiments. Furthermore, they exemplify the demartinian practice by challenging forms of dehistoricisation on their stage through languages that are anchored in the present and in current social dynamics, by turning the South of Europe into a place of world-building and experimentation.

Conclusion

Partaking in the wakes staged by Emma Dante and Mario Banushi, this article investigated the plays *Vita mia* and *Goodbye, Lindita* through the lens of Ernesto De

¹² In this case, the term 'South' is used expansively adopting the definition by Boaventura de Sousa Santos: "The global South is thus not a geographical concept... It is a South that also exists in the global North, in the form of excluded, silenced and marginalised populations, such as undocumented immigrants, the unemployed, ethnic or religious minorities, and victims of sexism, homophobia and racism" (Cassano 2012, 51).

Martino's work, in particular through *Morte e pianto rituale*. It followed the historical dimension of funeral laments delineated by De Martino, first spotlighting the gestures present in ancient laments and then focusing on the Christian imagery.

In this way, the article first argued that the bodily movements that De Martino marked as connected to a mourning crisis, to the risk of losing one's own presence due to grief, are staged by Dante and Banushi through acts of self-harm and through the return of the dead. Afterwards, it investigated the non-linguistic and the linguistic soundscapes created by Dante and Banushi. Initially, it scrutinised the traditional and new forms of lament present in the two plays, arguing that they create a way to contrast the dehistoricisation theorised by De Martino. Then, the article contended that both *Vita mia* and *Goodbye, Lindita*, while they do present Christian elements, foreground a syncretic approach to funeral laments, as exemplified by two embodiments of the *Mater dolorosa*. Finally, it was argued that the dialectal and accented sounds staged by Dante and Banushi promote Southern epistemologies and the social dimension of the lament, grounding their works in the present.

While this article focused on *Vita mia* and *Goodbye, Lindita*, other works by Dante and Banushi could have been investigated, such as *mPalermu* (2001) and *Taverna Miresia – Mario, Bella, Anastasia* (2023). Similarly, other Souths and other regions from the Mediterranean area could have been included. This critical open-endedness testifies for the relevance that De Martino's works still have today. *Morte e pianto rituale*, but also *Sud e magia* and *La terra del rimorso* invite us to look at the margins, at the relics, moving beyond the hegemonic, and generating new knowledges.

REFERENCES

- AMELANG, J. S. 2005. "Mourning Becomes Eclectic: Ritual Lament and the Problem of Continuity." *Past & present* 187: 3–31.
- BANUSHI, M. 2023. "Goodbye, Lindita." <https://www.n-t.gr/en/exp/events/goodbye_lindita> [last accessed 4/1/2025].
- BARSOTTI, A. 2009. *La lingua teatrale di Emma Dante: mPalermu Carnezzzeria, Vita mia*. Pisa: ETS.
- . 2020. "La drammaturgia come scrittura vivente." In E. Dante. *Bestiario teatrale*, 415–44. Milan: Rizzoli.
- BILLINGTON, M. 2023. "A wordless death, a dazzling new talent and a 50-day squat: is Athens the hotbed of European theatre?" *The Guardian*, April 6. <<https://www.theguardian.com/stage/2023/apr/06/50-day-squat-athens-hotbed-european-theatre-nazis-kushner>> [last accessed 4/1/2025].
- BILLÒ, A., DUQUE A., PELLEGRINO F., RIMINI S., SCIOTTO M. 2017. "Videointervista Emma Dante." *Arabeschi* 10: 12–20.
- BOLETSI, M., PAPANIKOLAOU D. 2022. "Greece and the Global South: Gestures of Spatial Disobedience." *Journal of Greek media & culture* 8: 129–141.
- CAMILLERI, A. 2020. "Prefazione, Una trilogia fondativa." In E. Dante. *Bestiario teatrale*, 7–12. Milan: Rizzoli.
- CASSANO, F. 2012. *Southern Thought and Other Essays on the Mediterranean*. New York: Fordham University Press.
- CINQUEGRANI, M. 2023. *Il Cinema Di Cecilia Mangini*. Venice: Marsilio.
- DANTE, E. 2020. *Bestiario teatrale*. Milan: Rizzoli.
- . "Vita mia. Trilogia della famiglia siciliana." <<http://www.emmadante.com/vita-mia-trilogia-della-famiglia-siciliana/>> [last accessed 4/1/2025].
- DAINOTTO, R. 2011. "Does Europe Have a South? An Essay on Borders." *The global South* 5: 37–50.
- . 2017. "Tre Sud di Ernesto De Martino." *Narrativa* 39: 53–64.
- DE MARTINO, E. 2001. *Magic: A Theory from the South*. Chicago, Illinois: HAU Books.
- . 2008. *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Turin: Bollati Boringhieri.
- . 2021a. *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Turin: Einaudi.
- . 2021b. *Oltre Eboli: tre saggi*. Rome: E/O.
- . 2024. *Sud e magia*. Turin: Einaudi.
- DE MATTEIS, S. 2021. "Introduzione." In E. De Martino. *Oltre Eboli: tre saggi*, 5–15. Rome: E/O.
- DE SOUSA SANTOS, B. 2012. "Public Sphere and Epistemologies of the South." *Africa development* 37: 43–67.
- DICKIE, J. 1999. *Darkest Italy: The Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno, 1860–1900*. Basingstoke; New York: Macmillan; St. Martin's Press.
- FAUZIA, C., AMENTA, V. 2024. *Femminismo terrone: per un'alleanza dei margini*. Rome: Tlon.
- GRAMSCI, A. 2014. *La questione meridionale*. Milan: Melampo.
- HERACLIDES, A., KROMIDHA, Y. 2024. *Greek-Albanian Entanglements since the Nineteenth Century: A History*. Abingdon: Routledge.
- IMBRIANI, E. 2020. *Ernesto De Martino e il folklore*. Reggio Calabria: Progedit.
- LAZARIDIS, G., WICKENS, E. 1999. "Us' and the 'Others': Ethnic Minorities in Greece." *Annals of tourism research* 26: 632–655.
- MANGINI, C. 1960. *Stendali – Suonano ancora*.
- MASSENZIO, M. 2021. "L'orizzonte formale del patire." In E. De Martino. *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, xv–lxx. Turin: Einaudi.

- MASSENZIO, M., DEI F. 2024. "Una svolta illuministica incompiuta: De Martino, la magia, e il Mezzogiorno." In E. De Martino. *Sud e magia*, vii-xxxi. Turin: Einaudi.
- MOE, N. 2002. *The View from Vesuvius : Italian Culture and the Southern Question*. Berkeley: University of California Press.
- NDOCI, R. 2021. "Albanians in Greece and the Social Meaning of Ethnolectal Features in L2 Greek." *Proceedings of the Linguistic Society of America* 6: 906-912.
- . 2023. "An Albanian Ethnolect of Modern Greek? Testing the Waters Perceptually." *Languages* 8: 1-19.
- PALOMBA, G. 2021. "Zerocalcare, l'accollo linguistico e il conflitto tra centro e periferia." *Valigia Blu*, November 26. <www.valigiablu.it/zerocalcare-strappare-lungo-bordi-romanesco/> [last accessed 4/1/2025].
- PAPANIKOLAOU, D. 2024. "Reenactment, Reparation and Parrhesia. In the Dollhouses of Mario Banushi." In Banushi, M. (ed.) *Goodbye, Lindita Programme Notes*. Athens: Greek National Theatre. 8-15.
- PORCEDDA, W. 2024. "Teatri d'autunno, i 'Ciarlatani' di Orlando e la 'Taverna' di Banushi." *Gli stati generali*, November 24. <<https://www.glistatigenerali.com/cultura/teatro/teatri-dautunno-i-ciarlatani-di-orlando-e-la-taverna-di-banushi/>> [last accessed 4/1/2025].
- RIMINI, S. 2021. "'In questa terra oscura.' La ritualità del dolore nei documentari etnografici di Mangini e Mingozzi." In Desogus, P., Gasperina Geroni, R., Picconi, G. L. *De Martino e la letteratura*, 210-221. Rome: Carocci editore.
- SCHÄUBLE, M. 2021. "Performing and Re-Enacting Southern Italian Lament: Ritual Mourning and the Migration of Images in the Mediterranean." *Zeitschrift für Ethnologie* 146: 53-74.
- SIGNORELLI, A. 2015. *Ernesto De Martino. Teoria antropologica e metodologia della ricerca*. Rome: L'asino d'oro.
- WAGNER, P. 2017. *The Moral Mappings of South and North*. Edinburgh: Edinburgh University Press.



ANNA BOTTA

OF SPIDERS AND SNAKES

*Amitav Ghosh and Claudia Durastanti revisit Ernesto De Martino*¹

ABSTRACT: In concert with the recent revival of De Martino’s work, both in Italy and abroad, this article returns to his study of Lucanian magic rituals and his views about cultural apocalypses in order to highlight the relevance of his socio-anthropological reflections for the “wicked” problems posed in the twenty-first century by climate change. To this purpose, I will analyze two recent environmental novels, Amitav Ghosh’s *Gun Island* (2019) and Claudia Durastanti’s *Missitalia* (2024), that directly or indirectly reference De Martino’s theories. My intention is to perform a translational gesture that retroactively intervenes in and enhances De Martino’s original texts.

KEYWORDS: cultural anthropology; environmental literature; magic; supernatural; tarantism

Ghosh and the Call for Environmental Literature

In *The Great Derangement* (2016), the Indian author Amitav Ghosh deplores the fact that literary works, including his own, have, for the most part, been shown to be inadequate to the task of narrating the Anthropocene. He writes: “the climate crisis is also a crisis of culture, and thus of the imagination” (Ghosh 2016, 9). In particular, he criticizes the modern novel – a literary form born out of the nineteenth-century bourgeois need to celebrate the everyday and its regularity – for excluding the inexplicable and the improbable. According to bourgeois realism, nature, if properly dealt with, could be domesticized (i.e., would become moderate and orderly) while catastrophism would be kept on the margins as a superseded attitude of the past. “Here is the irony of the realistic novel: the very gestures with which it conjures up reality are actually a concealment of the real” (Ghosh 2016, 23).

In his recent novel, *Gun Island* (2019), Ghosh takes on the challenge of writing realistic fiction that fits the sense of reality we experience in our climate change era while also “creat[ing] space for apocalyptic thinking – [a space] which may at least delay, if not avert the catastrophes ahead” (Mishra 2016). *Gun Island* weaves together the urgent questions of climate change and human and animal migration with traditional Hindu folklore and Western legends from the seventeenth century. Its present-day, fast-paced

¹ I am grateful to the participants in the seminar on “Imagining Climate Change”, a year-long project held at the Kahn Liberal Arts Institute at Smith College where the first thinking for this article began.

narrative imagines transoceanic adventures and mobilities (Calcutta and the Sundarbans, Brooklyn, Los Angeles, and Venice) punctuated by incursions of the momentous and the catastrophic into its characters' lives. Surprisingly, the name of the twentieth-century Neapolitan anthropologist, Ernesto De Martino, pops up in an intellectual debate staged in the Maidan Park in the center of Calcutta. The discussion takes place between the two main protagonists, Cinta, a Venetian historian of the Renaissance period, and Deen, an Indian book antiquarian and scholar of Bengali legends. Cinta introduces De Martino to Deen as "one of the most important intellectuals of the twentieth century" (Ghosh 2019, 38) and cites De Martino's "brilliant study" on tarantism to buttress her views that it is impossible to distinguish between natural and supernatural:

[De Martino's] argument was that we cannot start with the label of the 'supernatural,' as rationalists invariably do. They assume that unexplained forms of causation cannot in principle exist. Yet, as De Martino shows, there are many well-documented instances of things that cannot be explained by so-called 'natural' causes. (Ghosh 2019, 38)

Deen, on the other hand, "pride[s] [him]self on being a rational, secular, scientifically-minded person," someone who doesn't believe in the supernatural or any "superstitious mumbo-jumbo" (Ghosh 2019, 36). This key scene from the beginning of the novel serves to introduce the strong presence of magic, folklore, and legends along with natural disasters and the extraordinary behaviour of animals (snakes, spiders, dolphins, worms, whales, birds). As the novel proceeds, Cinta and Deen become entangled into a crescendo of omens and miracles beyond established scientific understanding, and Deen must reconsider his scepticism.

What, then, attracts Amitav Ghosh (1956-), a globally known Indian author of novels and essays for the most part centered around the Indian subcontinent and the Far East, to revisit the intellectual inheritance of Ernesto De Martino (1908-1965) – the founding figure of Italian anthropology and ethno-psychiatry whose work, until recently, was little known outside the Italian academy?² Although they are both anthropologists by training (Ghosh holds a Phil. D. in social anthropology from Oxford), the two authors come from very different backgrounds. In his studies of the history of the relations between witchcraft and Catholicism in the South of Italy, De Martino was highly influenced by the Marxist philosopher Antonio Gramsci. He was thus led to interpret tarantism within the framework of the historical conflict between the hegemonic order (State, Church,

² In his 2005 foreword to the first English translation of *La terra del rimorso* (*The Land of Remorse*), the critic Vincent Crapanzano wrote: "Ernesto De Martino plays the same eponymous role for Italian anthropology that Franz Boas does for the United States, Marcel Mauss for France, and Bronislaw Malinowski for England but unlike Boas, Mauss, and Malinowski, De Martino is little known outside his native country" (Crapanzano in De Martino 2005, vii). Since 2005, a good number of French and English translations have come out as well as new critical editions in Italian of De Martino's previously published works. See Zinn in De Martino 2023, xi-xii and Gutherz 2017, footnote 9, p. 61.

bourgeoisie) and the subaltern, the class to which the *tarantate* belonged.³ Ghosh, on the other hand, is a postcolonial writer – the subaltern speaking back to the West. He was brought up in the Hindu tradition, educated in India and the UK, and is now a cosmopolitan traveller who lives between Asia, Europe, and the US. In spite of their evident differences, what unites De Martino and Ghosh is their interest in magic studied through its political and psychological intersections within modern societies. For them, magic isn't simply a marginal, outdated cultural relic; instead, it is a key for understanding the anxieties of our times. As Ghosh's character, Cinta, comments, even if he himself didn't believe in spirits and demons, De Martino had the merit of approaching the study of magic practices “with an open mind” (Ghosh 2019, 38)

De Martino's Trajectory: From Tarantism to Apocalypses

By “magic” De Martino meant occurrences of witchcraft and shamanism attesting to the sudden irruption of the irrational into the behaviour of individuals. He was in particular interested in what he called “low ceremonial magic.” As the critic Crapanzano explains, “The expression ‘low ceremonial magic’ refers to traditional magic ideologies and practices related to the ‘evil eye,’ charms, spells, amulets, potions and various rituals for love, illness, child rearing, the weather” (Crapanzano in De Martino 2005, footnote 11, 10).

De Martino interpreted such phenomena as highly significant symptoms of a crisis of presence, one which still affected, with particular violence, contemporary Southern women. His early books, *Sud e magia* (1959) (*Magic. A Theory from the South*) and *La terra del rimorso* (1961) (*The Land of Remorse*), constitute the first in-depth study of tarantism ever conducted; he interviewed Lucanian women and men who had supposedly been bitten or possessed by the mythical spider and analyzed tarantula symbolism as well as the musical and choreographic exorcism used to heal the tarantate.⁴ Rather than dismissing the ritual as a folkloric remnant of paganism, he interpreted it in an ethno-psychological perspective as “a means for reliving and healing individual crises threatening to explode without control. It served as a channel of expression and resolution according to a historically proven and socially acknowledged model” (Lüdtke 2009, 65).

³ See “Prefazione” in De Martino's *Sud e Magia* p. 5-8. (“Preface” in *Magic* xi-xvi).

⁴ I use the Italian feminine form, *tarantate*, to stress that most of the Lucanian *tarantate* interviewed by De Martino and his teams were women, although there were also a few men. As for the spider, few of the interviewees had actually suffered from a real spider bite. De Martino also argues that the tarantula involved in tarantism is a mythical spider; in fact, historically, the spider involved in the incidents was likely to have been not the tarantula (*Lycosa tarantula*) but a related species, the *Latrodectus*, commonly known as the black widow (*The Land of Remorse* 33-5).

Building on Martin Heidegger's philosophical concept of existence as *Dasein* ("being there" or "being-in-the-world"),⁵ De Martino views the crisis of presence experienced by the tarantate as a sense of loss, of "not being," a condition in which the individual is frightened by the double terror of "losing the world" and "being lost in the world."⁶ As the historian Carlo Ginzburg writes: "the bold theoretical argument advanced in *Il mondo magico* [is] that reality, and our presence in it, are the outcome of a long historical process, in which magic played a crucial role" (Ginzburg 2017, 80). Experiencing a sense of the self as unreal and unrelated to the present circumstances, individuals feel disconnected and alienated from a reality perceived as collapsing around them. In such moments of crisis, low ceremonial magic powerfully contributes in rescuing the fragile, threatened presence of the individual in the world and gives protection against the risk of "being-acted-upon."⁷ Once the figure of evil (the demon or the spider or the sender of the evil eye or the originator of a malicious spell) is singled out by the shaman, the ritual allows for the crisis to be resolved by eliminating its negative charge through symbolic language. As Dorothy Louise Zinn writes: "Despite its negative resonances, the crisis is nevertheless a signal of the presence's capacity for reactivity and should be understood in a broader framework as part of the process leading to (therapeutic) action that can restore presence" (Zinn in De Martino 2023, 326).

A second bold theoretical argument advanced by De Martino is to give tarantism and witchcraft a political meaning. Combining Heidegger's philosophy with a Gramscian reading of history, De Martino lays out his view of magic as a technique for combating precarity, a key feature of the complex dynamics between dominant and subaltern cultures in the South of Italy. Rather than a symptom of moral degradation, the ritual is viewed as a social instrument apt to control "the negative" (i.e., the misery of their material living conditions) and protect the individual from the risks she is exposed to. For subalterns excluded from history, occurrences of magic denounce their condition of dependence on dominant classes, yet those occurrences also offer a way out by

⁵ There are, however, important differences between Heidegger and De Martino. As Dorothy Louise Zinn points out: "Whereas Heidegger implies the existence of a 'pure' Nature of things that are deworlde, in De Martino's conception there is no such precultural Nature, but the presence in crisis loses its world, [a world] inevitably and in toto culturally conditioned" (Zinn in De Martino 2023, 326).

⁶ De Martino, *La fine del mondo* 360; *The End of the World* 194. For De Martino's reading of Heidegger's philosophy, see *La fine del mondo* 520-32; *The End of the World*, 306-16.

⁷ "Being in the world – maintaining oneself as an individual presence in society and history – means *acting* [*agire*] as a power of decision and choice according to values; it means always performing anew the never-definitive detachment from the immediacy of mere natural vitality and raising to cultural life" (De Martino 2015, 97). For a discussion of "being-acted-upon," see De Martino 2024, 86-91 and 97-102; De Martino 2001, 97-101 and 109-14.

reinserting into history subjects that both the bourgeoisie and pre-twentieth century anthropologists had traditionally viewed as ahistorical.⁸

De Martino's reflections on magic and the shipwreck of the world for the menaced individual paved the way, a few years later, for his new meditations about the end of the world and the endangered human species. His scrutiny of the crisis of presence moves thus from individuals in small rural communities to the *Zeitgeist* of an entire culture, Western modernity. The new book was left unfinished and published posthumously only in 1977 as *La fine del mondo: Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, although the central argument of the project was presented in an article which came out in 1964, a year before De Martino's untimely death.⁹ The fact that the book has been translated by Dorothy Louise Zinn in English for the first time only in 2023 is evidence of the renewed interest scholars from different backgrounds have recently shown in De Martino's cultural enterprise. In the section of that book entitled *L'apocalisse dell'Occidente* ("Western Apocalypse"), De Martino draws parallels between the Italian South threatened by modernity and the existential angst described by modern authors such as Samuel Beckett, Albert Camus, D.H. Lawrence, Thomas Mann, Marcel Proust, Jean-Paul Sartre, and Alberto Moravia. He views their works as exemplary texts that explore what he calls "the apocalyptic sensitivity of our epoch" (De Martino 1964, 124). Whereas previous views of the apocalypse had envisioned the eventual redemption (eschaton) and reintegration of individuals into a post-apocalyptic scenario (for instance, the Christian Last Judgement Day), according to De Martino, the modernist bourgeois apocalypse is characterized by the absence of eschaton, since the end of the world isn't perceived any longer as the prelude to a future new order.

Writing in the early sixties during the Cold War, De Martino was living under the nuclear bomb threat. Today, sixty years later, *La fine del mondo* lends itself to a new reading in light of a different apocalyptic scenario, the climate crisis. Following De Martino's interest in the literature of his time, it is therefore only appropriate for us, his twenty-first-century readers, to examine our own apocalyptic sensibility through the pages of *Gun Island*, a novel that moves away from the bourgeois interiors and the urban Western environments of existentialist and Modernist literature, staging instead the ecological disasters and migrations that are happening today on a global scale.

