

Ugo Vuoso

Ceic – Centro Etnografico Campano-Istituto di Studi Storici e  
Antropologici

## *Neorealismo e antropologia: Visconti e De Martino in Lucania*

*Qui niente è vero, e tutto è vero*  
(*Lo straniero* di Luchino Visconti, 1967)

### **Abstract**

*In the late nineteen fifties in Lucania, an area that became symbolic as regards the peasant condition which would be redeemed and changed through new programmes and politics, Ernesto De Martino studies and records the ancient mythical and ritualistic performance of the “game of the sickle”. In the same period Luchino Visconti studies the location and makes a detailed anthropological research for “Rocco and his brothers”, one of the masterpieces of Italian neo-realism, released in Italy in 1960. That same year L. Del Fra presents “A passion for wheat”, a documentary based on the documents and archive material of the research conducted by De Martino. Visconti’s neo-realism and the anthropological studies in southern Italy are connected by the same methodology used and the creation of the paradigms of the first “anthropological cinema” or documentary which in Italy is, in its beginnings, the “meridional” cinema.*

**Keywords:** *Italian anthropological cinema; meridional studies; neorealism; Ernesto De Martino; Luchino Visconti.*

Nel 1959 Ernesto De Martino trascorre il mese di giugno a San Giorgio Lucano, dove si reca con il fotografo Franco Pinna per studiare e documentare “il gioco della falce”, l’antico rito contadino che rievoca la cattura e la messa a morte dello “spirito del grano”. Alla rappresentazione mitico-rituale Lino Del Fra, l’anno dopo, dedicherà il film *Passione del grano* (1960).

È, quello del 1959, l’ultimo viaggio che De Martino compie in Lucania. Dalla primavera successiva, infatti, il baricentro delle sue indagini sul campo si sposterà in Salento, la *terra del rimorso*.

La scoperta della Lucania da parte di De Martino risale a un periodo compreso tra il 1949 ed il 1951, quando è ospite di Rocco Scotellaro a Tricarico<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Guidato sul campo da Rocco Scotellaro, De Martino conduce un’inchiesta sulla miseria bracciantile per conto della CGL di Matera e raccoglie un certo numero di documenti biografici contadini che confluiscono nell’ *Inchiesta sulla miseria del salariato agricolo*, rimasta poi inedita. Pubblica invece su “Società” le *Note lucane* (1950) e l’altro saggio *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni* (1953). Ma è nel 1952 che lo studioso progetta e realizza la prima ricerca sul campo-a cui ne seguiranno svariate altre- alla quale prendono parte, con Vittoria De Palma e Mario Venturoli, l’etnomusicologo Diego Carpitella e il fotografo Franco Pinna. Centocinquanta fotografie in bianco e nero (andate perdute) e 147 fra canti popolari e brani documentali su temi magico-religiosi, testimoniavano un mese di incontri, di osservazioni, di riflessioni a contatto con contadini, pastori, artigiani di Grottole, Pisticci, Colobraro, Matera e di altre nove località della Basilicata. Per un compendio delle ricerche sul campo di De Martino in Lucania, si veda Gallini C. , *La ricerca sul campo in Lucania. Materiali dall’archivio De Martino*, in “La ricerca folklorica”, n. 13, 1983, pp. 105-108 con un’esauriente bibliografia sul periodo.

Le suggestioni letterarie e politiche del *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi e l'umanesimo della grande stagione neorealista si intrecciavano con i programmi di studio e di esaltazione del "folklore progressivo" e, soprattutto, con le già marcate linee di una profonda riflessione sulla crisi dell'alta cultura europea e del suo rapporto con le società tradizionali, delle quali quella "arcaica" e "magica" della Lucania si rappresentava, evidentemente, come emblematica.

Luogo nello stesso tempo mitico e reale, simbolo di una società arcaica e autocomunicante e di una condizione contadina letterariamente quasi sospesa nel tempo e nello spazio, ma insieme emblema di un Mezzogiorno da riscattare e trasformare profondamente attraverso politiche di segno differente, la «Lucania magica e desolata» divenne negli anni Cinquanta del '900 una sorta di laboratorio etnografico dove poter sperimentare metodiche e tecniche d'indagine elaborate all'interno di scuole di vario orientamento e diversa provenienza<sup>2</sup>.

