

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, confluì 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.