⁸ The critic Marcello Massenzio views such dialectic tension between estrangement and the possibility of recovering as one of the main threads that runs through De Martino's apocalypses (Massenzio 2017, 354).

⁹ The article, "Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche," is now included in the 2019 Einaudi edition of *La fine del mondo* (De Martino 2019, 547-579), but not in the 2023 English translation *The End of the World* published by The University of Chicago Press.

Amitav Ghosh's *Gun Island* (2019): The Magic of Spiders and Snakes

While De Martino limited his study of magic to the South of Italy, Ghosh is a postcolonial author who revisits De Martino's theories within the framework of the diverse cultures of the Global South. From that perspective, the debate already mentioned between Cinta and Deen takes on a new twist. After scorning Cinta's interest in seeing a jatra performance of the popular legend of Manasa Devi,¹⁰ Deen remarks sarcastically, "I suppose ... that this is the India you had expected to see ... It's exotic, isn't it? Especially if you think of India as a land of snake-charmers, as many foreigners do" (Ghosh 2019, 34); Deen then adds, "I suppose in your eyes no Indian can be modern or rational? We're all supposed to believe in goddesses and witches and demons?" (Ghosh 2019, 37). In such remarks, Orientalism and class add other intersectional layers to the distinction between natural vs. supernatural that he and Cinta are discussing. Orientalism displaces and excludes any such real thing as the Orient; it fabricates instead an exotic representation of the Orient that is essentialized as static and underdeveloped, thus serving to maintain the West in position of power. Class, on the other hand, drives the distinction between high and low culture: Deen thinks that old legends make worthy subjects of doctoral dissertations but disregards jatra performances of those same legends, seeing them as "simple-minded parodies of classical texts" (Ghosh 2019, 33). In his snobbish view, demons and magic are good only for the uneducated subaltern.

In an ironical reversal, therefore, Deen, a postcolonial Indian subject, comes to represent the positionality of Western bourgeoisie (rationalism and elitism), while Cinta, a representative of Western knowledge, stands up in defense of Indian superstitious folk beliefs. She argues: "So to say that that you don't believe in the 'supernatural' is a contradiction in terms – because it means that you also don't believe in the 'natural.' Neither can exist without the other" (Ghosh 2019, 37). By referring to De Martino's study on tarantism, she shows Deen how a modern Indian, or, for that matter, a modern Italian, can still believe in magic as part of their existence in spite of the fact that they live in a world dominated by rationalism and science. Magic is just a means of asserting a reality which has always existed, despite its supposed erasure by the West in the process of becoming modern. For De Martino, Cinta, and Ghosh, spiders and snakes have retained all of their symbolic power and can still communicate to us through the myths they belong to. Commenting on the tarantism ritual, De Martino writes:

The symbol of the taranta lends a figure to the formless, rhythm and melody to menacing silence, and colour to the colourless ... The symbol offers a perspective for imagining, hearing and watching what we lack imagination for and are deaf and blind to, and which nevertheless peremptorily asks to be imagined, heard and seen. (De Martino 2005, 36)

¹⁰ Jatra performances are a form of popular folk theatre. Originally from rural Bengal, they usually take place in open-air arenas or under tents.

In Ghosh's view, environmental disaster literature is demanding that we tap into our mythical-ritual horizon in order to make sense of "well-documented instances of things that cannot be explained by so-called 'natural' causes" (Ghosh 2019, 38). Facing natural catastrophes of planetary magnitude, we must stimulate our imagination to imagine the invisible, what exceeds the narrow confinement of realistic expectations.

Another interesting reversal that takes place in *Gun Island* is the way that the Indian legend is interpreted. Initially, Deen reads it from the human protagonist's point of view; the merchant is regarded as a victim relentlessly persecuted by a merciless deity who, thanks to her mighty powers, unleashes cyclones, droughts, spiders, snakes, and pirates against him and his family. Yet, in his daydreaming while sitting on a bench in the Venetian Ghetto, Deen has an epiphany: "I seemed to slip through an opening, or a membrane" (166) and for the first time he considers the legend from Manasa Devi's point of view. Rather than "a story of an almost incomprehensible divine vindictiveness" (*ibid.*), the legend appears now to him as a cautionary tale of proto-capitalist human greed. Ghosh writes: "Driven, as was the Merchant, by the quest for profit – [he] would recognize no restraint in relation to living things" (167). In this symbolic conflict between profit and the world, Manasa Devi takes on the figure of "a negotiator, a translator – or better still, as the Italians say, a *portavoce* (voice-carrier)" – a figure engaged in a constant work of mediation between the animal and the human world. Deen remembers how "the Manasa Devi of the legend was by no means a 'goddess' in [the traditional] sense; snakes were not so much her subjects as her constituents; to get them to do her bidding, she had to plead, cajole, persuade" (*ibid.*).

This poetic and delicate image of Manasa Devi as persuasive mediator might surprise us, yet it is more evidence of how indispensable our myths are for mediating between species and showing us their interconnectedness. It also serves to remind us that, even in today's most secular societies, the divine or magic can exert an important role in making the self more porous in relation to its environment and fostering environmental awareness. The Manasa Devi legend or the Lucanian ritual of tarantism represent symbolical responses to our fragility in an eco-system where it isn't possible any longer to believe, as the Moderns did, that the bites of spiders and snakes can be simply dealt with by antidotes to poison or similar scientific developments. Instead, through their exceptional behaviour caused by climate change, animals reclaim their long unrecognized connection with humans. When Deen finds an extremely uncommon and venomous spider in her apartment, Cinta tells Deen: "[The spider] is here because of *our* history; because of things human beings have done. It is linked to you already – you have a prior connection with that spider, whether you like it or not" (235).

Over the course of the novel Deen becomes increasingly unsettled by a succession of omens and inexplicable events that happen to him. He comments: "It's a strange feeling, as though I'm not in control of what I'm doing. It is as if I were fading away, losing my will, my freedom" (234). He seems in fact to display the symptoms of the demonic possessions observed by De Martino in Lucania. Like Deen, the *tarantate* complain of

loss of agency, of being-acted-upon (“*essere-agite-da*”) in a world that threatens to submerge them. Subsequently, in *The End of the World*, crisis is analysed as a permanent anthropological risk experienced by the Moderns (the fear of losing their Ego in “the sea of objectivity”).¹¹ Deen’s possession, however, is of a different kind. In a *Gun Island* scene which echoes most closely De Martino’s thought, Ghosh, through Cinta’s words, adds his own “swerve” to De Martino’s theories. Cinta believes that she and Deen live in a world where it is not possible any longer to be possessed in the old sense. In pre-modern times, in order to survive, humans needed to constantly assert their presence in a world that opposed physical resistance and threatened to overwhelm them. Hence their crisis of presence. Today, however, Cinta continues, we live detached from material reality, ours is a world of impersonal systems and cell phones. “In our circumstances, she says, no one needs to assert their presence in order to get by day to day. And since it is not needed, the sense of presence slowly fades, or is lost or forgotten – it is easier to let the systems take over ... The world of today presents all the symptoms of demonic possession” (236). Our demons are greed, *hubris* against nature, and our deranged belief that, like the Gun Merchant, we can continue destroying the earth with impunity in the pursuit of our accelerated consumerism. Whereas, for De Martino’s subjects, loss of presence generated anxiety, for Ghosh’s contemporaries that same loss induces a sought-after state of oblivion. Our response to climate change offers a telling example of that passivity. We are possessed whenever we willingly divert our eyes from the monstrous events happening on our planet and surrender instead to the sense of reality imposed by whatever has power over us (capital, technology, globalization). We belong to a “global citizenry of desire” (Ghosh 2021, 726) where common desires aren’t the expression of our will; they are instead fabricated by the visual imagery of media, via smartphones and the internet.

The scene ends with Cinta remarking: “Whatever is happening to you [Deen] is not ‘possession.’ Rather I would say that it is a *risveglio*, a kind of awakening. You are lucky, Dino – some unknown force has given you a great gift” (Ghosh 2019, 237). With a remarkable twist, Ghosh manages to historicize De Martino’s concept of crisis and adjust its modality to fit our times; possession and awakening no longer represent the two opposite poles of a pre-established dichotomy, they instead change their meaning according to the historical moment in which we analyse them. Ghosh believes that, in our contemporary age of apocalyptic climate change, possession has already happened and the only *eschaton* left to us is the hope of regaining consciousness and our sense of responsibility towards the earth. Openness to the supernatural constitutes an important part of that awakening. In the novel, portents and animals play a role as significant as Cinta. In her attentive listening to both Deen and supranatural voices, Cinta could be seen as a modern secular Manasa Devi, the facilitator of individual communications

¹¹ “Il mare dell’oggettività” (“The Sea of Objectivity”) is a title of a 1960 essay by Italo Calvino (Calvino 1995, 52-60).

between animal creatures and humans. Animals also display agency by partaking of public spectacles of magic. The last pages of the novel take place in the Mediterranean, where we witness an escalation of portentous gatherings of animals in large numbers (dolphins, whales, maritime bioluminescence, and birds) (306-307). Miracles happen when Deen, Cinta, and Piya, together with humanitarian activists, approach the Blue Boat which carries asylum-seekers, thus marking the protagonists' "awakening" to the interconnected causes of the Mediterranean migrants and climate change.

Claudia Durastanti's *Missitalia* (2024): The Magic of Spiders and Oil

Magic and a sense of loss also dominate the lives of the "*temerarie*," (literally, "the fearless women") who are the protagonists of Claudia Durastanti's latest novel, *Missitalia*.¹² Hers is a novel which denounces the North's historical exploitation of the people and natural resources of the South of Italy and predicts an apocalyptic future. Women are the ones who bear the brunt of that exploitation, yet they are also alone in daring to rebel. They are in turn revolutionaries and witches, international spies and bacchantes, space pioneers and *tarantate*. Like De Martino and Ghosh, Durastanti was trained as an anthropologist (she holds a doctoral degree in Cultural Anthropology from the University of Rome La Sapienza) and, like Ghosh, she is a diasporic writer. Having grown up in an Italian family in Brooklyn, at the age of six after her parents divorced, she returned to live in her mother's native village in Basilicata. She now shuttles between Rome, London, and New York, and in addition to writing fiction, she is also a well-known translator and editor at the feminist press "La Tartaruga".

Missitalia consists in three separate fictional stories, each focusing on a different historical moment (a commune of women brigands at the end of the nineteenth century, a young anthropologist doing field work in the post-WWII years, and a woman dying of exposure to toxic pollution in a futuristic mid-twenty-first century). All three female protagonists (Amalia, Ada, and A.), however, gravitate around a single area, the Val d'Agri in the region of Basilicata, a place that is depicted as a *finis terrae* of civilization still inhabited by magic.

Characterized by a deserted, barren countryside, Val d'Agri was long considered to be one of the most backwards regions of Europe, until suddenly, in the fifties, it attracted the attention of Northern capitalists in search of oil. What ensued was "*una gigantesca caccia al catrame*" ("a massive tar hunt") (Durastanti 2024, 189); following their discoveries, in the eighties, national and multinational oil companies started drilling in what turned out to be the biggest oil field in all of Europe. In the novel's background is the ongoing, twenty-first century modernization of the real Basilicata, a history whose latest developments remain outside of the novel yet are part of the cultural context of

¹² All translations from Durastanti's novel are mine.

Italian readers. Since the eighties, Val d'Agri (an area of 660 square km) has become the epicenter of Italian oil production and a site of great national interest.¹³ In their 2019 documentary, the contemporary filmmakers Mimmo Nardoza and Salvatore Laurenzana denounce the industrial pollution of Val d'Agri, a place they rename "Mal d'Agri," (literally, "Agri Sickness").

This double-faced development, which puts the region in first place for oil production as well as pollution, is only the latest chapter of a story that must be analysed within a broader national history, a history where the wealthy Italian North has traditionally exploited the economically disadvantaged South. The vexed relationship between these two parts of Italy, often referred to as "la questione meridionale" ("The Southern Question"), has shaped Italy's politics and history since the country's unification in 1861, and the gap has only deepened after WWII, when the accelerated modernization of the South began to follow hegemonic models derived from Eurocentric and North Atlantic models. The last thirty-four years have witnessed an outburst of studies that, in the words of the sociologist Franco Cassano, invite us to "riguardare" (or "reconsider") the South – in the double meaning that the verb has in Italian, "thinking anew," i.e., looking again at the South (from a different perspective which is not the one of the North) as well as "having consideration for, taking good care of something," i.e., to restore agency and dignity to the heritage and legacies of Southern civilizations and cultures. Cassano urges us "not to think of the South in the light of modernity, but rather to think of modernity in the light of the South" (Cassano 2012, 1).

In order to highlight Durastanti's retroactive dialogue with De Martino's work, I will focus on the middle panel of Durastanti's fictional tryptic. This section is centered around the figure of Ada, a twenty-year-old student of anthropology who participates in two expeditions in Lucania, first in 1954 and then again in 1956. In the former, she is the director's assistant in an interdisciplinary and international research team, made up of a documentarist, a psychiatrist, an ethno-musicologist, and a social worker; they are all under the leadership of a professor who is known in the novel simply as the Anthropologist (with a capital "A"). The character of the Anthropologist is clearly inspired by Ernesto De Martino, the first academic in the immediate postwar period to conduct field studies on the ancient cultures of the Italian South. De Martino was genuinely interested in bettering the conditions of *cafoni*, (roughly, "hillbillies"), as the rural subalterns in the South were called at the time.¹⁴ Together with other contemporary intellectuals like Pier Paolo Pasolini and Carlo Levi, De Martino's contribution to

¹³ Val d'Agri's wells and refineries are owned for the most part by the national company E.N.I. (60%) while the multinationals Shell and Total own the remaining share. Basilicata's annual oil production corresponds to only 6% of Italian national consumption, yet the region supplies 80% of the oil extracted in Italy (both on- and offshore) and 30% of the gas extracted in Italy. See Bubbico 2020. Given this scenario, as to be expected, since the nineties, Val d'Agri has been in the news for a series of ecological disasters linked to oil spills and air pollution.

¹⁴ See Ignazio Silone's 1933 novel, *Fontamara*.

Southern Studies was fundamental in revealing how the enormous differences between Southern and Northern Italy required not only economical engagement but also initiatives that would promote a rebirth of the South on a cultural level.

In her second expedition to Lucania, in 1956, Ada temporarily moves to the small village of Castelluccio d'Agri in order to do research work for her dissertation and interview local women. Among the local people she meets in the two expeditions are two old widows who, on demand, perform an epileptic-like trance induced by tambourine music (Durastanti 2024, 243-45); a female sexton who reads the future in the dregs of the first gas pumps which open in the village (276); and the unruly young women (*"le scapestrate"*) (284) who have returned to live in Castelluccio after unsuccessfully migrating to the North. All three encounters tell the story of powerless women who have learned to constantly transform their lives and use magic rituals as a way of resisting their poverty. In her dissertation, Ada refuses to view them as victims. She adds: *"il mio modo di reagire alla penuria di risorse delle donne è stato di trasformarle in guerriere temerarie ... Non sopportavo di saperle deboli, vittime di forze che non sapevano controllare"* [*"my way of rebelling to the lack of resources experienced by the women was to transform them into fearless warriors ... I refused to accept that they should be shown as weak, victims of forces beyond their control"*] (278). *"Temerarie"* is a key word throughout the novel, connecting all its female protagonists. The ambiguity of this quality, boldness, is attested to by the single sentence adorning the back cover of the book: *"Era temeraria, che splendida bugia"* (*"She was fearless. What a splendid lie"*). Magic rituals become central to the *temerarie's* lives as a tactic for perpetrating that *"lie"* and combating female precarity in spite of their condition of marginality within marginality (i.e., women within the patriarchal society of the Italian South).

As in the case of Ghosh's *Gun Island*, *Missitalia* presents a complex of intersectional forces that cuts across the encounter between anthropologists and Lucanian magic as well across the relationship between anthropology, capital, and extractivism. Although De Martino's ethnography has been groundbreaking, both in questioning the positionality of subjects and objects and in focusing his research almost exclusively on peasant women, he nevertheless remained an intellectual of the twentieth century, an intellectual who, in the encounter with the Other, showed little consideration for *"the effect on his research of a team of professional scholars descending on a small peasant community"* (Crapanzano in De Martino 2005, x). In Durastanti's novel, Ada's attitude is more finely tuned to the complexity of that encounter. When two widowed sisters exhibit themselves in front of the researchers' team, Ada has the impression of having witnessed a ritual which successfully brought magic into the room through the repetition of detailed formulas and choreography. However, the sisters also immediately demonstrate a strong practical sense, having realized that they can take economic advantage of *"performing"* witchcraft for the anthropologists (literally, *"playing the peasant,"* as one of the two tells Ada). (*"Che è successo? E lei mi ha risposto: Niente, ho fatto la contadina"*) (*"What happened? And she replies: Nothing, I played the peasant"*)

(Durastanti 2024, 243). Ada, on the other hand, is aware that she would never be able to write a scientific report on those episodes of possession and distinguish between natural and supernatural manifestations. Like Deen in Ghosh's novel, she begins to doubt the validity of an anthropological approach to magic.

In her fieldwork, Ada alternates between two opposite attitudes. At times, she believes that she is best situated to understand her informants precisely because of transversal gender intersectionalities (she herself is a young woman from the South, although educated, middle-class, and residing in metropolitan Rome). At other times, she expresses her fundamental critique of anthropology and her cynical self-consciousness; for example, reflecting, years later, on her team's achievements, she writes: "finge[vamo] di avere la competenza necessaria per craccare il codice della povertà meridionale. Eravamo estrattori di dati e, senza volerlo, anche noi abbiamo contribuito a creare un Sud in Miniatura, un parco divertimenti della crisi" ["we pretended to have the necessary competence to crack the code of Southern poverty. We were extracting data and, inadvertently, we too have contributed to create a miniature South, an amusement park to showcase the Southern crisis"] (Durastanti 2024, 199). Extracting data or poaching, as she calls it – her nickname for the Anthropologist is "bracconiere" ("poacher") (241) – seems anthropology's main *modus operandi*; for Ada, it is an approach that contributes in orientalizing the South without systematically addressing its problems.

As in De Martino's *The End of the World*, Durastanti represents the crisis of presence experienced by Southern women as symptomatic of a malaise that in our modern epoch has extended to the whole of society. The sense of "losing the world" and that of "being lost in the world" (De Martino 2023, 194) once observed by De Martino is also alluded to in the title of the novel, *Missitalia*. The title conveys the polysemic meanings of the English word "miss": it can be a noun referring to a young unmarried woman, a verb with the double meaning of "longing for something/someone," as well as "failing to hit," or "failing to notice." In addition, "Miss Italia" is the name of a beauty contest that became popular in the post-WWII period; this competition launched naive proletarian women into the media spotlight and transformed them into sex symbols.¹⁵ As one of the characters comments: "miss è una parola speciale perché non ci sono molti suoni che sanno tenere insieme la verginità, la nostalgia e pure il bersaglio appena mancato" ("miss' is a special word because there aren't many sounds that are able to connect virginity, nostalgia and even the target just missed") (Durastanti 2024, 27). The episodes of low witchcraft as well as Ada's malaise described by Durastanti underline the polysemic, translingual connotations of the title and the sense that De Martino gave to loss.

¹⁵ For the way *Missitalia* contenders came to embody the renewed national image of Italy in the post-WWII period see Gundle's *Bellissima*.

Ada also draws out the ramifications of De Martino's theories when she wonders whether the *tarantate* are better equipped to manage apocalyptic crisis than metropolitan, rationalist Moderns, like herself:

A Roma c'era un senso precipitoso di progresso che mi generava ansia, lo inseguivo e perseguiivo e poi mi veniva la febbre perché temevo di essermi persa qualcosa e mi sembrava più sostenibile quello che facevano le persone rimaste in compagnia di divinità e dei minori, attaccati con lo scotch e la supercolla. Appiccaticci, malconci e condannati a un'eterna riparazione, erano miti che mutavano ogni giorno, tutt'altro che assoluti: erano le protesi a buon mercato a rinnovarli di costante. (Durastanti 2024, 244)

In Rome, there was a hurried sense of progress; it made me anxious, I chased it, I pursued it, but afterwards I used to develop a fever because I feared having missed something. I looked at other people who had remained in the company of minor gods, [divinities] pasted with scotch tape and superglue, and it seemed to me that what they were doing was more sustainable. Sticky, battered, and in constant need of being repaired, those gods were myths that changed every day, anything but absolute. Thanks to their cheap prosthetic devices, they never stopped renewing themselves.

The two widowed sisters or the female sexton offer telling examples of the ability of low ceremonial magic to adapt and evolve, given that it has always existed at the margins of society. Its myths and rituals have neither the clear-cut certitudes of science nor the ruling classes' recognition, yet, no matter how "malconci e condannati a un'eterna riparazione" ("battered and in constant need of being repaired") they are, they have shown and continue to show their strong resilience. Like the myth of Manasa Devi and the Gun Merchant in Hindu folklore, Lucanian low magic has survived across centuries through variants and new incarnations.

During her stay in Castelluccio, Ada's path crosses a few times with another important character: the nameless male figure known as "the Magnate of fossil fuels" or simply "the Magnate," a rich Italian industrialist of the North who represents the interests of North American groups. He travels to Lucania attracted by the possibility of finding oil and speaks frenetically about the economic gains it will bring: "Sembra di stare in Texas. [Il petrolio] farà grandi cose, ci dobbiamo sbrigare" ["It's as if we were in Texas. [Oil] will do amazing things, no time to waste"] (Durastanti 2024, 275). Ada reminds him that local old people refer derogatively to that new marvel as simply "acqua sporca" ("dirty water") (275). An ironic comment by Ada establishes a revelatory parallel: "Io passavo le giornate a interrogare le vecchie sulle streghe, gli operai [del Magnate] trivellavano. Chi è che stava cercando la vita negli strati più infimi del passato?" ["I spent my days interviewing witches, the Magnate's workers, on the other hand, drilled. Who was looking for life in the lowest layers of the past?"] (276) Two different types of extraction, yet they have in common a violent intrusion into the intimacy of lives or the depths of soil, and both intrusions are justified by the prospect of bringing modernity in those so-called "Indie di quaggiù" ("The Indies from down here").¹⁶ The double

¹⁶ The term was used by sixteenth-century Jesuit missionaries to refer to the Mezzogiorno (Sciannameo).

exploitation of both the human and Nature is further exacerbated by the disturbing role played by capital, since the Magnate is also the owner of the cultural anthropology magazine where Ada works and he is partially founding their ethnographic expeditions. Both oil drillers and intellectuals are on his payroll, entangled in a deceptive tactic which today, in the climate crisis age, we would call green-washing – i.e., misleading the public to believe that magnates actually care about the humans whose lives their oil wells and gas ducts disrupt.

Conclusion

In the opening lines of De Martino's *Sud e Magia*, we read:

Il tema fondamentale della bassa magia cerimoniale lucana è la fascinazione (in dialetto: *fascinatura* o *affascino*). Con questo termine si indica una condizione psichica di impedimento e di inibizione, e al tempo stesso un senso di dominazione ... da una forza altrettanto potente quanto occulta (De Martino 2023, 11)

The fundamental theme of low ceremonial magic in Lucania is binding (in dialect: *fascinatura* or *affascino*). This term indicates a psychic condition of impediment or inhibition, and at the same time a sense of domination ... by a force that is as strong as it is mysterious. (De Martino 2015, 3)

The translator, Dorothy Louise Zinn, chose the word “binding” in order to translate De Martino's Italian term, *fascinazione*, thus underlining for English readers the associations the word has with physical and psychical impediment (etymologically, it derives from the Latin *fascis*, literally “a bundle of things tied together”). Yet “binding” doesn't convey the positive metaphorical meaning that the word *fascinazione* and its semantically related terms (*fascinatura*, *affascino*, *affascinare*) have acquired in both Italian and English, i.e. seductive, charming, or beguiling in a pleasing way. Moreover, in Lucanian magic *fascinazione* means both the malicious influence suffered by a person due to a spell or bewitchment and the exorcism needed to protect the person from such an influence.

The concept of *fascinazione* in all its connotations represents a key aspect of the approach to magic in De Martino as well as Amitav Ghosh and Claudia Durastanti. Like the Italian anthropologist, the fictional characters in *Gun Island* and *Missitalia* are fascinated by the frequent supernatural manifestations they come across in their travels. Whenever they are faced with something that cannot be explained by rationalism or natural causes, they are in turn enchanted and bewildered, enraptured and frightened. Deen fears being possessed while Ada feels “un istinto spontaneo verso quella regione di penombra” (“a spontaneous instinct towards that twilight zone”) (Durastanti 2024, 245). Both live the experience as a loss of control, a limitation of their rational faculties, yet it also comes as a revelatory epiphany that opens a new way of looking at reality and expands the realm of the possible. For De Martino, the unreality of magical practices

should induce us to question our own concept of reality. For Ghosh, contrary to what realist novels had us believe, reality exceeds scientifically proven facts. As epigraph to his 1948 book *Il Mondo magico*, De Martino quotes a famous line from Shakespeare's *Hamlet*: "There are more things in Heaven and Earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy."

Today, in our Anthropocene of present and impending natural catastrophes, the philosophy directly facing the challenges of climate change is a multidisciplinary conglomerate of different forms of knowledge that goes by the name of environmental studies. Environmental studies urge us to abolish the hierarchical distinction between the human and non-human and acknowledge the agency of the latter (see, for instance, Rosi Braidotti on the posthuman subject or Jane Bennett on vibrant matter). In that vein, the anthropologist and historian of science Donna Haraway has proposed replacing the name "Anthropocene" with "Chthulucene," after a small spider that lives in the redwood forests in North Central California. Her intention is to de-emphasize human exceptionalism in favour of multispecism and sympoietic creations (Haraway 2016, 31).¹⁷ Haraway's spider becomes a metaphor for a tentacular, probing, and speculative form of storytelling: "myriad tentacles will be needed to tell the story of the Chthulucene" (Haraway 2016, 31).

Haraway's revolutionary thinking, however, remains within the framework of science: her two categories of human and non-human don't envision the possibility of a third category, the supernatural. At a public talk given at Ca' Foscari in Venice, Ghosh commented:

For Donna Haraway and many other academics, the non-human still remains always things in the natural world (trees, animals, parasites, Holobiont). However, there is an aspect of the non-human that we have erased that is increasingly forcing itself into our lives; that is, other beings, non-human beings of other kinds, ... other forces, maybe demonic forces. Somehow, fantasy brings back for us that aspect of human experience, because it hasn't gone away and is still there. And it is just strange that within the language of modern discourse we have no space for it. (Ghosh 2020, 01:14:00)

Thanks to De Martino's works, Ghosh and Durastanti were introduced to low magic rituals and myths that allow them to pay attention to that other dimension of reality, one which we Moderns have erased. Deen's *risveglio* is due to supernatural, irrational forces very similar to the ones that lead Durastanti's *temerarie* and the Italian South to assert their fragile dignity. All three writers remind us that the spiritual dimension, what we might call "ecospirituality," is an integral part of our being in the world.

¹⁷ Together with Clara Ciccioni, Durastanti translated in Italian Haraway's *Staying with the Trouble* (*Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, 2019).

REFERENCES

- BENNET, J. 2010. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke Press.
- BRAIDOTTI, R. 2021. *Posthuman Feminism*. Cambridge: Polity Press.
- BUBBICO, D. 2020. "Chi trae vantaggio dalla ricchezza della Basilicata?." *Il Mulino* Jan 16, 2020. <https://rivistailmulino.it/a/chi-trae-vantaggio-dalla-ricchezza-della-basilicata#:~:text=Oggi%20il%20petrolio%20estratto%20dai,dall'accordo%20del%201998> (last accessed 15/04/2025).
- CALVINO, I. 1995. "Il mare dell'oggettività (1960)." In M. Barenghi (ed.). *Saggi*. Volume I, 1945-1985: 52-60. Milano: Mondadori.
- CASSANO, F. 2012. "Introduction: For a Thought from the South" In N. Bouchard and V. Ferme (eds.). *Southern Thought and Other Essays on the Mediterranean*, New York: Fordham University Press: 1-6.
- DE MARTINO, E. 2024 and 1959. *Sud e magia*. M. Massenzio and F. Dei (eds.). Torino: Einaudi. [2001. *Magic. A Theory from the South*. Transl. and annotated by D. L. Zinn. Chicago: University of Chicago Press/ HAOU Books].
- _____. 1961 and 2023. *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*. Marcello Massenzio (ed.). Torino: Einaudi. [2005. *The Land of Remorse. A Study of Southern Italian Tarantism*. Transl. and annotated by D. L. Zinn. Foreword by V. Crapanzano. London: Free Association Books].
- _____. 1948 and 2022. *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*. Marcello Massenzio (ed.). Torino: Einaudi. [1988 and 1989. *Primitive Magic. The Psychic Powers of Shamans and Sorcerers*. Bridport, Dorset: Prism Press].
- _____. 1977 and 2019. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio. (eds.). Torino: Einaudi. [2023. *The End of the World. Cultural Apocalypse and Transcendence*. Transl. by D. L. Zinn. Chicago: University of Chicago Press].
- _____. 1964. "Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche." *Nuovi Argomenti*, 69-71: 105-141.
- DURASTANTI, C. 2024. *Missitalia*. Milano: La nave di Teseo.
- GINZBURG, C. 2017. "On Ernesto De Martino's *The End of the World and Its Genesis*." *Chicago Review*, 60.61/4: 71-91.
- GHOSH, A. 2021. "The Great Uprooting." *The Massachusetts Review*, LXII/4: 712-33.
- _____. 2020. "Amitav Ghosh – L'isola dei fucili." Talk at Ca' Foscari (University of Venice). <https://youtube.com/watch?v=ZcNrvO-8kOg&t=1836s> (last accessed 15/04/2025).
- _____. 2019. *Gun Island*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- _____. 2016. *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: University of Chicago Press.
- GUNDLE, S. 2007. *Bellissima: Feminine Beauty and the Idea of Italy*. New Haven: Yale University Press.
- GUTHERZ, D. 2017. "Ernesto De Martino and the Drama of Presence." *Chicago Review* 60/1: 55-61.
- HARAWAY, D. J. 2016. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- LÜDTKE, K. 2009. *Dances with Spiders. Crisis, Celebrity and Celebration in Southern Italy*. New York: Berghahn Books.
- MASSENZIO, M. 2017. "Fine del mondo, fine dei mondi." *Nostos*, 2: 337-54.
- MISHRA, P. 2016. "Easternisation by Gideon Rachman and The Great Derangement by Amitav Ghosh review." *The Guardian*, 3 November 2016. <https://theguardian.com/books/2016/nov/03/easternisation-gideon-rachman-great-derangement-amitav-ghosh-review> (last accessed 15/04/2025).
- NARDOZZA, M., LAURENZANA, S. 2019. *Mal d'Agri* (documentary, Italy). <https://youtube.com/watch?v=FCgLP7MbLz0> (last accessed 15/04/2025).

SCIANNAMEO, L. 2006. *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*. Bari: Palomar di Alternative.

CRISTIANA PANELLA

L'HÉRITAGE DU VERTIGE

Ernesto De Martino et Suzanne Doppelt. Anthropologie et poésie autour de la taranta

ABSTRACT: The metaphoric “bite” of the tarantula is the embodied memory of a wounded heart. A transgenerational legacy of emotional debts in which the fire of the Trouble (“la Noia”), a mixture of languor and spleen, blow. The painful absence embodied by the frantic body of the *tarantata/o* (women and men who have been “bitten”) deflagrates through the desegregation and reintegration of personal identity through the ritual dance/combat. My contribution proposes a hybrid text between anthropological analysis, poetic prose and poetry, based on the work of the French poet Suzanne Doppelt, *Meta donna* (P.O.L., 2020), inspired by Gian Franco Mingozzi's documentary *La taranta* (1962), set against the backdrop of De Martino's *La Terra del rimorso* (1961). Doppelt's work, a poetry in prose, traces the broad lines of Mingozzi's documentary while reflecting certain elements of the poetess's poetic horizon, such as insects, in particular the araneid, the automaton, metamorphosis and magic. My contribution draws a parallel between De Martino's vision of *straniamento* (estrangement) driven by the *tarantate/i*, “the malaise of the unmanageable unusual”, characterized by the loss of Presence - a feeling I shall show to be peculiar to De Martino himself - and the struggle to recover it through dance, and Doppelt's poetic approach, which envisages this same condition as belonging to a fairy-like mechanics intrinsic to the principle of movement itself. The comparative analysis of the two approaches is interspersed with the author's poetic prose, which takes up the concept of apocalypse from various individual and collective landscapes of a contemporary Anthropocene.

KEYWORDS : Ernesto De Martino ; Suzanne Doppelt ; Ethnography ; Poetry ; Tarantism.

Il a été pendant un séjour près d'Ostuni, dans les Pouilles, que j'ai vu *La taranta* pour la première fois... Ce petit film m'a de suite saisi par son étrangeté, sa puissance, sa beauté... j'y ai vu aussi une très grande charge poétique. Il contenait tout ce qui m'intéresse et qui me met en mouvement.

*Suzanne Doppelt, correspondance avec l'auteure du
16 janvier 2022*

Dans ces quelques mots sont mentionnés trois thèmes majeurs de ma réflexion sur le tarantisme demartinien, que je propose, en parallèle avec une approche émotionnelle de l'anthropologue et historien des religions Ernesto De Martino, à travers l'œuvre de la poète française Suzanne Doppelt, *Meta donna* (2020) : étrangeté, poésie, mouvement. Le travail de Doppelt émane de l'inspiration du documentaire de Gian Franco Mingozzi *La taranta* (1962), tourné dans le sillage des recherches menées par De Martino dans le Salento (Pouilles) sur le phénomène du tarantisme¹ et suivant d'un an la première édition de *La Terra del rimorso* de l'ethnologue napolitain. "Étrangeté". Cela traduit le terme italien *estraneità*, un sentiment qui, dans le cas de la morsure symbolique de la tarentule ne se ramène pas au seul fait de ne pas se sentir familier à quelque chose mais implique une dilatation de la perception de la réalité, le *straniamento*, un espace/temps de vertige qui renverse l'ordre normatisé du quotidien et dévoile, le "temps" du *momentum* intrinsèque à la possession, une dimension qui suscite inquiétude et attirance, déni et empathie.² "Poésie". Suzanne Doppelt est poète. Sa lecture du tarantisme passe surtout à travers le chas du corps débridé des tarantulé.e.s et dessine une véritable poésie cinématique. D'après Doppelt, "poésie" et "mouvement" vont ensemble et c'est à travers le mouvement et la motricité que la poète construit l'énigme de ce tour de magie vertigineux qu'émane, à son sens, la "comédie rituelle" des tarantulé.e.s. Une mécanique féérique assez lointaine de la fonction d'outil de canalisation et de réintégration sociale envisagée par De Martino.

Dans la réflexion qui suit, j'essayerai de mettre en contexte ces deux visions du vertige. L'une est due à la morsure de l'ennui (*la noia*) en tant que malaise intérieur. Du contexte paysan du Salento, j'étends celle-ci à la tension jamais résolue chez De Martino entre sa rigueur scientifique et un parcours personnel où la fragilité de son état de santé a joué un rôle important dans le développement des concepts de Personne, Présence et

¹ Le tarantisme est un rituel de possession et dépossession individuel et collectif, tant masculin que féminin, répandu dans toute la Méditerranée. De Martino le date en Italie au XVe siècle (De Martino 1961) ; dans la péninsule, ce phénomène s'est développé non seulement dans les Pouilles (Gargano et Salento) mais aussi en Campanie et en Calabre, et trouve un parallèle dans le rite sarde de l'*argia* (Gallini 1967 ; Pizza 2012 ; Santoro 2021 ; 2021a). Rosselli remarque des analogies entre le tarentisme et le culte d'Asclépiès, qui aurait joué le rôle attribué par la suite à Saint Paul (Rosselli 2014). Un vase Lacédémone datant entre le 750 et le 690 a. C. à Amide, près de Sparte, montre des soldats en train de danser. L'une des scènes représente la morsure d'un scorpion à la jambe de l'un des soldats et, en face, une grande lyre, ce qui lierait la danse à la mélothérapie (De Giorgi 2023).

² Le terme "*estraneità*", traduit en français par "étrangeté", implique un sentiment de détachement, de non-appartenance à quelqu'un ou à quelque chose (Larousse en ligne). Le terme "*straniamento*" est traduit en français par "aliénation" et "dérive" (Reverso en ligne) ou encore "distanciation" ou "éloignement" (Larousse en ligne). Bien que les deux premiers substantifs s'approchent du sens général du lemme italien, ils ne restituent pas, toutefois, la connotation fantasque de ceci, qui est, par contre, propre au mot anglais "*weird*". Le "*straniamento*" de Suzanne Doppelt sous-entend un regard biaisé qui n'implique pas vraiment la perte des repères sémiotiques de la réalité réglés par les normes sociales mais plutôt une perception dilatée de ces mêmes repères qui entraîne un émerveillement.

Apocalypse. La deuxième vision est véhiculée par la poésie de Suzanne Doppelt, relevant d'une ode à la légèreté (dans le sens du mot italien *leggiadria*).³ Contrairement à la démarche ethnographique, qui surtout à travers la monographie vise à la restitution de faits sociaux, soient-ils filtrés et construits à travers la perception de l'anthropologue et sa restitution littéraire et narrative⁴, la poésie fait du regard biaisé, claudicant, du rythme décalé, sa raison d'être.⁵ Ainsi, Doppelt intègre le rythme de la danse des tarantulé.e.s, qu'elle met en miroir avec des signes récurrents dans sa poétique : les insectes, le ricochet visuel, l'antinomie, les automates du XVIIIe et XIXe siècles français, le ravissement de l'inexplicable. Le texte sera intercalé par une prose de l'auteure autour d'une "fin du monde" métaphorique qui, dans le sillage de la pensée demartinienne, approche sous forme poétique des apocalypses individuelles et collectives. Cela dans le but de proposer une méthode de déclinaison alternative de la réflexion anthropologique autour d'un principe de dissipation imbriqué dans la danse des tarantulé.e.s qui touche à l'éthique d'une écologie du vivant.

Personne, Présence, Apocalypse : le remords

Après *La Terra del rimorso*, le contexte social des tarantulé.e.s et sa mutation dans les décennies plus récentes ont été sondés dans de nombreux travaux anthropologiques (entre autres, Pandolfi 2009 ; Pizza 2012). Par contre, moins fréquentes ont été les recherches sur ce que Francesco Clemente a titré *L'inquietudine dell'insolito ingestibile* (Clemente 2019)⁶, en dehors des rapports de De Martino avec la parapsychologie, sur le ressac émotionnel de De Martino lui-même, qui a orienté de manière latente les choix de recherche de l'ethnologue napolitain. De Martino conçoit son idée d'apocalypse à partir de la maîtrise résiliente d'une extrême précarité de vie où le risque de perdre sa propre présence au monde est intrinsèquement lié à la vie elle-même dans son quotidien. Le "drame magique" de la Présence survient alors lorsque l'individu vit la rupture de "l'ordre habituel" de son monde relationnel de référence et doit s'engager dans "l'arène qui caractérise la magie." (De Martino 2022, 82)⁷ pour faire face à l'adversité. En se référant au monde rural du Sud de l'Italie, De Martino considère cette lutte quotidienne d'êtres humains restés aux marges de l'avancement technologique des sociétés industrialisées

³ Ce terme indique un mélange de grâce, charme et finesse.

⁴ Les travaux sur les rapports entre anthropologie et littérature ainsi que sur l'écriture comme outil de restitution ethnographique sont innombrables. Entre autres, Jamin 1989 ; Carli, Cavalli & Savio 2021 ; Scandurra 2024 ; van Rockel & Murphy 2024.

⁵ Cela étant, la "leggiadria" que l'on perçoit dans *Meta donna* ne doit pas cacher la sincère empathie ressentie par Suzanne Doppelt envers la condition de marginalité et de souffrance des tarantulé.e.s et, plus en général, de ces vies "subalternes" du monde rural du Sud de l'Italie, évidente aussi dans la citation de Pier Paolo Pasolini en fin d'œuvre (Suzanne Doppelt, comm. pers. du 19 Mars 2025).

⁶ "L'inquiétude de l'insolite ingérable".

⁷ Toutes les citations tirées des éditions italiennes des œuvres de De Martino sont traduites par l'auteure.

comme un talent de présence que l'homme technologique bourgeois et urbanisé aurait délaissé. Ainsi, il rapporte la phrase d'un paysan de Tricarico, en Lucanie (Basilicate) : "Nous sommes la maman de la beauté"⁸ (De Martino 1950, 275). Clemente explique l'attraction de De Martino vers les existences bancales des Sud du monde avec la souffrance de l'ethnologue en raison de sa place contradictoire en tant qu'intellectuel et du risque d'une "distance émotionnelle" (Clemente 2019, 136) de ces contextes considérés antimodernes. Il est acquis que la condition de souffrance des populations rurales, surtout celles de la Lucanie, suscita une forte empathie de la part de De Martino. Il y voyait "un grand mouvement œcuménique." qui s'étendait, suivant sa vision gramscienne, aux classes subalternes dans leur ensemble, y compris les populations engagées dans les processus de décolonisation (De Martino 1996, 18). De Martino considérait que bien que les populations rurales aient été représentées hors de l'Histoire, en réalité elles avaient toujours été en mouvement à travers leurs "chants", leur "superstitions" et leurs "croyances" (De Martino in Gallini 1986, 117). Cependant, à mon sens en première instance son désarroi reflète un sentiment douloureux de perte et de perte personnelle qui n'affleure que pas brièvement dans ses écrits scientifiques. La peine collective des classes subalternes, leurs plaies ignorées, sont le reflet de celles de De Martino, de son corps affaibli aussi par la carence de l'incompréhension, par l'effort d'une volonté de fer obligée d'acter tout en étant accrochée au ballast d'une société politique et académique par laquelle il se sentait marginalisé. Alors que d'une part est évidente la volonté de De Martino de construire un temps ethnographique accompli, crédible, d'autre part surgit une cavité de malaise vertigineuse et fuyante, tel un péage payé pour percer le mystère de ces communautés en douleur et en même temps accueillir le vertige de son propre enfer émotionnel. Un état d'*accoramento* ("affliction") qu'aussi bien les tarantulé.e.s du Salento que les pleureuses de la Lucanie, soient-elles été à plusieurs reprises sollicitées par l'équipe de De Martino à se produire, véhiculent et théâtralisent.⁹ En décrivant la collecte des chants populaires en Basilicate, Diego Carpitella restitue des témoignages qui montrent le lien entre les chants et les pleurs : "Ceux-là, ils savent bien pleurer et chanter." (De Martino 1996, 136).

⁸ "Nuie simme a' mamma d'a' bellezza".

⁹ "Marie, la jeune sœur du maire communiste de Pisticci, nous a dit sur notre demande certaines lamentations funèbres (De Martino 1953, 71). Un aspect qui ne sera pas explicité ici est le décalage entre l'empathie de De Martino vers "le monde culturel des opprimés" (47) et certaines modalités d'obtention des informations que l'on peut considérer relevant de rapports sous influence. Il en est un exemple Rosa, une jeune femme de 20 ans de Ferrandina invitée à se produire devant l'équipe de recherche dans une lamentation funèbre. Face à sa réticence, De Martino accepta qu'elle chantât seule dans un petit débaras, "lovée dans un coin" avec la porte presque fermée pendant qu'une "collaboratrice", de l'extérieur lui tenait la main. "Nous avons insisté", écrit De Martino (75), tout en éprouvant "un sentiment de profonde humiliation" pour devoir mettre en œuvre ces "*paraphernalia* compliqués afin d'arracher à la pauvre Rose le secret de sa façon de pâtir devant la mort" (76).

Une plaquette publiée par les éditions Kurumuny (De Martino 2004), *Vita di Gennaro Esposito napoletano*, permet de poser quelques points d'ancrage dans cette direction. Ce projet est né de la collaboration entre Luigi Chiriatti et Vittoria De Palma, compagne de De Martino presque vingt ans durant jusqu'à 1965, année de la mort de ce dernier. À partir des archives De Martino e De Palma, Vittoria confie à Chiriatti des notes que l'ethnologue avait prises pour écrire sa propre biographie dont le titre était : "Gennaro Esposito".¹⁰ Ernesto De Martino est né en 1908, année du terrible tremblement de terre et du raz-de-marée de Messine et Reggio Calabre, qui causa près de 90.000 victimes. Nous apprenons d'une lettre adressée à sa compagne que le jour précédent la naissance de De Martino à Naples était arrivée la nouvelle du tremblement de terre de Messine. À cette occasion, les habitants de la ville avaient offert des vêtements, du linge, des chaussures, qu'ils ne jetaient pas les fenêtres à l'adresse de containers qui défilaient dans les rues pour faire la collecte de ces dons. En voyant une rescapée sicilienne par le balcon, la mère de De Martino eut un malaise et lorsqu'elle se réanima, son travail d'accouchement débuta.¹¹ La vie d'Ernesto De Martino s'ouvre donc avec l'héritage d'une apocalypse qui à travers l'expérience individuelle reflétera, au fil de ses travaux, un destin collectif.

Moi, je ne sais pas qui m'a mis au monde ni ce que c'est que le monde ni ce que moi-même je suis. Je suis dans une terrible ignorance de tout. J'ignore ce que c'est que mon corps, mes sens, et aussi cette petite partie-là de moi-même qui pense les choses que je suis en train de dire et qui réfléchit sur tout et sur elle-même, ne se connaît pas mieux que le reste [...]. (De Martino 2004, 25)

Les médecins disent que je suis affecté par une forme atypique d'épilepsie. Il relève vraiment du destin que aussi dans les maladies je doive sortir de la "norme". Mon "ictère constitutionnel" est une maladie rare et que, entre autres, après s'être manifestée par une inquiétante "poussés" [sic] (ainsi disait Condorelli) depuis dix ans s'est mise en état de latence, qui dure jusqu'à aujourd'hui [...]. Je crois toutefois qu'entre ma psychasthénie, mon ictère, ma tuberculose, mon épilepsie il y a un rapport intime [...] et qu'on ne peut pas faire l'histoire de ma personne sans inclure aussi mes maladies [...]. Je crois être l'un de ces hommes,¹² et juste me laisse perplexe le fait que mes différents observateurs m'ont considéré seulement du point de vue de leurs normes limitées. Les médecins ont fait des morceaux de mon corps, les critiques ont considéré seulement quelques aspects de mon âme, les philosophes la méthodologie, les ethnologues l'ethnologie, les politiques la politique, mais là aussi par bribes décousues [...]. (De Martino 2004, 28-29)¹³

¹⁰ Les 47 classeurs qui constituent les archives De Martino sont gardées à l'Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani grâce à la cession effectuée par Vittoria De Palma en 2017.

¹¹ Ce témoignage, qui viendrait de la mère de De Martino, reste, tout de même, flou. De Martino naît le 1^{er} décembre 1908 et le grand tremblement de terre de Messine et Reggio Calabre date du 28 décembre de la même année. Étant donné que les secousses avaient commencé le 1^{er} novembre, il est possible que la mère de De Martino se réfère à des événements datant de fin novembre 1908.

¹² Dans ce passage, De Martino écrit que dans les grandes périodes de crise il y a des hommes "atypiques" qui défient toutes les normes et à cela l'extrait se réfère.

¹³ Voir aussi Charuty 2009.

L'on ne pourrait ne pas remarquer le fait que le premier extrait, où l'on devine l'apport et le poids de l'arrière-plan individuel au concept de Présence demartinien, date de 1947, l'année où De Martino publie dans la revue *Socialismo* "I trenta di Masiera",¹⁴ d'après l'anthropologue Riccardo Ciavolella le seul témoignage véritablement autobiographique de la période de la Résistance laissé par ce dernier. Cette courte nouvelle se déroule autour des événements survenus à un groupe de familles de la Commune de Bagnocavallo, en Romagne, en décembre 1944, qui se trouva pris au piège, suspendu dans un temps arrêté entre les Nazis en déroute et les Alliés anglo-américains à venir. Des individus de classe sociale différente qui en temps de paix ne se seraient jamais approchés les uns des autres expérimentèrent et partagèrent les mêmes sentiments de désespoir, de peur et de fragilité. Ici, De Martino se cache derrière l'un de ses personnages, un ingénieur timoré et solitaire, "le déplacé" (*"lo sfollato"*), habillé de vêtements usés prêtés par un paysan de Masiera et de chaussures trempées d'eau. De Martino ne distingue pas entre riches et pauvres, ennemis et alliés ; il dessine un microcosme en souffrance où chacun est avant tout un être humain en déroute. Il ébauche, par exemple, le portrait touchant d'un soldat allemand, "l'obscur fantassin de Wilhiemsbafen",¹⁵ avec qui l'ingénieur instaure une conversation humaine, une trêve, avant de le retrouver, peu après, mort dans un fossé où l'ingénieur s'était réfugié. Cet événement représente sans doute, après l'héritage du tremblement de terre et ses problèmes de santé, la troisième apocalypse de De Martino et anticipe les propos énoncés dans *La fine del mondo*. Ce dernier écrit que dans le cas où l'on aurait envie de pousser le bouton qui déclenche une bombe atomique, comme l'aurait fait Eatherly à Hiroshima,¹⁶ il faudrait se rappeler non pas tellement les deux-cent mille morts d'Hiroshima ou les six millions de Juifs succombés au génocide nazi mais plutôt "un seul visage humain en douleur, quelques visages concrets d'une personne que vous avez aimée et avez vue souffrir, quelques fillettes déguenillées et en pleurs que vous avez rencontrées sur la route" (De Martino 2019, 361).

Ce malaise pour l'humanité souffrante, on l'a dit, ne relèverait pas en premier du désarroi de l'ethnologue face à son statut inégalitaire de bourgeois et d'intellectuel, que De Martino argumente dans *Note Lucane* et *Furore Simbolo Valore* (De Martino 1950 ; 2013) et que Lévi-Strauss partagera quelques années après dans *Tristes tropiques* (1955).¹⁷ Ce qui ressort de la précarité existentielle mûrie pendant la période de la

¹⁴ De Martino 1947, 256-258. Le texte est disponible dans le blog de Riccardo Ciavolella *Alterpolitica* : <https://alterpol.hypotheses.org/web-narrations/le-fonti-parlanti/scritti-di-ernesto-de-martino-durante-il-soggiorno-in-romagna-1943-45> [Consulté le 28/12/2024].

¹⁵ La ville allemande de la Basse-Saxe s'appelle Wilhelmshaven. Est-il possible que De Martino ait choisi volontairement un nom de fantaisie ?

¹⁶ En réalité, Claude Heatherly était le pilote du "Straight Flush", l'avion de reconnaissance météo qui assista le largage de la bombe atomique sur Hiroshima, le 6 août 1945, qui fut lancée par Paul Tibbet, pilote de l'"Enola Gay".

¹⁷ "Surtout, on s'interroge : qu'est-on venu faire ici ? Dans quel espoir ? A quelle fin ? Qu'est-ce au juste qu'une enquête ethnographique ?" (Lévi-Strauss 1984, 450).

Résistance (Ciavolella 2020) est proche de la précarité des tarantulé.e.s : le manque d'une propre place où confirmer intérieurement et socialement sa présence. Malgré l'effort de De Martino de construire une théorie de la Présence et de ses renversements, enrichie par les notions de "existences psychologiques" et de "énergie de présentification" de Pierre Janet à partir de l'étude comparative du chamanisme Inuit et Sibérien, celle-ci se nourrit d'un malaise intimement lié à l'homme De Martino dont les pleureuses de la Lucanie et les tarantulé.e.s du Salento sont un miroir inavoué. Ceci nous dit d'une perte réitérée, remords, mal de faim, mal d'amour, qui cache, avant tout, une place ressentie comme oblique par De Martino dans son propre monde. Cette même nécessité de réintégrer la norme sociale à travers le rituel de possession de la *taranta* semble en contradiction avec la priorité de De Martino de défendre ses principes et ses valeurs en décalage avec la norme établie de sa propre société. Ainsi, l'effritement de la perception normée de Personne tel que la société la reconnaît ne serait que le *conatus* de cette même perte d'incompréhension et de déni que De Martino expérimenta surtout dans le milieu politique et académique tout au long de sa vie.¹⁸ Il est officieusement hors la loi, aux marges, tout comme ces oubliés du Sud de l'Italie, en tant qu'intellectuel engagé en politique, académicien et citoyen. Et pourtant, il lutte pour ses valeurs et ses affects "hors norme". Dans un langage où l'utopie rime avec l'apocalypse, ainsi parle-t-il à Vittoria De Palma de leur amour : "Nous avons créé dans le cœur du monde une petite citadelle qui vaincra le monde, les lois terrestres, les lois de la société, les décrets des hommes."¹⁹ Par conséquent, alors que le "dispositif" de la magie sert à amadouer le gouffre de la déraison et ramener l'individu dans les rails de la norme sociale, sur une échelle différente cette même norme est celle dans laquelle De Martino lui-même est contraint. Ces valeurs agréées qui lui permettent de revenir au "réel", à la neutralisation de la morsure de l'ennui et donc de retrouver un équilibre, il les respecte au prix de sa propre liberté affective et émotionnelle.

Ce n'est peut-être pas un hasard que le texte du documentaire de Mingozi ait été écrit par le poète Salvatore Quasimodo, Prix Nobel de la littérature en 1959, la même année de la mission sur le tarentisme dans le Salento, avec qui De Martino, consultant scientifique du documentaire, partage le monde somatique de la peine, reflété dans le dernier recueil de Quasimodo *Dare e avere* (Donner et avoir). Tout comme les tarantulé.e.s, Quasimodo, dont le mal de vivre lui causait un état chronique de mal-être, sédimente la douleur et vit "le tourment de l'âme" sur sa propre peau. Aussi bien que les tarantulé.e.s vis-à-vis de Saint Paul, Quasimodo invoque un Dieu, un Invisible qui ne répond pas toujours (Moschetto 2020), ce qui fait écho au dieu (en minuscule dans le texte) "en colère" et insondable mentionné par De Martino (De Martino 2004, 26). Dans

¹⁸ N'oublions pas que De Martino vécut son amour avec Vittoria De Palma tout en étant marié avec Anna Macchioro, ce qui dans l'Italie de tradition catholique des années '50 et '60 du siècle dernier avait des conséquences juridiques, religieuses et sociales considérables.

¹⁹ Lettre à Vittoria De Palma (De Martino 2004, 31).

ce sens, peut-être, Giordana Charuty parle de “auto-ethnographie” demartinienne (Charuty 2009). De Martino analyse ainsi l'espace ambigu du périmètre d'action des tarantulé.e.s, la redondance du geste qui manifeste la lamentation dans le fil conducteur d'un engagement personnel vers la douleur qui traverse la trilogie de *Morts et pleurs rituels*, *La Terre du remords* et *Sud et Magie* pour aboutir, inaboutie, à *La fin du monde*, rédigé, tel un jeu de miroirs, lorsqu'il était physiquement fort éprouvé. Dans ce dernier ouvrage, en prenant l'exemple d'un personnage de Hugo von Hofmannstahl, Lord Chandos, De Martino présente l'“ennui” comme une apathie qui mène au désintérêt vers la parole en tant qu'instrument de participation à la réalité et de communication intersubjective au fond de laquelle gisait “le vide” (De Martino 2019, 561-562). Alors que le monde de Lord Chandos est un monde gris d'où surgissent exceptionnellement des instants de vie à l'excès, dans un processus envers, dans le monde de *La Nausée* de Sartre, également mentionné dans l'ouvrage, ce sont les objets qui deviennent animés et bizarres. Ceux-ci se séparent de leur signification courante, socialement partagée, et se transforment en “monstres”. Cependant, il s'agit d'un régime littéraire et esthétique que Sartre empreinte au Surréalisme (*cum grano salis*, vu la position critique de Sartre), provoquant un “dépaysement”, nous dit De Martino, que ce dernier considère un exemple éclairant de “sensibilité apocalyptique de notre époque”. (565):

Le symbole de la tarentule prête sa figure à l'informe, rythme et mélodie au silence menaçant, couleur à l'incolore, dans une recherche assidue de passions articulées et distinctes là où s'alternent l'agitation sans horizon et la dépression qu'isole et renferme : il offre une perspective pour imaginer, écouter et regarder ce pour lequel on est sans imagination, sourds, aveugles, et qui pourtant demande de manière péremptoire d'être imaginé, écouté, vu. (De Martino 2023, 59)

... ailleurs le fond de l'air est rouge les pont-levis se préparent à l'assaut à y penser la mort dilate l'instant et répète son trou d'attente l'extase en sourd écoulement. le rouleau d'une course héritée chevaux et cigognes cheveux et cigognes. la chronophotographie dessine un jaillissement de plumes blanches libérées de la boucle de l'inertie, raz-de-marée pour beauté sans utilité. gnous, éléphants, gorilles, Sapiens déportés vifs par éruption massive de lave œil de bête absorbe comme âme écartée par le forceps. MAIS LÀ-BAS IL Y AVAIT TOUT LE CŒUR EN FEU. dans le labyrinthe de la pureté di bestia in bestia madame tire sur une bécasse d'élevage de bécasses au ball-trap elle sourit au spectateur le fusil pointé pendant qu'elle dit maintenant je te tire dessus ratatata et un instant après elle rit .si légère. devant le tumultus de carcasses de son théâtre inclusif, et une foule est une foule... cette terre de vaches aux cornes peintes un patrimoine qui a illégalisé les croûtes de la contradiction les maisons pastel gentrification chiotte à salon comme lions de jade, une banane scotchée au mur n'est pas illégale, seulement ceux qui bougent, les mangeurs de galiofa, les branlotins, un morceau de pain a son propre nom dans toute lande de faim. la banane a été mangée sans faim par un artiste qui voulait manger l'artiste par infinie admiration. les plantations de Ricaurte accouchent des aveugles et des sourds au sang de banane. 120.000 dollars endovenas. dans les uterus enveminsés, les caresses bleu cobalt de Kolwezi et le rose brumeux de Tamburi. Chi è folle, e chi no? Chi è folle e chi no. pureté et danger commencent par A. mais de bout en bout nous prenons le droit et le revers, et l'alpha n'est pas l'oméga loin du ciel. les cigognes noires se lèvent, en notre épouvante. et encore jamais séparées répètent une virée d'ardeur sans lettres seulement d'argent de vol éblouissements de colombes et menfenil et encore les dos de splendeur enterré en bataille une conqué réverbère vers un précipice cyclique tout enclin cœur chien cœur cheval cœur gnou cœur cigogne cœur

éléphant cœur singe cœur mulot cocon d'un temps d'absence éclate renverse illumine pourrit écume tout enclin cœur d'homme arraché par les yeux karstiques de la petite fille au visage d'argile avec un seul regard/avec une seule perle de ton collier crocs chien cheveux petite fille blanc batti bianco batti même aiguille de vertige écroulement de genoux. une texture iridescente de lapilli chaque éruption une vie imagée sur le bord du volcan vêtu de bijoux et tout au fond une danse tournante. je t'aime te dis je t'aime te dis pas. surtout, mia stella, Rub'al-Hizb, Étoile de Lakshmi. MAIS LÀ-BAS IL Y AVAIT TOUT LE CŒUR EN FEU. chaque jour l'homme allume avec scintillement de pierres, la main en coupe défense contre les hyènes, infiniment.

lève-toi, oh feu, et amène-lui mes fleurs.

alleviare/alluvione car tout est peu car tout est toujours peu que tout cet écoulement. comme les voix sont trop comme une voix est trop le souffle blanc éléphant volcan cigogne e. encore jamais séparés dans une parfaite agonie de joie. les chevaux et la grâce et le mulot et la grâce et la cigogne et la grâce, cette sorte de candeur-là en autarchie.

et nous à la fenêtre de cette guerre à nous sans étendards. nous parlions d'énergies renouvelables aux artères en ciment, en pêché mortel sous des impalpables sièges de laideur. et c'était le début de la détonation, par contre, haut les cœurs pour ces patries à nous trahies. car à la fin on ne fait rien de grave. à-la-fin. car à la fin c'est le temps d'une semelle frottée sur le paillason le vide sanitaire sans retour entre une brèche vitale et la juste extinction. toute la faute au changement climatique. no way. une hostilité sans destinataire pour cette hilare inattention dans la traversée démesurée, et le trésor du permafrost pour la prochaine aurore. tous fatigués, tous si pleins. nous sommes face d'autrui, pourtant.²⁰

“Une très belle passion cinétique” : La taranta de Suzanne Doppelt

L’“apparition de nouvelles choses” (De Martino 2019, 564), ce renversement visuel et sémantique de la matière et du vivant amenant à une dilatation de la perception de réalité que nous avons vu dans ce texte, d’après De Martino remet en question l’unité psychique de l’individu et son ancrage au monde. En revanche, cette logique du *weird* constitue un élément incontournable de l’expression poétique de Suzanne Doppelt, et ceci dans une pleine adoption des canaux d’expression esthétique surréalistes. Cela dit, avec quels instruments Doppelt entre-t-elle dans le labyrinthe de l’ennui, dans le sillage de cette pondéreuse stratigraphie de la souffrance demartinienne ? En renversant la donne. Alors que De Martino analyse la danse des tarentulé.e.s par le biais de la perte de la Présence, pour Doppelt celle-ci représente un prodige qui relève d’une motricité d’enchantement créateur. Malgré les profondes différences entre les deux visions, nous avons vu que, tout comme Doppelt, De Martino prend en considération le mouvement mais comme principe de changement et de production culturelle du système de représentation des paysans de la Lucanie. Chez Doppelt, le principe actif de sa poésie, qui traverse toute son œuvre, est le motus, le mouvement, et au sein de ce dernier le

²⁰ Ce texte constitue une partie de la prose performative de l’auteure parue en italien (version originale) et en français : “in sordo scorrimento”, *Scritture*, blog de prose, poésie et critique littéraire de Marco Ercolani, 9 Octobre 2022 ; “en sourd écoulement” in David Giannoni (sous la dir. de) *56 Descentes dans le maelström*, maleström reÉvolution éditions, 2023, 172-175. Il est publié ici avec l’autorisation préalable des éditeurs.

mécanisme, à travers un dialogue continu et interconnecté entre le mot et l'image que la poète française exprime également à travers ses travaux de photographie. Par contre, De Martino, tout en ayant choisi de mener une recherche interdisciplinaire et avec plusieurs supports (interviews, photographie, vidéo, enregistrements) concevait la photographie comme un outil méthodologique, un support ancillaire de l'écriture scientifique, qu'il considérait la raison première de ses recherches. D'une part, le mouvement comme ekstase, le point de tension de la sortie de soi qui imprègne l'idée, l'icône imprimée dans le cristallin d'un paysage issu de géométries variables et multi-espèces. De l'autre, le mécanisme : les lanternes magiques de Dominique Séraphin, l'automate de Jacques Vaucanson, la fée Concordia de Friedrich Hackländer, cet onirisme technique français qui va de la fin du XVIIIe siècle à la fin du XIXe siècle et qui éclaire à contre-jour le bassin d'inspiration et d'expression littéraire de Doppelt. La "fascination" ici, bien que teintée d'une certaine ambiguïté, ne relève pas d'un sortilège maléfique mais d'une véritable stupeur de l'Être au monde. De là, ainsi que de la *ventresca* des débuts du surréalisme et du dadaïsme, découle l'attention portée aux parties du corps, en particulier le pied et la main, qui deviennent des reliques poétiques. Objets animés, automates et autonomes. Fragments qui ne sous-entendent pas un "moins" mais un microcosme accompli, comme les organes "désorganisés" et les membres flottants de *Totem* (2002). L'on remarquera que cette "désorganisation" des organes représente le miroir inversé de la disgrégation du corps que De Martino avait mentionné par rapport à lui-même (voir *supra*), reflétée dans la séparation des objets de son sens partagé que nous avons vu dans *La Nausée*.

Héritière de la main enchantée de Nerval et des madones de l'amour courtois, la main de *Lazy Suzie* (2009) tient un petit oiseau de boîte à musique, celle de *Rien à cette magie* (2018) touche une petite sphère qui reflète la bulle de savon du tableau de Chardin, dans *Vak Spectra* (2017) elle est à l'intérieur d'un cube. Ainsi, s'il est vrai que la poésie s'attaque à la parole impressionniste de l'*imago*, il ne s'agit pas chez Doppelt d'une simple inspiration empathique mais d'un travail de couture où l'élément fréquent de répétition qui donne accès au prodige est plus proche de la logique du nombre exponentiel que de celle de la litanie, d'une mystique séculaire qui imprègne la racine du terme, l'arcane. Et dans la poésie de Doppelt, l'arcane implique aussi le jeu de mystification inhérente à l'image en mouvement, une synergie entre cette dernière et l'œil du spectateur. Contrairement à De Martino, qui, en anthropologue veut restituer un contexte social dans la mesure du possible "prouvé", Doppelt, en poète, dans une interview pour *France Culture* affirmera : "Je ne suis jamais vraiment sûre de ce que j'ai vu",²¹ principe du flou visionnaire qui sous-tend aussi *Et tout soudain en rien* (2022) : "le photographe n'a rien vu ou ne sait pas tout à fait ce qu'il (re)regarde". Dans *Un beau masque prend l'air*, elle écrit : "La vue n'est qu'une question de focalisation et la géométrie est la véritable science

²¹ <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/suzanne-doppelt-je-ne-suis-jamais-vraiment-sure-de-ce-que-j-ai-vu-c-est-peut-etre-pour-ca-que-j-ai-besoin-du-texte-ou-de-l-image-3945060> [Consulté le 3/01/2025].

des aveugles” (Doppelt 2024).²² L'image cache son secret à la lumière du jour et le mouvement révèle, le temps d'un instant, ses rouages. L'absence réitérée de ponctuation détermine un renversement continu du sens plutôt qu'une dilution. En l'absence de préposition ou de pronom, le même lemme renvoyant au référent à sa droite ou à sa gauche modifie le sens de la période ; ou bien un changement brusque de registre est exploré qui perturbe le sujet, transformant la “phrase “en un flux d'ambivalence, de ligne créatrice de résonance, de rhizome, d'anamorphisme, harmonie des opposés. En ce sens, la ligne d'écriture de Doppelt semble rappeler la “correspondance “et la “linéarisation “de Tim Ingold, cette dernière étant comprise dans ce que l'anthropologue britannique appelle “*wayfaring* “, c'est-à-dire la direction qui se fait en “faisant “, comme le chantent les mots du poète Antonio Machado : *Caminante, no hay camino,/Se hace camino el andar*, par opposition au concept de “*transport* “, qui sous-tend l'itinéraire déjà connu (Ingold 2020 ; 2021). Il est intéressant le fait que Ingold théorise précisément le déploiement de la toile d'araignée comme une alternative à celui de la résille, une “linéarité “qui unit des vies et des formes inconnues, éloignées les unes des autres en termes d'espace/temps, de genèse et de parcours culturel, mais qui se reflètent les unes les autres sous forme d'assonances de formes.

Le kaléidoscope mécanique de Doppelt sous-tend aussi le montage cinématographique, en particulier celui de Robert Bresson : correspondance déclinée en silence, en vide, en immobilité. Un clair-obscur émotionnel donné par la simple séquence des oppositions scéniques qui, à leur tour, s'étendent à la sphère de l'éthique et de la valeur : douleur/réparation, poison/antipoison, grâce/mécanisme. Ils reflètent ainsi la dualité intrinsèque de l'être humain, engagé dans son Faire incessant pour dissimuler l'ombre de lui-même, et en même temps le grand potentiel de la dualité, qui transforme l'ambiguïté en nouvelles perspectives, en chemins alternatifs. La ponctuation syncopée répond ainsi à un flux continu non seulement de pensée mais d'événements aléatoires, de trajectoires inéluctables qui arrivent comme les pierres aveugles d'une pente où le chagrin et la joie débordent entre acédie et catharsis, reflétés dans les jeux d'ombre et de lumière. Dans *Meta donna*, l'écriture dans son contraste vital reflète sa principale source d'inspiration : *La taranta* de Gian Franco Mingozzi. Ce documentaire saisit les dernières lueurs du néoréalisme visuel qui, du début des années 1950 au début des années 1960, avait innervé l'œuvre de Vittorio De Seta, Luigi Di Gianni, Lino Del Fra et Cecilia Mangini, ces trois derniers noms étant particulièrement liés au moule demartinien. Le film s'ouvre avec le paysage lunaire de l'arrière-pays du Salento, qui fait écho aux rues desséchées de *Accattone* (1961) de Pier Paolo Pasolini et aux murs éblouissants de *Il male di San Donato* (1965), tourné par Luigi Di Gianni.²³ Dans le documentaire de Mingozzi, ce vertige du clair-obscur se décline en la croix noire couchée sur le côté dans une église

²² Les ouvrages de Suzanne Doppelt publiés par P.O.L. ne reportent pas la numérotation des pages.

²³ Di Gianni avait bénéficié de la consultance scientifique de De Martino à l'occasion du tournage de *Magia lucana* (1958). L'un des maux attribués à San Donato est l'épilepsie.

abandonnée, ou bien dans le contraste de lumière entre l'extérieur rongé par le soleil et l'intérieur de la chambre enveloppant le déchaînement de la tarantulée Lea devant le portrait de Saint Paul, qui ne veut toujours pas lui accorder le pardon et donc la possibilité d'arrêter sa danse obsessionnelle. Ceci se manifeste aussi dans la route aveuglante vers Galatina, dentelée d'oliviers qui ressemblent à une *fata morgana*, que Doppelt peint en ces quelques mots efficaces : "le paysage des arbres défaits tournés et retournés". Le vertige déferle enfin dans la place de Galatina brûlée par le soleil devant l'église de SS. Pierre et Paul et la chapelle de Saint-Paul attenante, où une femme vêtue de noir rampe et glapit, exhortée par la foule dans un appât érotisant mal dissimulé, "une ronde immense un ouragan sombre", écrit la poète. Le paysage comme mouvement de l'âme brûlée par la pénurie, héritage d'une solitude cosmique rendue par des espaces vides où les humains et les bêtes errent dans une apocalypse ordinaire, un dénuement existentiel régis par la mimésis de l'usure individuelle et sociale.

Le soleil est large comme un pied d'homme et plat comme une feuille de chou, mais regardez-le, lui, ou la poussière des vieilles étoiles dégradées, blanche celle du sol noire celle des maisons-urnes des ancêtres [...]. Il n'y a que le silence pour irriter le diable et les formes muettes, on ne voit que des ombres, le temps cherche des proies pour s'incarner. (Doppelt 2020)²⁴

En quelques mots

Tout comme De Martino, Doppelt pose le mot tel une pierre de fondation pour interpréter le désir, l'aspiration, le puits d'amour qu'Apollinaire appelle *Enfer*, mais pour des raisons opposées. À la base du mouvement doppeltien se trouve le *conatus* individuel en tant que bribe du Chaosmos joycien, sublimé, tout comme le pli baroque deleuzien (Deleuze 2010) dans un souffle mouvant qui ne relève pas en premier comme chez De Martino d'un contexte social mais d' "une très belle passion cinétique "que l'on pourra appeler un songe. De cette illusion visuelle, qui se fait aussi psychique, jaillit une magie qui repose plus sur le présage de la "machination", de la τέχνη, que sur son effet. Doppelt est une microbiologiste de l'enchantement plutôt qu'une enchanteresse ; elle reste en coulisses, tirant les ficelles de ce qui se manifeste en calibrant méticuleusement tous ses composants. Si, comme l'écrit Novalis, tout est magie ou rien, et la magie est l'illusionniste de la poésie, alors tout est poésie ou rien, et Doppelt son alchimiste. Par contre, De Martino forge une théorie comparative et une méthodologie de terrain structurées qui servent de rempart à ce qu'il considère, en tant que chercheur, des illusions, en entendant par "illusion" un aveuglement de la raison, un radeau auquel s'accrocher qui cache la réalité et empêche l'équilibre, en d'autres mots une déception. Tout au long de son parcours de recherche, il essaiera d'exorciser son sentiment

²⁴ La version en italien de *Meta donna* a paru chez Benway Series en mars 2025 (Trad. de Cristiana Panella). Des extraits, à l'heure actuelle révisés, sont disponibles in Panella 2022.

d'émiettement émotionnel et sa fragilité physique à travers sa rigueur scientifique et une force de volonté que seulement la maladie a pu éteindre. Il reste le mystère d'un homme qui, quelque part, avec les honneurs d'une écriture implacablement ciselée a délégué la profération de son *mal di fame* pour "l'avarizia del tempo", de son *mal d'amore* pour ce sentiment profond envers Vittoria aux cris des tarantulé.e.s et aux pleurs des *prèfiche*, surtout à des femmes, qui pouvaient accueillir le magma de grâce et pudeur qui travaillait son cœur mangé par des tremblements de terre qui lui seul connaissait. Nous ne saurons jamais jusqu'à quel point tout cela se soit "réellement" passé. Il reste ses mots d'amour qui, tout comme les apocalypses, bourgeonnent à l'abri du cœur et puis déferlent en tant qu'entités générales, cosmiques, universelles, en état d'amour. *Anima mundi* :

Tout ce que les hommes ont voulu jusqu'à maintenant, soit-il solennel, soit-il imposant, usages, traditions, mœurs, histoire, voici que ceci retient sa propre fatalité devant cette île enchantée en dehors de l'histoire, île que nous avons créée avec notre autel d'amour. Te souviens-tu ? Voulons-nous affronter ensemble la tempête ? L'amour de deux amants suffit pour suspendre l'histoire des millénaires durant, et un nouvel âge pourra recommencer. (De Martino 2004, 31)

Tout est magie ou rien, en effet.

BIBLIOGRAPHIE

- CARLI, A., S. CAVALLI, D. SAVIO (sous la dir. de) 2021. *Letteratura e antropologia. Generi, forme e immaginari*. Pisa: Edizioni ETS.
- CHARUTY, G. 2009. *Les vies antérieures d'un anthropologue*. Marseille: Éditions Parenthèse-Éditions de la MMSH.
- _____. 2018. "Être ensemble dans la même histoire : l'œuvre-vie d'Ernesto De Martino.", *Bérose – Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, Paris. <https://www.berose.fr/article1428.html?lang=fr>
- CIAVOLELLA, R. 2020 [2018]. *L'ethnologue et le peuple. Ernesto De Martino entre fin du monde et Résistance (1943-1945)*. Milano: Mimesis.
- CLEMENTE, F. 2019. *L'inquietudine dell'insolito ingestibile. Riflessioni su parapsicologia, esistenza e apocalisse in Ernesto De Martino*. Milano: Magenes Editoriale.
- DELEUZE, G. 2010 [1988]. *La piega. Leibniz e il Barocco*. Torino: Einaudi.
- DE GIORGI, P. 2023. *La Grande Armonia. La terapia musicale in Magna Grecia e il tarantismo: eternità e bellezza*. Lecce: Argo.
- DE MARTINO, E. 1947. "I trenta di Masiera.", *Socialismo*, II, 9-10, Settembre/Octobre 1947, 1, 256-258. In <https://alterpol.hypotheses.org/web-narrations/le-fonti-parlanti/scritti-di-ernesto-de-martino-durante-il-soggiorno-in-romagna-1943-45>
- _____. 1950. "Note lucane", *Società*, VI, 4: 119-133.
- _____. 1953. "Note di viaggio", *Nuovi Argomenti*, 1 (2): 47-79.
- _____. 1961. *La Terra del rimorso*. Milano: Il Saggiatore.
- _____. 1996. *L'opera a cui lavoro. Apparato critico e documentario alla "Spedizione etnologica" in Lucania*. Lecce: Argo.

- _____. 2004. *Vita di Gennaro Esposito napoletano. Appunti per una biografia di Ernesto De Martino* (sous la dir. de Luigi Chiriatti). Quaderni dell'Associazione Ernesto De Martino-Salento, Calimera: Kurumuny-edizioni.
- _____. 2013 [1962]. *Furore Simbolo Valore*. Milano: Il Saggiatore.
- 2019 [1977]. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Torino: Einaudi.
- _____. 2021 [1958]. *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Torino: Einaudi.
- _____. 2022 [1948]. *Il mondo magico*. Torino: Einaudi.
- _____. 2023 [1961]. *La Terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*. Torino: Einaudi.
- DOPPELT, S. 2002. *Totem*. Paris: P.O.L.
- _____. 2009. *Lazy Suzie*. Paris: P.O.L.
- _____. 2017. *Vak Spectra*. Paris: P.O.L.
- _____. 2018. *Rien à cette magie*. Paris: P.O.L.
- _____. 2020. *Meta donna*. Paris: P.O.L. (Édition bilingue italien/français, *Meta donna*, Benway Series/Tielleci, Trad. de Cristiana Panella, 2025).
- _____. 2022. *Et tout soudain en rien*. Paris: P.O.L.
- _____. 2024. *Un beau masque prend l'air*. Paris: P.O.L.
- GALLINI, C. 1967. *I rituali dell'argia*. Padova: CEDAM.
- _____. 1986. "Ernesto De Martino: scritti inediti sulla ricerca in Lucania.", *La Ricerca Folklorica*, 13, 113-124.
- INGOLD, Tim [2009] 2020. *Siamo linee. Per un'ecologia delle relazioni sociali*. Trad. de Daria Cavallini. Rome: Treccani.
- _____. 2021 [2020]. *Corrispondenze*. Trad. de Nicola Perullo. Milan: Raffaello Cortina Editore.
- JAMIN, J. 1989. *Anthropologie et Littérature*. Paris: Éditions du CNRS.
- LÉVI-STRAUSS, Cl. [1955] 1984. *Tristes tropiques*. Paris: Plon.
- MOSCHETTO, H. 2020. "Dall'esorcismo al transumanar: le tarantolate di Salvatore Quasimodo.", *Babel. Littératures plurielles*, 42 : 273-300.
- PANDOLFI, M. 1993. "Le self, le corps, la 'crise de la présence'.", *Anthropologie et Société*, 17, 1-2 : 57-77.
- PANELLA, C. 2022. "L'incantevole vertigine dell'anima sbigottita. Magia, etnografia e movimento nella taranta di Suzanne Doppelt.", *Pangea*, 25/03/2022.
<https://www.pangea.news/suzanne-doppelt-cristiana-panella/>
- PIZZA, G. 2012. "La vergine e il ragno. Etnografia della possessione europea." *Rivista abruzzese*, 98: 79-140.
- ROSSELLI, R. 2014. "Asclepio e il tarantismo. Correlazioni mitiche, átopon. Psicoantropologia simbolica e tradizioni religiose." *Quaderno 3*. Roma: Edizioni Mythos.
- SANTORO, V. 2021. *Il tarantismo mediterraneo. Una cartografia culturale*. Alessano (Lecce): Itinerarti Edizioni.
- _____. (sous la dir. de) 2021a. *Percorsi del tarantismo mediterraneo*. Alessano (Lecce): Itinerarti Edizioni.
- SCANDURRA, G. 2024. *Frutti impuri. Letteratura e antropologia, due orizzonti incrociati*. Milano: Meltemi.
- VAN ROCKEL, E., F. MURPHY (sous la dir. de) 2024. *A Collection of Creative Anthropologies. Drowning in Blue Light and Other Stories*. London: Palgrave MacMillan.

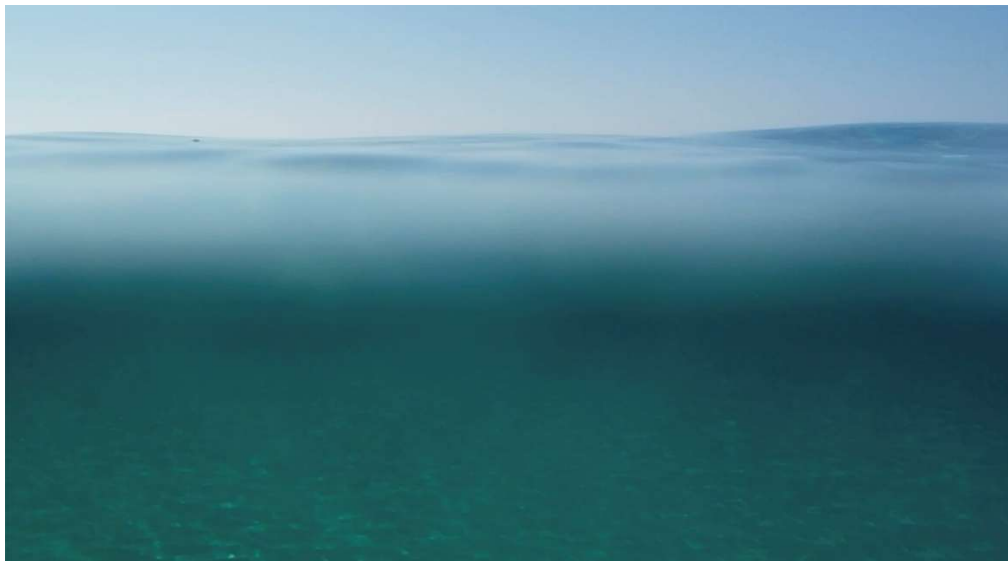
POIESIS



VALENTINA MEDDA

THE LAST LAMENTATION

Fuga, Partitura, Intermezzo, Aria, Notturmo



Fuga¹

Espandersi, estendersi, dissolvere i confini
Confondersi con la materia che è una, unica, stessa tra i corpi e tra loro e il resto

scomporsi
trovare un elemento che congiunge, che sia parte di e di cui essere parte
come l'acqua
o il mare

esaurirsi in esso
per un tempo finito – immersione ed emersione –

¹ Il seguente testo è una rielaborazione a partire dal mio “*Farsi Corpo del mare | evocazione*”, intervento d’immagini e parole pubblicato in Medda 2024, 76-105.

o per sempre – nell'utopia di un corpo che torna alla chimica dei suoi elementi
essenziali
minimo denominatore comune a tutte le cose del mondo

Tracce di noi-corpo lasciate lungo il cammino come scia, raccolte e fatte proprie
dal flusso continuo di quello spazio immenso
in esso disperse e dissolte
sole

poche – all'inizio
ma che, col passare del tempo, crescono
diventando tante, troppe
depositandosi sul fondo
stratificazione di anni/viaggi/desideri/carni
che addensano il mare fino a renderlo solido, tangibile, finito
una massa dai contorni netti
che separano luce e buio
dentro e fuori
sopra e sotto

e occupano una geografia spaziale {Nord e Sud}
e non solo {vita e morte}

È questo farsi corpo del mare | corpo di corpi altri -morti corpo-cadavere
che ha chiamato a sé delle nere figure
venute dalla storia, dalle memorie collettive e personali
riconoscibili
codificabili

Sono arrivate, una dopo l'altra dopo l'altra, per narrare la tragedia con un racconto a
più voci
figure venute da lontano
sbarcate in un tempo remoto in questa isola incastonata tra le carni del Mediterraneo
luogo di scambi e traffici un tempo originati da quelle stesse coste da cui oggi si scappa
figure delegate a dare voce al dolore di chi non ha voce

sono arrivate portando un respiro che si è rotto in singhiozzo
e si è fatto grido

un sovrapporsi di suoni che pur levandosi in un crescendo cadono giù pesanti
dolenti

lungo i loro corpi

mormorii singulti sospiri suoni gutturali mezze vocali
un linguaggio preverbale e antico che ha il potere di accordarsi al mio stesso pianto,
al mio proprio lutto, il cui dolore va e viene come un'onda – mare anch'esso

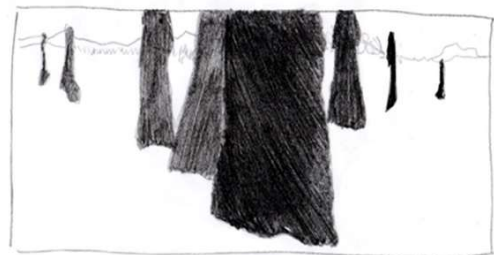
sono entrate vestite di tradizione e si sono riunite intorno a Lui
a prendersi cura del vuoto di senso e presenza
incarnandolo nella partitura semplice di una mano sul volto, di un oscillare stanco,
del gesto lento di uno scialle nero che, sospeso in aria per un attimo, oscura il cielo

stormo di uccelli ad annunciare la morte

che atterra poi in luoghi a me cari – e a mio padre prima di me e al suo con lui –
un tempo precedente che è inizio di me, di questa storia, e di quel luogo stesso –
quando ancora era terra di pastori e rituali, balli in cerchio e canti armonici

un posarsi leggero che ridà vita a una eredità di litanie, una polifonia di sguardi, un
insieme
di presenze assortite, attente, precise

che accarezzano il mare, lo cullano, gli danno l'addio, lo rinnovano con le loro lacrime
che unendosi a esso – ancora e ancora –
tessono insieme inizio e fine in un rituale ipnotico e circolare che si rinnova
finché c'è ragione di piangere.



Partitura

Il sole sta per tramontare

siamo da qualche parte:

forse una spiaggia ampia e vuota

o davanti a delle rocce piatte che si allungano sull'acqua

o sopra una scogliera a strapiombo

Le donne –12– entrano lentamente nello spazio

a volte in processione, vicine, quasi indistinguibili per via dei loro ampi vestiti neri

e dei copricapi – una virgola nera nel paesaggio

altre volte in ordine sparso, come fedeli chiamate a raccolta dal suono delle campane

Sono guidate da una voce che non è ancora canto

solo verso strozzato che tenta di uscire

seguono un altro ritmo – sacro

camminano verso il mare

ne intuiamo vagamente i profili ma non riusciamo a dar loro un volto



si dispongono sulla riva che le parole si sono ormai fatte canto, sospiro, pianto ed echi di voci spettrali

ci danno le spalle

siamo abbastanza lontan* da poterle vedere tutte, ma abbastanza vicin* da sentirci parte di loro

ondeggiano dolcemente, all'unisono

e mentre il canto si disfa in sospiro facendo strada alla preghiera e al lamento
un braccio si leva e inizia il gesto
un lento cadere della mano sul volto
che è asciugare lacrime e insieme battersi la fronte
disperazione che si fonde nella consolazione

poi la glossolalia si placa
il gesto si interrompe
le mani allora si abbassano a sfiorare il corpo
le dita cercano il tessuto e afferrano il costume, lo sollevano verso il cielo, stanno

le voci dell'acqua del vento e del mare hanno ormai assorbito quella umana
e gridano in un crescendo di tensione

poi di colpo il silenzio
le braccia scendono, il tessuto si avvolge sulla testa
le donne si muovono per raggrupparsi

e mentre il sole cala e il nero le avvolge
noi andiamo via, lasciandole sole.



Intermezzo

Mi hai detto che questo lavoro non poteva che nascere lì, in Sardegna. Avevi ragione. Ma non per le ragioni che intuisce, che pure sono anch'esse reali e vive. Non proprio. Non solo. Non è il legame alle tradizioni che mi ha riportato lì. Né il ritorno alle origini. Non è (solo) la geografia e non è solo il confine - che pure da sempre mi ossessiona. È un sentire che precede e comprende tutto questo, che affonda le sue radici nella pietra, scende fino a delle profondità vertiginose, e si annida tra le pieghe – per usare una tua immagine – di una storia talmente antica che non ha parole per dirsi, e non le necessita. E che in quel silenzio di immaginari ancora vergini, non scritti, precedenti alle categorie, fa emergere il respiro, che si allarga come centri concentrici fino alle rive, diventando suono, diventando pianto, unendosi al mare e spingendo il confine in là, sempre di più, fino a che tocca il continente. È questo il legame con la mia terra. Una vertigine abissale che va continuamente riabitata.²

Aria

Sarebbe significativo se questa narrazione corale potesse diventare una commemorazione pubblica, un lutto condiviso ogni volta che un'imbarcazione affonda, un rituale con cui ricordare dolore e sofferenze che si possono evitare. (Marelli 2021, 57)

The Last Lamentation è un rito funebre.

Una lamentazione che viene da lontano e che, attraversando il Mediterraneo connette la Sardegna – mia terra d'origine – alle altre coste. È azione corale di gesti lenti e ipnotici, forme minimali che si radicano in una tradizione antica e la trascinano nel presente. È pianto di donna che si scioglie nel pianto della terra, del vento, del mare, di tutto ciò che sta morendo intorno a noi, insieme a noi, per noi. Un insieme di suoni che materializzano un urlo. Una sinfonia di corpi diversi che, vestiti a lutto, girati di spalle, i volti coperti, si raccolgono intorno alla morte e la nominano.

È una sospensione del tempo che apre alla dimensione del cordoglio e chiama in campo le prefiche, coloro che sanno piangere, delegandole a farsi carico di un dolore che le precede e le supera, ma chiedendo loro non tanto (o non solo) di “ridischiudere i valori

² Si tratta di un pensiero che ho formulato in risposta a una domanda postami da Elisa Del Prete – curatrice, amica e collega con la quale nutro uno scambio continuo – durante il laboratorio *Lamentazioni, studi sul pianto* (Dicembre 2023), negli spazi di Alchemilla, Bologna. Cfr. Medda 2024, 19. In un gioco di rimandi, l'aggettivo “abissale” è ripreso sin dal titolo in Zedda 2024, scritto dalla curatrice del progetto e del catalogo.

che la crisi del cordoglio rischia di compromettere” (De Martino 2008, 55) per permettere ai vivi di continuare con la propria vita, quanto di mettere i vivi – questa comunità silenziosa divisa tra indifferenza e impotenza – davanti alla propria responsabilità. E costringerli a guardare, insieme a loro, verso quell’orizzonte che non ha niente della promessa del futuro. Insieme, perché il rito ci ricorda che siamo comunità, che non c’è chi fa e chi osserva, tanto più nella lamentazione, dove il piangere di una è il piangere di tutte, e dove la prefica si fa carico del dolore altrui.

Ernesto De Martino, nel suo libro *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (1958) descrive il lamento funebre come un’azione rituale circoscritta da un orizzonte mitico. Il suo scopo era quello di aiutare la persona in lutto a superare la perdita attraverso il sostegno della comunità. Praticato da donne anziane, talvolta pagate per partecipare al funerale, consisteva in un pianto forte e teatrale accompagnato da gesti ripetitivi e da litanie codificate, testi epici che ricordavano e celebravano l’individuo scomparso e il suo ruolo all’interno della collettività, rafforzandone così il senso di appartenenza e la comunità stessa. Il saper piangere delle donne, discostandosi dallo strazio individuale – il modo in cui ognuno piange – scongiurava l’ebetimento della persona colpita dal lutto, la possibilità della perdita del senno, e ristabiliva i confini della morte, ridischiudendo il sofferente alla vita e al valore. Nel prostrarsi per qualcuno a loro distante, le donne rinnovavano però anche la memoria per i propri cari, riconnettendosi con il proprio dolore e dandogli nuovo spazio. De Martino riporta una descrizione delle lamentazioni Barbaricine fatta da Bresciani nel suo *Dei costumi dell’isola di Sardegna comparati con gli altri antichissimi popoli orientali*:

In sul primo entrare al defunto tengono il capo chino, le mani composte, il viso ristretto, e procedono in silenzio quasi di conserva, come se per avventura non si fossero accorte che bara e morto ivi fosse. Indi alzati come a caso gli occhi e visto il defunto a giacere, danno repente in un acutissimo strido, battono palma a palma ed escono in lai dolorosi e strani. Imperocché, levato un crudelissimo compianto, altre si strappano i capelli, squarcian coi denti le bianche pezzuole c’ha in mano ciascuna, si graffiano e sterminano le guance, si provocano a urla, a omei, a singhiozzi gemebondi e soffocati. Altre si abbandonano sulla bara, altre si gittano ginocchioni, altre si stramazzan per terra, si rotolan sul pavimento, si spargon di polvere; altre, quasi per sommo dolor disperate, serran le pugna, strabuzzan gli occhi, stridono i denti, e con faccia oltracotata sembran minacciare il cielo stesso. Poscia di tanto inordinato corrotto, le dolenti donne così sconfitte, livide e arruffate qua e là per la stanza sedute in terra e sulle calcagna si riducono ad un tratto in un profondo silenzio. Tacite, sospirose, chiuse nei raccolti mantelli, con le mani congiunte e con le dita conserte mettono il viso in seno e contemplano con gli occhi fissi nel cataletto. In quello stante, un fra in loro, quasi tocca ed accesa da un improvviso spirito prepotente, balza in piè, si riscuote tutta nella persona, s’anima, si ravviva, le s’imporpora il viso, le scintilla lo sguardo, e, voltasi ratta al defunto, un presentando cantico intuona. (Bresciani 1850, 222, cit. in De Martino 2008, 109)

E così le descrive invece Antonio La Marmora, che ha modo di assistervi durante un suo viaggio in Sardegna ai primi del Novecento:

Quando qualcuno muore, si pone il suo corpo al centro di una stanza, con il volto coperto e rivolto verso la porta. Poi i parenti e gli amici del defunto, spesso anche donne a pagamento, vestiti a lutto e con un fazzoletto bianco in mano, entrano nella stanza e osservano un profondo silenzio: sembrano addirittura ignari della morte della persona che vengono a piangere. All'improvviso si leva un grido di sorpresa e di dolore, seguito da pianti e lamenti; si abbandonano a violente manifestazioni di disperazione, alcune si strappano i capelli, altre cadono a terra, altre infine sembrano minacciare il cielo con i loro gesti. Ma presto una momentanea calma si nasconde dietro queste ardenti manifestazioni di afflizione: una di queste donne si alza come ispirata, il suo volto si tinge di viola e improvvisa in versi un lungo elogio del defunto: declama in cadenza e termina ogni strofa con queste grida: "Ahi! Ahi! Ahi!", che vengono ripetute da tutte le compagne. (La Marmora 1995, 216)

The Last Lamentation muove da queste suggestioni, mantenendone intatta l'intensità del momento e lo stato ipnotico delle donne, quasi distaccato, necessario a sopportare il dolore da parte di chi agisce, ma se ne allontana decisamente per quanto riguarda i codici estetici, abbracciando un segno a me più vicino.

Nasce come rito per il Mediterraneo, luogo di attesa e di morti, morto esso stesso. Luogo che si fa cadavere grazie alla presenza delle donne che, riunite intorno a lui come le prefiche intorno al letto nel chiuso delle mura domestiche, incorniciano un'assenza, trasformando lo spazio e dando voce al silenzio. Nasce sette anni fa da un'urgenza politica, quella di riconnettermi con la mia storia, con ciò che sta accadendo in un luogo da cui sono in quel momento geograficamente lontana, ma di cui sento richiamo e responsabilità; e da un'esigenza artistica: quella che, portata avanti da un decennio, esplora i confini permeabili tra corpo e spazio, che nell'acqua si dissolvono completamente, con/fusione di cellule epiteliali, sangue e saliva, capelli, fluidi, frammenti di ossa, che danno vita ad un mare incarnato, da un lato cadavere, perché risultante di corpi morti, ma dall'altro corpo liquido e ibrido.

È questa simmetria tra corpo e mare, innescata dalla morte, che chiama il rito funebre e mi fa incontrare una tradizione comune a tutto il Mediterraneo e che nella mia Sardegna si materializza nelle *attitadoras*, coloro che "attittano", che cantano gli *attittos*.³ Una parola usata per indicare i versi in rima composti per celebrare il morto, ma la cui etimologia si riconduce a porgere la tetta, ossia allattare, in una sincronicità tra morte e vita tipica di molte culture, sicuramente presente già nella Sardegna prenuragica e ancora visibile in alcuni paesi dell'isola dove a Carnevale gli uomini, mascherati da vedove, vanno in giro con un bambolotto che pretendono di allattare o cercano di attaccare al seno delle donne presenti. Una ciclicità della morte-vita che stratifica il lavoro tra vecchi miti e nuove filosofie.

³ *Attittos* è parola incerta, anzitutto come grafia: si trova infatti scritto indifferentemente con una o due "t", oppure nella forma *Attittidu*. L'incertezza si estende anche all'origine del termine: per alcuni viene da quel dare "*sa titta*" di cui parlavo; per altri da "attizzare", nel senso letterale relativo al fuoco e in quello simbolico della vendetta, soprattutto rispetto alle morti della *disamistade* (vendetta legittima per il furto di bestiame) Barbaricina. Mentre questa seconda accezione è quella privilegiata da De Martino, io mio affido alla prima.

Le *attittadoras* nutrono il mare, che dal loro pianto rinasce come nuova forma di vita, corpo d'acqua, ambiente gestazionale creatore di immaginari, epistemologie fluide, filosofie queer. Siamo corpi d'acqua, dice Astrida Neimanis: "debitori del nostro proprio corpo d'acqua agli altri corpi, sia nelle gocce che nelle piene. Questi corpi sono diversi – nelle loro proprietà fisiche e nelle loro ibridazioni, così come in termini politici, culturali e storici – ma il loro differenziarsi l'uno dall'altro, la loro differenziazione, è un fare mondo collettivo" (Neimanis 2017, 29, trad. mia). Nel catalogo che accompagna *The Last Lamentation*, scrive invece Ilenia Caleo: "Immerse, traspiriamo: l'acqua che è dentro, l'acqua che è fuori. Se invece dei corpi nella loro individualità visualizziamo la materia liquida, i confini di demarcazione si assottigliano, diventano pieghe di una corporeità diffusa, slabbrata, fluida appunto. Nuove zone di contatto e di comunanza vengono a galla" (Caleo 2024, 54). L'acqua crea nuove corporeità in continuo movimento e trasformazione e ci invita a ripensarci uno con ciò che ci circonda, parte di una ecologia incorporata.

Accade per la prima volta in Sardegna, in un promontorio che porta i segni della militarizzazione e dei confini: un radar (dell'invasione territoriale); una torre spagnola (degli attraversamenti); un faro – e che guarda a Sud, a quell'Africa così vicina. Poi sull'Adriatico – che evoca i fantasmi del primo vero esodo via mare, quello degli Anni '90 dall'Albania. E poi sulle coste ventose del Portogallo, di quell'Atlantico nero che chiama alla memoria altre terribili partenze. Ma si allontana presto dal mare, quasi suo malgrado all'inizio, per arrivare ad altri luoghi: fiumi in secca, fiumi straripanti, altre tragedie. Si aprono nuovi scenari, perché un rito funebre non distingue tra morti. Si da dove è chiamato ad essere. Dove ci sono quelle morti che nessuno piange perché non ritenute vite, che sia perché, umane, sono private dei diritti necessari che le rendono degne di vita e quindi degne di pianto (Butler 2013) o perché, non-umane, sono considerate cose – da possedere e sfruttare. Quindi l'opera diventa sempre meno azione performativa e sempre più azione rituale in quanto circoscritta, anch'essa, da un orizzonte mitico, un orizzonte qui costruito su una nuova narrazione delle origini, che si radica sull'idea della *simpoiesi* che ci vede tutt* com/facenti il mondo (Haraway 2019), in connessione fondativa perpetua e costante con la materia vibrante, creature umane non-umane e post-umane, di cui celebriamo la vita, e piangiamo la morte.

Un'azione che col rito condivide il rinnovamento nella tradizione e la capacità di sacralizzare lo spazio. *The Last Lamentation* infatti è un'opera *site specific*, una partitura aperta che si ristrutturata ogni volta. È una drammaturgia fissa che si plasma sullo e con lo spazio, una regia che è un tenere insieme i corpi e il luogo, con le sue caratteristiche, le sue fatiche, le sue bellezze. Una certa luce, un vento furioso o la sua assenza, la vegetazione che isola la scena o il violento interferire della vicina antropizzazione, la presenza del sole o delle nuvole, il rumore della pioggia o delle onde. O all'opposto, il silenzio rumoroso di un fiume in secca. È uno scombinare la prospettiva per adattarla a un nuovo sguardo. È combinare i gesti e il movimento a corpi ogni volta diversi, corpi sconosciuti, giovani e meno giovani, più o meno abili, esperti, timidi, resistenti al freddo

o sensibili al caldo delle inclementi giornate delle prove, prove che si accorciano e mi inducono a tagliare e riadattare, abbandonando l'idea di perfezione che la creazione artistica si porta dietro e ricordandomi che il procedere incerto, la fragilità, il cedimento sono i primi elementi costituenti del lutto, e i rituali sono tentativi di ordinare il caos⁴.

Un'azione che col rituale condivide anche il senso di un tempo sospeso, dell'impossibilità di una fine, che è arbitraria, perché quando si può far finire una lamentazione? Cosa ci fa dire che quel tempo che essa ha dedicato al cordoglio è stato sufficiente, e che ora la crisi della presenza non è più un rischio? In *The Last Lamentation* non c'è climax. È un lento fluire con dei picchi di tensione che si muovono come onde - in una eterna trasformazione e rinascita.

E ancora la ciclicità, perché finisce come dovrebbe iniziare, con le donne che rimangono in scena mentre il buio le avvolge, dando allo spettatore, invitato invece ad allontanarsi, la sensazione che tutto debba ancora accadere, e che accadrà solo in seguito, lontano dal suo sguardo, perché il lutto è privato, e la lamentazione non è uno spettacolo e non vuole pubblico.⁵

The Last Lamentation condivide col rituale anche la familiarità, quel senso di già conosciuto o già accaduto, del tornare al luogo da cui tutto ha avuto inizio. Familiarità che, per chi guarda, corrisponde al riconoscimento inequivocabile della manifestazione luttuosa, al di là e nonostante la sua ricodificazione tramite un segno e un suono minimalisti e contemporanei. E che per me invece ha a che fare con la relazione del progetto con il mio vissuto. Perché il promontorio della prima presentazione del lavoro in Sardegna è anche il luogo – cosa a me ovviamente nota ma in qualche modo per un attimo rimossa – che io da sempre osservo dal balcone della casa dove sono nata. Ovvieta

⁴ *The Last Lamentation* ha in scena dodici donne, una delle quale è la mia vocalist, Marianna Murgia, mentre le altre 11 sono donne scelte localmente attraverso una call e formate al lavoro durante due giorni di laboratorio, cui seguono le prove vere e proprie. Il lavoro ha una partitura fisica, una vocalica e una musicale che vengono eseguite live attraverso l'improvvisazione di Marianna alla voce, di Gaspare Sammartano (sound artist) al suono, e me in regia per i passaggi relativi a entrate, gesti e movimenti.

⁵ Nel 2023 ho intrapreso un viaggio di ricerca in Sardegna al fine di vedere se era ancora possibile incontrare delle *attitadoras*. Ho potuto verificare che sopravvivono solo in alcune zone della Sardegna principalmente in Barbagia e spesso in sincretismo con le *priorissas*, che nella tradizione cristiana dell'isola, e in particolare delle zone visitate, sono donne laiche che, riunite in confraternite, si occupano di alcuni compiti della chiesa e cantano il Rosario. Attraverso un avvicinarsi di ruoli, la laicità dello spazio domestico cede il passo alla fede manifestata nello spazio pubblico, dove quella stessa lamentatrice, diventata ora donna di chiesa, accompagna la bara cantando. Durante questo viaggio ho conosciuto Emanuele Giovanni Zidda, figlio e nipote di due lamentatrici, che mi ha fatto sentire gli *attitos* di sua madre e sua zia, da lui stesso registrati negli Anni '70. Seppure originali, gli *attitos* erano stati catturati lontano dal cadavere, perché documentare la lamentazione stessa era impensabile. Le registrazioni, su fragili nastri magnetici che incredibilmente ancora funzionavano, erano parte di Zidda 2019, la sua tesi di laurea di recente pubblicata. Insieme alla curatrice del progetto, Maria Paola Zedda, che mi accompagnava in quel viaggio e mi aveva messa in contatto con le donne barbaricine, siamo riuscite a far digitalizzare il materiale, fino ad allora inedito, e renderlo disponibile al pubblico all'interno dell'archivio della Cineteca Sarda.

che mi si dà, come un improvviso ritorno di memoria o come realizzazione fulminea, solo dopo che finisco di lavorare alla performance, solo dopo che la presento. Solo la mattina dopo il debutto quando, seduta sul mio terrazzo, alzo gli occhi e lo vedo. Un luogo che riemerge dal futuro con un movimento a ritroso. Come un “tornare a casa” dal tempo.

E tornare a casa è pure trovare tra le pagine del libro di De Martino quel luogo a me caro “e a mio padre prima di me e al suo con lui” di cui parlo all’inizio, luogo che, all’epoca abitato solo da greggi e pastori, diventerà negli Anni ’70 zona di mare e di case, e quindi per me da allora dimora e affetto d’infanzia e di una vita. Una familiarità che è anche discendenza e che si materializza nella versione filmica dell’opera girata proprio in quei luoghi.

Notturmo

The Last Lamentation è un lavoro che viene da lontano, da una ricerca a Beirut, dai miei anni newyorkesi e dalla riflessione su corpo e spazio ma prima ancora da un bisogno di ritualità che sento inconsapevolmente da sempre e su cui lavoro – quasi a prescindere da me – da molto. Anche i due miei precedenti lavori infatti hanno un aspetto rituale. Per come si danno al pubblico, per il coinvolgimento diretto delle persone, per una dimensione del silenzio (come in *Healing Interventions for Domestic Wounds*)⁶ o al contrario, la condivisione della parola (*Untitled*).⁷ Per il loro creare comunità intorno a un immaginario invece che rivolgersi a una comunità già esistente. Per la loro dimensione processuale. Si ripetono uguali e sempre diversi, si compiono nella continuità, crescono nel tempo e si stratificano, lasciano tracce di sé nel mondo, il primo negli spazi domestici, il secondo sui corpi, *The Last Lamentation* nella eco di un dolore privato che riverbera con l’altro da noi. E tutti passano per il corpo, si danno attraverso di esso, lo trasformano e trasformano ciò che lo circonda. Una dimensione rituale che si fa ricerca politica e domanda: possiamo trovare altre, nuove, contemporanee, forme di riti? Forme costruite intorno a valori che abbracciano inclusione, *kinship*, nuove genitorialità, forme altre di cura e famiglia? Possiamo, attraverso il rito, narrare nuove mitologie, nuove storie delle origini? Come? In un ulteriore tentativo di superamento dei confini – qui tra fare artistico e fare mondo – e partendo proprio dal cordoglio, immagino di portare fuori dallo spazio dell’arte questa drammaturgia del pianto che ho elaborato, e farne una struttura attraverso cui affrontare le crisi non ancora risolte, uno strumento di cura partecipata, una cura dal basso che ci permette di riappropriarci del processo di guarigione e rinascita, e che nel farlo ci unisce al di là delle parentele.

Come è successo a me che, colpita da un lutto proprio in coincidenza dell’inizio delle prove, ho affidato alle “mie donne” quel pianto che io non potevo piangere e, attraverso il depositarsi delle emozioni sui loro corpi, un depositarsi contenuto e salvifico, ho

⁶ Lavoro consultabile all’indirizzo: <https://valentinamedda.com/healing1>

⁷ Lavoro consultabile all’indirizzo: <https://valentinamedda.com/untitled>

attraversato il mio dolore, sono morta e rinata e ne sono uscita trasformata. Una creatura rizomatica fatta da una performance, un film, una serie di opere d'arte - collage, foto, disegni, polaroid, ceramiche: *The Last Lamentation* è un progetto che, seppur concluso, continua a crescere e a evolvere. A germinare in ramificazioni e riflessioni che, se non sono direttamente collegate, sono per me intimamente riconducibili ad esso. Ma prima di tutto è, ed è stato, un momento generativo, che prima ancora di creare una nuova opera, ha creato una nuova me, dandomi una diversa postura non solo verso la pratica artistica e il suo oggetto, ma anche rispetto alle relazioni e al mio stare nel mondo.

È stato un momento di non ritorno, un momento liminale. Il mio personale rito di passaggio.



CREDITS

THE LAST LAMENTATION | PERFORMANCE

Concetto, drammaturgia partitura fisica e regia: Valentina Medda

Musica: Gaspare Sammartano

Vocalist: Marianna Murgia

Costumi: Filippo Grandulli

Realizzazione dei costumi: La Matrioska – Laboratorio tessile creativo e sociale

Progetto curato da Maria Paola Zedda nell'ambito dell'Italian Council (2022)

Prodotto da Zeit Art Research, Milan (IT)

Co-finanziato da Stronger Peripheries, cooperation project co-funded by the Creative Europe Program of the European Union –Bunker - Ljubljana (SI), L'arboreto – Teatro Dimora di Mondaino, Sardegna Teatro, Cagliari (IT)

Co-prodotto da Sardegna Teatro, Cagliari (IT)

Supportato da Italian Council, Ministero Italiano della Cultura.

IMMAGINI - Copyright ©VALENTINAMEDDA

V. Medda, 2022, *Studi sul confine*, fotografia digitale, Sardegna.

V. Medda, 2023, *E rimpiangono sospesi*, bozzetto, matita su carta, 20x30cm, Bologna.

V. Medda, 2023, *The Last Lamentation* _film storyboard, disegni a matita, 13x18cm, Bologna.

V. Medda, 2024, *The Last Lamentation*, Torres Vedras.

V. Medda, 2024, *The Last Lamentation*, Torres Vedras.

V. Medda, 2024, *The Last Lamentation* _film, still frame. Courtesy of the artist.

BIBLIOGRAFIA

BUTLER, J. 2013. *A chi spetta una buona vita?*, N. Perugini (ed.), Roma: Ed. Nottetempo.

CALEO, I. 2024. "A sciogliersi. Una performance della mescolanza", in Medda, V., *The Last Lamentation*, M. P. Zedda (ed.), Milano: Kunstverein, 51-61.

DE MARTINO, E. 2008 [1958]. *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, C. Gallini (ed.), Torino: Bollati Boringhieri.

HARAWAY, D. J. 2019. *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, trad. it. C. Ciccioni, C. Durastanti, Roma: Produzioni Nero.

LA MARMORA, A. 1995 [1926]. *Viaggio in Sardegna*, rist. an. Cagliari: Edizione Fondazione il Nuraghe.

MARELLI, P. 2021. *Archivi dell'acqua salata. Stragi di Migranti e culture pubbliche*. Roma: Editrice Futura.

MEDDA, V. 2024. *The Last Lamentation*. M. P. Zedda (ed.). Milano: Kunstverein.
<https://kunstverein.it/en/publications/the-last-lamentation>

NEIMANIS, A. 2017. *Bodies of Water Posthuman Feminist Phenomenology*, London: Bloomsbury Academic.

- ZEDDA, M. P. 2024. *L'orizzonte abissale. Spazi, silenzi, gesti nell'atlante prefigurativo di The Last Lamentation*, in Medda, V., *The Last Lamentation*, Milano: Kunstverein, 29-40.
- ZIDDA, E. G. 2019. *Sas Meres De Su Prantu, Rituali Arcaici della Sardegna (Orune)*, Nuoro: Musa Editrice.

LETTURE





PAOLA LORETO

ECOPOETICAL TREES

Posthuman & Vegetable Intra-actions

ABSTRACT: The article offers fifteen Italian translations of US poems to or about trees. The selecting principle has been the ecocentric positioning of the lyric “I.” Thus, the little anthology covers poems that signal the emergence of a “new nature poetry” – such as Emily Dickinson’s and later on Robert Frost’s – and of “ecopoetry” proper, such as Gary Snyder’s and W. S. Merwin’s. The spectrum of tree poems represented includes various inflections, ranging from William Carlos Williams’s voice to Denise Levertov’s and Mary Oliver’s, to culminate with the contemporary statements of Cynthia Zarin and Christian Wiman. The translations are introduced by the author’s attempt to provide an understanding of the term and concept of “ecopoetry” within the theoretical frame of a posthumanist perspective, and to retrace the development of US poets’ consciousness of the posthuman.

KEYWORDS: American Ecopoetry; Posthuman; Poetry translation; Trees.

This little anthology of US tree-poems translations originated from an invitation to read my poetry at a conference on trees, *Trees In/And/Around: Literature in the Anthropocene*, which was held at the University of Turin on May 22, 2018. This occasion, as well as a previous invitation to read at the *Giornata nazionale dell’albero*, in the Sala Viscontea of the Orto botanico in the Upper Town of Bergamo, on November 21 of the same year, gave me the opportunity not only to realize how often my attention, as a poet, had focused on trees, but also how my beloved poets had done the same. Along with my own texts, I brought to the reading some American tree poems, which I selected upon the principle of their being expressions of what I best understand as ecopoetry, and which I here present.

I have always thought of ecopoetry – beyond all the attempts that have been made in the last couple of decades to define it, and the debates that have accompanied them – as a nature poetry that conveys a very distinctive sense of our relation to nature, or the environment – or, I should say, of reality *tout court*. This is the relation that is nowadays being effectively rethought, among others, by (onto-)epistemologists, philosophers of mind, existential (and eco-) phenomenologists, neuroscientists, literary theorists, anthropologists, and biologists. Their description is being gradually honed through

various definitions, such as *new materialisms*, *ecology of mind*, *ecological aesthetics of nature*, *agential realism*, *material textuality*, and through as many fascinating formulas, each of which brilliantly manages to grasp some aspect of a new way of thinking our position in the world. Serenella Iovino effectively outlines this intellectual horizon as the ground for the time's "material turn," which, having liberated us from the skepticism of the previous, post-structuralist, and postmodern, "linguistic turn," has returned us to the possibility of inhabiting a "real" world, i.e., one that we may know in the first place, immediately, through our senses (Iovino 2012).¹

My own perspective being literary, my sense of a literature that advances our project of turning our historical (and ideal) humanism into a progressing (and material) ideal of humanity is well represented by the powerful synthesis of many contributions to this project expressed by Iovino's elaboration on the perspective of "material ecocriticism" (Iovino 2012, Iovino and Oppermann 2014). My sense of the way ecopoets perceive trees and represent them in their poems perfectly matches the discursive descriptions of the nonhuman as "storied matter," or material textuality. Our relation to them is precisely mirrored by the idea of "intra-action," which makes our co-production of meaning explicit. The acknowledgment of the semiotic nature of our relations to the world, which supposes the agentive nature of matter and the unavoidable interconnection of reality and language – of matter and discourse, or life and text – encourages my belief in Gernot Böhme's aesthetic potential of nature's language, which is our own body impulse to signify: to read and write.

Ecopoets distinguish themselves from the writers who have been writing nature poetry all over the world since the beginning of literature in that not only are they attentive to nature and write about it, but express their feeling of being part of it in the terms I have just briefly recalled, and in a language that persuasively renders the physical sensation of that participation. John Elder, a pioneer of ecopoetry theory, has pointed out that "poetry derives from the living earth," as our bodies and minds do; and that it is structured and behaves like an ecosystem (Bryson 2002, ix).² Laura-Gray Street, in a further stage of the attempt to define ecopoetry, has also spoken of a "paradigm shift," and written that in its contemporary understanding, ecopoetry is "the apprehension of real biological selves (as opposed to fantasy selves) inhabiting this planet along with us, a mix of negative capability and empathy expressed with the cadence, imagery, and wit to make it visceral, so that it lodges in our neural systems and cultivates the environmental imagination that is analogue to the crucial biodiversity of the rainforests and our intestines" (Fisher-Wirth 2013, 38). Ecopoetry responds to the awareness of the limits of language by empowering language to convey the processes of our perception, and how they weld our "subjective human psyche to phenomena in the natural world," so that our

¹ See especially the bibliographical references to Barad, Böhme, Bateson, Abram, Latour, Bennett.

² More accurately, Elder writes that poetry "can manifest the intricate, adaptive, and evolving balance of an ecosystem" (Bryson 2002, ix).

perceptions may be steered from the anthropocentric to the biocentric (Scigaj 1999, xiv). For biologist (eco)poet A. R. Ammons, poems “come on in a sound stream that cannot be talked away... to the extent that they are dispositions, not expositions, [they] are nonverbal... They are actions” (Ammons 1996, 32).

My own choice of American ecopoems (rather than ecopoets) starts with some of its symptoms in the poetry of Emily Dickinson. The other giant of the American Renaissance, Walt Whitman, was very close to nature’s physical semiosis, but also shared Ralph Waldo Emerson’s neoplatonic cosmology, featuring a hierarchical order of levels of beings, where man is an expression of the Spirit in nature, which is therefore made to serve him. On the one hand, Whitman can look in the eye of a bay mare and affirm that “it shames silliness” out of him (“Song of Myself,” Sect. 13, Whitman 1982, 199). On the other, his redwood trees declare that they abdicate their kingdom on earth for a “superber,” that is the human, “race, *they too to grandly fill their time*,” whose genius he sees “Clearing the ground for broad humanity, the true America, heir/ of the past so grand,/ To build a grander future (Whitman 1982, 352, 355).” We know Whitman for being a man of exultant contradictions, but this doesn’t let him pass as a champion of ecopoetry. The Modernists were the real moment when an ecopoetic conscience broke into US poetry, and I consider Wallace Stevens’ “The Snow Man” as its milestone. The physiology of this proto-hybrid creature – at the same time man and snow – allows “it” to see what is really there in a winter landscape, i.e., in his own words, the *nothing* that is there.

But I was looking for trees, in my attempt to retrace the development of US poets’ consciousness of the posthuman, and found Robert Frost’s tree soundscape, H.D.’s pear and William Carlos Williams’ winter trees – and it’s curious to note how winter seems to contribute repeatedly to the poets’ refraining from an unconscious, anthropocentric use of the pathetic fallacy. Lorine Niedecker’s friend tree must compete for survival with at least another natural agent, in the adumbrated sense of an ecosystem, whereas Denise Levertov’s later burgeoning awareness is fully within the realm of a co-inhabited environment, where sentience and language are represented as fully shared with the vegetable world. Merwin participates in the turn in nature poetry that some theorists identify as the manifest beginning of ecopoetry, that is, the awakening of an environmental consciousness in the Sixties as a product of its civil rights culture. His stance becomes polemic and political, his causes intersectional: endangered woods and victimized trees allude to the analogous predicament of Native American people, and talking trees give us back an image of the human as the cause of environmental disaster. The same culture sustains a former Beat and Buddhist poet, Gary Snyder, whose pine treetops are imbued with a “Zen understanding of existence through the pluralistic concepts of being, unity, time and knowledge” (Hernandez 2014, 2). The minimal language of his poem embodies the ecopoetic belief in the possibility of poetry to walk “that edge between what can be said and that which cannot be said” (Snyder 1980, 21). Snyder wants to “see *with* language,” so that it can lead us “back to unmediated direct

experience” (Snyder 1995, 174). Finally, Mary Oliver, with the ecocentric mysticism of her Cape Cod hymn book, is the most outstanding representative of contemporary US ecopoetry.³ In her works, she led a sustained reflection on language as a supposed marker of species divide, questioning its status as such, and envisioning a community of material beings and objects whose intra-active production of meaning makes the world a place in which it is worth living. Her trees, as her animals, are the guides to an ethical and happy way of living by listening, and caring, and feeling grateful. Jane Hirshfield learns in the same way from trees, both how to relate cognitively to the world: through our body, which partakes of the earth (blind) intelligence; and how to respond ethically to it: through resilience. Interestingly, in the small canon I was able to put together for the present purpose, the presence of women writers appears dominant, as if suggesting that a posthuman “horizontal thinking” may be gender-related.

I chose to translate or re-translate all these poems because I wanted to use an ecopoetic language, which might emphasize their bio- and ecocentric impact on the mind-body of the reader, and respond to the way we are finally assuming the cultural perspective of our being in the world in an unavoidably enmeshed relation of intra-actions with other creative material agents, contributing to the emergence of the meaning and fate of our existence. Moreover, I chose to re-write these texts for the sheer pleasure of writing poetry – particularly a poetry that expresses my same sense of physical belonging to an enchanted world that is alive with breaths and pulses, cries and voices, sensations, feelings, ideas and intentions.

³ Laird Christensen has called Mary Oliver’s a “pragmatic mysticism,” implying not only its material grounding, but also its engaging, and active, effect on the reader.

Emily Dickinson (1830-1886)

41

I robbed the Woods –
 The trusting Woods.
 The unsuspecting Trees
 Brought out their Burs and mosses
 My fantasy to please.
 I scanned their trinkets curious – I grasped – I bore away –
 What will the solemn Hemlock –
 What will the Oak tree say?

from *The Complete Poems* (Boston, Little Brown, 1960)

Ho derubato il Bosco –
 il Bosco fiducioso.
 Gli Alberi ignari
 hanno esibito Ricci e muschi
 per soddisfare la mia fantasia.
 Ho esaminato i ninnoli curiosa – preso – portato via –
 Cosa dirà l'Abete solenne?
 Cosa dirà la Quercia?

Robert Frost (1874-1963)

The Sound of Trees

I wonder about the trees.
 Why do we wish to bear
 Forever the noise of these
 More than another noise
 So close to our dwelling place?
 We suffer them by the day
 Till we lose all measure of pace,
 And fixity in our joys,
 And acquire a listening air.
 They are that that talks of going

But never gets away;
 And that talks no less for knowing,
 As it grows wiser and older,
 That now it means to stay.
 My feet tug at the floor
 And my head sways to my shoulder
 Sometimes when I watch trees sway,
 From the window or the door.
 I shall set forth for somewhere,
 I shall make the reckless choice
 Some day when they are in voice
 And tossing so as to scare
 The white clouds over them on.
 I shall have less to say,
 But I shall be gone.

from *Mountain Interval* (Henry Holt 1916; previously published in *The Atlantic Monthly*, August 1915)

Il suono degli alberi

Pensavo agli alberi.
 Perché desideriamo tollerare
 in eterno il loro rumore
 più di qualsiasi altro
 così vicino a dove abitiamo?
 Li sopportiamo di giorno
 finché non perdiamo ogni senso del ritmo,
 e della fissità delle nostre gioie,
 e assumiamo un'aria di ascolto.
 Sono quello che parla di andare
 e non va mai via;
 e non ne parla di meno sapendo,
 nel diventare saggio e vecchio,
 che adesso ha intenzione di stare.
 I piedi sollevano il suolo
 e la testa oscilla verso la spalla
 a volte se guardo oscillare gli alberi
 dalla finestra o dalla porta.
 Partirò per qualche parte
 farò la scelta incauta

un giorno che gridano forte
e si agitano per spaventare
le nubi bianche sopra di loro.
Avrò meno da dire
ma me ne sarò andato.

William Carlos Williams (1883-1963)

Winter Trees

All the complicated details
of the attiring and
the disattiring are completed!
A liquid moon
moves gently among
the long branches.
Thus having prepared their buds
against a sure winter
the wise trees
stand sleeping in the cold.

"Winter Trees" by William Carlos Williams, from *The Collected Poems of William Carlos Williams*, copyright ©1938 by New Directions Publishing Corp. Reprinted by permission of New Directions Publishing Corp.

Alberi d'inverno

Tutti i complicati riti
del vestirsi
e dello svestirsi sono compiuti!
Una luna liquida
si muove gentilmente tra
i lunghi rami.
Così, assicurati i germogli
contro un inverno certo
gli alberi saggi
dormono ritti nel freddo.

H. D. (1886-1961)

Pear Tree

Silver dust
 lifted from the earth,
 higher than my arms reach,
 you have mounted.
 O silver,
 higher than my arms reach
 you front us with great mass;

no flower ever opened
 so staunch a white leaf,
 no flower ever parted silver
 from such rare silver;

O white pear,
 your flower-tufts,
 thick on the branch,
 bring summer and ripe fruits
 in their purple hearts.

“Pear Tree” by Hilda Doolittle, from *Collected Poems Of H.D. 1912-1944*, copyright ©1982 by The Estate of Hilda Doolittle. Reprinted by permission of New Directions Publishing Corp.

Pero

Polvere d'argento
 sollevata da terra,
 più su delle mie braccia
 sei salita.
 O argento,
 più su delle mie braccia
 ci fronteggi in massa;

nessun fiore aprì mai
 una foglia bianca così forte,
 nessun fiore separò l'argento

da un argento così raro;

O pero bianco,
i tuoi ciuffi di fiori,
folti sul ramo,
portano l'estate e frutta matura
nei loro cuori viola.

Lorine Niedecker (1903-1970)

My friend tree
I sawed you down
but I must attend
an older friend
the sun

from *The Granite Pail* (North Point Press 1985)

Mio amico albero
ti ho abbattuto
ma devo servire
un amico più antico
il sole

Denise Levertov (1923-1997)

Aware

When I found the door
I found the vine leaves
speaking among themselves in abundant
whispers.
My presence made them
hush their green breath,
embarrassed, the way
humans stand up, buttoning their jackets,

acting as if they were leaving anyway, as if
the conversation had ended
just before you arrived.
I liked
the glimpse I had, though,
of their obscure
gestures. I liked the sound
of such private voices. Next time
I'll move like cautious sunlight, open
the door by fractions, eavesdrop
peacefully.

"Aware" by Denise Levertov, from *This Great Unknowing*, copyright ©1999 by The Denise Levertov Literary Trust, Paul A. Lacey and Valerie Trueblood Rapport, Co-Trustees. Reprinted by permission of New Directions Publishing Corp.

Accorta

Quando trovai la porta
trovai le foglie della vite
che parlavano in sussurri
abbondanti.
La mia presenza zitti
il loro respiro verde,
nel modo imbarazzato
in cui gli umani si alzano, abbottonano le giacche,
e fanno finta di andarsene comunque, che
avevano finito di parlare
proprio prima del tuo arrivo.
Che bello, però,
il barlume che ho colto
dei loro gesti oscuri. Che bello il suono
di quelle voci private. La prossima volta
mi muoverò come la luce cauta del sole,
aprirò la porta a poco a poco, spierò
pacificamente.

W. S. Merwin (1927-2019)

Native Trees

Neither my father nor my mother knew
the names of the trees
where I was born
what is that
I asked and my
father and mother did not
hear they did not look where I pointed
surfaces of furniture held
the attention of their fingers
and across the room they could watch
walls they had forgotten
where there were no questions
no voices and no shade

Were there trees
where they were children
where I had not been
I asked
were there trees in those places
where my father and my mother were born
and in that time did
my father and my mother see them
and when they said yes it meant
they did not remember
What were they I asked what were they
but both my father and my mother
said they never knew

from *The Rain in the Trees* (Alfred A. Knopf 1988)

Alberi indigeni

Né mio padre né mia madre sapevano
i nomi degli alberi
dove ero nato
cosa è quello

chiesi e mio
 padre e mia madre non
 sentirono non guardarono dove indicavo
 superfici di mobili attiravano
 l'attenzione delle loro dita
 e attraverso la stanza riuscivano a guardare
 muri che avevano dimenticato
 su cui non c'erano domande
 voci o ombre

C'erano alberi
 dove erano bambini
 dove non ero stato
 chiesi
 c'erano alberi in quei posti
 in cui mio padre e mia madre erano nati
 e a quel tempo mio padre e mia madre
 li vedevano
 e quando dissero sì voleva dire
 che non si ricordavano
 Che cosa erano chiesi che cosa erano
 ma sia mio padre sia mia madre
 dissero che non lo avevano mai saputo

The Last One

Well they'd made up their minds to be everywhere because why not.
 Everywhere was theirs because they thought so.
 They with two leaves they whom the birds despise.
 In the middle of stones they made up their minds.
 They started to cut.

Well they cut everything because why not.
 Everything was theirs because they thought so.
 It fell into its shadows and they took both away.
 Some to have some for burning.

Well cutting everything they came to water.
 They came to the end of the day there was one left standing.
 They would cut it tomorrow they went away.

The night gathered in the last branches.
The shadow of the night gathered in the shadow on the water.
The night and the shadow put on the same head.
And it said Now.

Well in the morning they cut the last one.
Like the others the last one fell into its shadow.
It fell into its shadow on the water.
They took it away its shadow stayed on the water.
Well they shrugged they started trying to get the shadow away.
They cut right to the ground the shadow stayed whole.
They laid boards on it the shadow came out on top.

They shone lights on it the shadow got blacker and clearer.
They exploded the water the shadow rocked.
They built a huge fire on the roots.
They sent up black smoke between the shadow and the sun.
The new shadow flowed without changing the old one.
They shrugged they went away to get stones.

They came back the shadow was growing.
They started setting up stones it was growing.
They looked the other way it went on growing.
They decided they would make a stone out of it.
They took stones to the water they poured them into the shadow.
They poured them in they poured them in the stones vanished.
The shadow was not filled it went on growing.
That was one day.

The next day was just the same it went on growing.
They did all the same things it was just the same.
They decided to take its water from under it.
They took away water they took it away the water went down.
The shadow stayed where it was before.
It went on growing it grew onto the land.

They started to scrape the shadow with machines.
When it touched the machines it stayed on them.
They started to beat the shadow with sticks.
Where it touched the sticks it stayed on them.
They started to beat the shadow with hands.

Where it touched the hands it stayed on them.
That was another day.

Well the next day started about the same it went on growing.
They pushed lights into the shadow.
Where the shadow got onto them they went out.
They began to stomp on the edge it got their feet.
And when it got their feet they fell down.
It got into eyes the eyes went blind.

The ones that fell down it grew over and they vanished.
The ones that went blind and walked into it vanished.
The ones that could see and stood still
It swallowed their shadows.
Then it swallowed them too and they vanished.
Well the others ran.

The ones that were left went away to live if it would let them.
They went as far as they could.
The lucky ones with their shadows.

from *The Lice* (Macmillan 1967)

L'ultimo

E così decisero di essere dappertutto e come no.
Dappertutto era di loro proprietà perché così credevano.
Quelli con due foglie quelli disprezzati dagli uccelli.
In mezzo alla pietre lo decisero.
Si misero a tagliare.

E così tagliarono tutto e come no.
Tutto era di loro proprietà perché così credevano.
Cadde dentro la sua ombra e li portarono via entrambi.
Un po' da tenere un po' da ardere.

E così a furia di tagliare tutto arrivarono all'acqua.
Arrivarono a fine giornata ne era rimasto in piedi solo uno.
L'avrebbero tagliato l'indomani se ne andarono.
La notte s'infittì fra gli ultimi rami.

L'ombra della notte s'infittì nell'ombra sull'acqua.
La notte e l'ombra infilarono la stessa chioma.
E disse Adesso.

E così al mattino tagliarono l'ultimo.
Come gli altri l'ultimo cadde dentro la sua ombra.
Cadde dentro la sua ombra sull'acqua.
Lo portarono via la sua ombra rimase sull'acqua.
E così scrollarono le spalle e provarono a rimuovere l'ombra.

Tagliarono rasoterra l'ombra rimase intatta.
Gli posarono sopra delle assi l'ombra rispuntò da sotto.
Gli passarono sopra delle luci l'ombra scurì e schiarì.
Fecero esplodere l'acqua l'ombra vibrò.
Accesero un enorme fuoco ai suoi piedi.
Fecero salire del fumo nero tra l'ombra e il sole.
La nuova ombra scaturiva senza toccare quella vecchia.
Scrollarono le spalle andarono a prendere delle pietre.

Tornarono l'ombra cresceva.
Si misero a sistemare le pietre cresceva.
Distolsero lo sguardo continuò a crescere.
Decisero di farne una pietra.
Portarono le pietre all'acqua le rovesciarono dentro l'ombra.
Ve le rovesciarono ve le rovesciarono le pietre scomparvero.
L'ombra non si saziò continuò a crescere.
Questo successe un giorno.

Il giorno dopo continuò a crescere tale e quale.
Fecero le stesse cose tali e quali.
Decisero di toglierle l'acqua da sotto.
Le tolsero l'acqua gliela tolsero l'acqua calò.
L'ombra rimase dov'era prima.
Continuò a crescere crebbe sulla terra.
Si misero a scalfire l'ombra con delle macchine.
Quando toccò le macchine vi rimase attaccata.
Si misero a picchiare l'ombra con dei bastoni.
Dove toccava i bastoni vi rimaneva attaccata.

Si misero a picchiare l'ombra con le mani.
Dove toccava le mani vi rimaneva attaccata.

Questo successe un altro giorno.

E così il giorno dopo iniziò tale e quale continuò a crescere.

Spinsero delle luci nell'ombra.

Lì dove l'ombra li raggiunse loro si spensero.

Cominciarono a pestarne il bordo gli arrivò ai piedi.

Quando gli arrivò ai piedi caddero.

Gli entrò negli occhi gli occhi si accecarono.

I caduti sopra i quali crebbe scomparvero.

Gli accecati che la varcarono scomparvero.

Dei vedenti rimasti in piedi immobili

Ingoiò le ombre.

Poi ingoiò anche loro e scomparvero.

E alla fine gli altri fuggirono.

I superstiti andarono a vivere altrove, se glielo permetteva.

Andarono il più lontano possibile.

I fortunati accompagnati dalle loro ombre.

“L'ultimo”, di W.S. Merwin, da L'ESSENZIALE II, traduzione di Sara Fruner, copyright ©2017 W.S. Merwin ©2023 Unione Buddhista Italiana. Ristampato con permesso di UBILIBER.

Gary Snyder (1930—)

Pine Tree Tops

in the blue night

frost haze, the sky glows

with the moon

pine tree tops

bend snow-blue, fade

into sky, frost, starlight.

the creak of boots.

rabbit tracks, deer tracks,

what do we know.

“Pine Tree Tops” by Gary Snyder, from TURTLE ISLAND, copyright ©1974 by Gary Snyder. Reprinted by permission of New Directions Publishing Corp.

Cime dei pini

nella notte blu
 foschia di gelo, il cielo brilla
 con la luna
 cime di pini
 si piegano blu-neve, sbiadiscono
 nel cielo, gelo, luce di stelle.
 lo scricchiolio di scarponi.
 tracce di conigli, tracce di cervi,
 cosa sappiamo.

Mary Oliver (1935-2019)

When I Am Among the Trees

When I am among the trees,
 especially the willows and the honey locust,
 equally the beech, the oaks and the pines,
 they give off such hints of gladness.
 I would almost say that they save me, and daily.
 I am so distant from the hope of myself,
 in which I have goodness, and discernment,
 and never hurry through the world
 but walk slowly, and bow often.
 Around me the trees stir in their leaves
 and call out, "Stay awhile."
 The light flows from their branches.
 And they call again, "It's simple," they say,
 "and you too have come
 into the world to do this, to go easy, to be filled
 with light, and to shine."

Reprinted by the permission of The Charlotte Sheedy Literary Agency as agent for the author. Copyright
 © 2006, 2010, 2017 by Mary Oliver with permission of Bill Reichblum.

Quando sto tra gli alberi

Quando sto tra gli alberi,
 specialmente il salice e la robinia
 ma anche il faggio, le querce e i pini,
 diramano tali segni di gioia.
 Direi che mi salvano, e quotidianamente.
 Sono così lontana dallo sperare di me,
 di avere bontà, e discernimento,
 e non attraversare il mondo di corsa
 ma camminare piano, e inchinarmi spesso.
 Attorno a me gli alberi muovono le foglie
 e mi richiamano: "Fermati per un momento."
 La luce scorre dai rami.
 E chiamano ancora, "È semplice", dicono,
 "anche tu sei venuta
 al mondo per questo: andar piano, esser riempita
 di luce, e brillare".

Jane Hirshfield (1953-)

Optimism

More and more I have come to admire resilience.
 Not the simple resistance of a pillow, whose foam
 returns over and over to the same shape, but the sinuous
 tenacity of a tree: finding the light newly blocked on one side,
 it turns in another. A blind intelligence, true.
 But out of such persistence arose turtles, rivers,
 mitochondria, figs – all this resinous, unretractable earth.

"Optimism", by Jane Hirshfield, from *GIVEN SUGAR, GIVEN SALT* (NY: HarperCollins, 2001) ©Jane Hirshfield. Used by permission of the author, all rights reserved.

Ottimismo

Ho imparato ad ammirare la resilienza.
 Non la semplice resistenza di un cuscino, la cui schiuma
 torna sempre alla stessa forma, ma la sinuosa

tenacia di un albero: trova la luce bloccata da un nuovo lato
e si volta dall'altro. Un'intelligenza cieca, è vero.
Ma da questa persistenza sono venute le tartarughe, i fiumi,
i mitocondri, i fichi – tutta questa resinosa, irrimediabile terra.

Within this Tree

Within this tree
another tree
inhabits the same body;
within this stone
another stone rests,
its many shades of grey
the same,
its identical
surface and weight.
And within my body,
another body,
whose history, waiting,
sings: *there is no other body*,
it sings,
there is no other world.

“Within This Tree”, by Jane Hirshfield, from *THE OCTOBER PALACE* (NY: HarperCollins, 1994)
©Jane Hirshfield. Used by permission of the author, all rights reserved.

Dentro questo albero

Dentro questo albero
un altro albero
abita lo stesso corpo;
dentro questo sasso
un altro sasso riposa,
le molte sfumature di grigio
le stesse,
identici
la superficie e il peso.
E dentro il mio corpo,

un altro corpo,
 la cui storia, in attesa,
 canta; *non c'è un altro corpo*,
 canta,
non c'è un altro mondo.

Cynthia Zarin (1959-)

Birch

Bone-spur, stirrup of veins—white colt
 a tree, sapling bone again, worn to a splinter,
 a steeple, the birch aground

in its ravine of leaves. Abide with me, arrive
 at its skinned branches, its arms pulled
 from the sapling, your wrist taut,

each ganglion a gash in the tree's rent
 trunk, a child's hackwork, love plus love,
 my palms in your fist, that

trio a trident splitting the birch, its bark
 papyrus, its scars calligraphy,
 a ghost story written on

winding sheets, the trunk bowing, *dead is*
my father, the birch reading the news
 of the day aloud as if we hadn't

heard it, the root moss lit gas,
 like the veins on your ink-stained hand—
 the birch all elbows, taking us in.

"Birch" by Cynthia Zarin, from *THE ADA POEMS*, copyright©2011 by Alfred A. Knopf. Used by permission of the author, all rights reserved.

Betulla

Sperone d'osso, staffa di vene – puledro bianco
 un albero, osso di nuovo adolescente, limato a una scheggia,
 una guglia, la betulla in secca

nella sua gola di foglie. Resta con me, arriva
 ai rami spelati, le braccia staccate
 dall'albero giovane, il tuo polso teso,

ogni ganglio un fiotto nel tronco
 strappato dell'albero, arte infantile, amore più amore,
 le mie palme nel tuo pugno, quel

trio un tridente che spacca la betulla, la corteccia
 papiro, le cicatrici calligrafia,
 una storia di fantasmi scritta su

fogli tortuosi, il tronco arcuato, *morto*
 è *mio padre*, la betulla legge le notizie
 del giorno a voce alta come se non le avessimo

sentite, il gas del muschio alla radice acceso
 come le vene sulla tua mano macchiata di inchiostro –
 la betulla tutta gomiti, che ci cattura.

Christian Wiman (1966-)

Hard Night

What words or harder gift
 does the light require of me
 carving from the dark
 this difficult tree?

What place or farther peace
 do I almost see
 emerging from the night
 and heart of me?

The sky whitens, goes on and on.
Fields wrinkle into rows
of cotton, go on and on.
Night like a fling of crows
disperses and is gone.

What song, what home,
what calm or one clarity
can I not quite come to,
never quite see:
this field, this sky, this tree.

“Hard Night” by Christian Wiman, from *HARD NIGHT*, copyright © 2005 by Copper Canyon Press.
Reprinted by permission of The Permissions Company, LLC, Rights Agency for Copper Canyon Press.

Notte dura

Quali parole, o dono più duro
mi richiede la notte
scolpendo nel buio
questo albero difficile?

Quale posto o pace ulteriore
vedo quasi
emergere dalla *mia* notte
e cuore?

Il cielo sbianca, e va avanti.
I campi si increspano in filari
di cotone, e vanno avanti.
La notte, come un volo di corvi,
si disperde e sparisce.

A quale canto, quale casa,
quale calma o singola chiarezza
non riesco ad arrivare davvero,
a vedere mai:
questo campo, questo cielo, questo albero.

REFERENCES

- ABRAM, D. 2010. *Becoming Animal: An Earthly Cosmology*. New York: Pantheon Books.
- . 1997. *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*. New York: Vintage.
- ALAIMO, S. 2010. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press.
- AMMONS, A. R. 1996. *Set in Motion: Essays, Interviews, and Dialogues*. Edited by Zofia Burr. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- BARAD, K. 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
- BATESON, G. 1979. *Mind and Nature: A Necessary Unity*. London: Wildwood House.
- BENNETT, J. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- BÖHME, G. 1989. *Für eine ökologische Naturästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp.
- CALARCO, M. 2015. *Thinking through Animals: Identity, Difference, Indistinction*. Stanford: Stanford University Press.
- CHRISTENSEN, L. 2002. "The Pragmatic Mysticism of Mary Oliver." In J. Scott Bryson (ed.). *Ecopoetry: A Critical Introduction*, 135-152. Salt Lake City, UT: University of Utah Press.
- DICKINSON, E. 1960. *The Complete Poems*. Edited by Thomas Johnson. Boston: Little Brown and Co.
- ELDER, J. 2002. "Foreword." In J. Scott Bryson (ed.). *Ecopoetry: A Critical Introduction*, ix-xi. Salt Lake City, UT: University of Utah Press.
- FISHER-WIRTH, A., STREET, L.-G. 2013. *The Ecopoetry Anthology*. San Antonio, Texas: Trinity University Press.
- H.D. 1986. *Collected Poems 1912-1944*. Edited by Louis L. Martz. New York: New Directions.
- HERNANDEZ, A. 2014. "The Complete View of the Whole Eventuality: Zen in Gary Snyder's 'Pine Tree Tops'." *The Betty G. Headley Senior Essay Award*, First Place. Waterloo, Ontario, Canada: St. Jerome's University.
- HIRSHFIELD, J. 1994. *The October Palace*. New York: HarperCollins.
- . 2001. *Given Sugar, Given Salt*. New York: HarperCollins.
- IOVINO, S. 2012. "Material Ecocriticism: Matter, Text, and Posthuman Ethics." In T. Müller, M. Sauter (eds.). *Literature, Ecology, Ethics: Recent Trends in European Ecocriticism*, 51-68. Heidelberg: Winter Verlag.
- IOVINO, S., OPPERMAN, S. (eds.). 2014. *Material Ecocriticism*. Bloomington: Indiana University Press.
- LATOUR, B. 2004. *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Trans. by C. Porter. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- LEVERTOV, D. 1999. *This Great Unknowing*. New York: New Directions.
- MERWIN, W. S., 1967. *The Lice*. New York: Macmillan.
- . 1988. *The Rain in the Trees*. New York: Alfred A. Knopf.
- NIEDECKER, L. 1985. *The Granite Pail: The Selected Poems of Lorine Niedecker*. San Francisco: North Point Press.
- OLIVER, M. 2006. *Thirst*. Boston: Beacon Press.
- SCIGAJ, L. M. 1999. *Sustainable Poetry: Four American Ecopoets*. Lexington: The University of Kentucky Press.
- SNYDER, G. 1980. *The Real Work: Interviews and Talks, 1964-1979*. New York: New Directions.
- . 1995. *A Place in Space: Ethics, Aesthetics, and Watersheds: New and Selected Prose*. Washington, D.C.: Counterpoint.

- WHITMAN, W. 1982. *Collected Poetry and Collected Prose*. Edited by Justin Kaplan. New York: The Library of America.
- WILLIAMS, W. C.. 1991. *Collected Poems*. Vol. 1: 1909-1939. Edited by Christopher MacGowan. New York. New Directions.
- WIMAN, C. 2005. *Hard Night*. Port Townsend, WA: Copper Canyon Press.
- ZARIN, C. 2011. *The Ada Poems*. New York: Alfred A. Kno

The author has requested permissions to re-use all the materials quoted in this article well in advance. For the poems about which she is still waiting for a response from the copyright holders, she remains available to comply with eventual fair requests.

CoSMo
*Comparative Studies
in Modernism*

www.ojs.unito.it/index.php/COSMO

© 2012



Centro
Studi
Arti della
Modernità

www.centroartidellamodernita.it

SOCI FONDATORI

Donatella Badin, Anna Battaglia, Giovanni Bottioli, Nadia Caprioglio, Melita Cataldi,
Giorgio Cerruti, Anna Chiarloni, Daniela Deagostini, Winifred Farrant, Giuliana
Ferreccio, Maria Teresa Giaveri, Roberto Gilodi, Fedora Giordano, Stefano Giovannuzzi,
Chiara Lombardi, Franco Marengo, Pier Giuseppe Monateri, Riccardo Morello, Chiara
Sandrin, Giulio Schiavoni, Carla Vaglio, Federico Vercellone, Barbara Zandrino