La fine degli anni Cinquanta segna, nel rapporto fra De Martino e la Lucania, un confine significativo. Per lo studioso di origine napoletana si chiude un decennio di intensa attività di ricerca e di studio, di innovazione metodologica, di impegno politico e culturale in cui la Lucania ha sempre rivestito un ruolo fondamentale e simbolico, quello di una sorta di "patria culturale" in cui, attraverso l'osservazione partecipante della

---

<sup>2</sup> Mirizzi F., *La Basilicata dopo Levi, laboratorio e centro propulsivo di studi demoetnoantropologici*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università degli Studi della Basilicata", 2000, pp. 177-207.

“ricerca sul campo” era stato possibile sperimentare e documentare tratti e manifestazioni magico-religiose sopravvivenenti nell’arcaicità del mondo contadino tradizionale. Queste esperienze di ricerca e di studio erano state poste alla base di saggi come *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (1958) e *Sud e magia* (1959), forse il più noto fra i lavori demartiniani.

Nel dicembre di quel 1959 Luchino Visconti ed i suoi collaboratori effettuano un viaggio nel materano per documentare la cultura d’origine dei cinque fratelli Parondi e della loro madre, protagonisti del nuovo film del regista milanese, *Rocco e i suoi fratelli*, le cui riprese inizieranno a Milano il 22 febbraio 1960<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Due allestimenti teatrali, uno di prosa (*Figli d’arte*) e uno lirico (*Il Duca di Alba*), precedono l’inizio delle riprese di *Rocco e i suoi fratelli*, che Visconti presenta alla Mostra veneziana del 1960, ancora una volta non vincendo “malgrado il suo film sia di gran lunga il migliore in concorso”.

Parzialmente ispirato a “Il ponte della Ghisolfà” di Giovanni Testori, *Rocco e i suoi fratelli* è la storia di cinque fratelli lucani emigrati a Milano con la loro madre; del loro disperdersi nella metropoli, chi cercando recuperi in una disponibile bontà (Rocco), chi compensazioni in una crudele violenza (Simone), chi imborghesendosi (Vincenzo), chi riuscendo a salvarsi con una relativa chiarezza di prospettive (Ciro), chi sperando un giorno di fare ritorno nella terra dei padri (Luca). Il film assume tonalità tragiche quando Simone accoltella Nadia, una prostituta che si rifiuta di continuare a stare con lui (perchè innamorata di Rocco).

Le vicissitudini censorie di *Rocco* e poi quelle dell’*Arialdia*, esasperano Visconti al punto che il regista si trasferisce a Parigi, dove mette in scena, protagonista Romy Schneider, un’edizione francese del dramma elisabettiano *Peccato che sia una puttana*. Al suo ritorno in Italia, il moralismo dei

In quella Lucania, due importanti Autori - diversi per estrazione, formazione e lavoro ma accomunati dal medesimo orientamento sociopolitico e “meridionalista”-, si alternano sullo stesso *campo* per documentare ed interpretare una umanità *altra*, esclusa e muta, lontana nella sua *arcaicità* ma immanente nella sua soggettività storica.

Il cinema realista viscontiano e gli studi antropologici nell’Italia meridionale si incontrano nella comunanza metodologica degli “studi d’ambiente”, dell’osservazione partecipante, nella costruzione dei paradigmi del primo “cinema antropologico” o documentaristico che in Italia nasce come cinema meridionalista.

---

benpensanti è nuovamente urtato dall’allestimento della *Salomè* al Festival di Spoleto.

*Rocco e i suoi fratelli*

Regia di Luchino Visconti; Aiuto regista: Rinaldo Ricci; Assistenti alla regia: Jerry Macc e Lucio Orlandini; Soggetto di Luchino Visconti, Vasco Pratolini e Suso Cecchi d'Amico, ispirato al libro *Il ponte della Ghisolfa* di Giovanni Testori; Sceneggiatura di Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa ed Enrico Medioli. Musica di Nino Rota; Scenografia di Mario Garbuglia; Costumi di Piero Tosi; Fotografia di Giuseppe Rotunno; Montaggio di Mario Serandrei; Prodotto da Goffredo Lombardo per la Titanus, Roma, e Les Films Marceau, Paris; Proiettato in pubblico per la prima volta al Festival di Venezia nel 1960. Interpreti: Alain Delon (*Rocco*), Renato Salvatori (*Simone*), Annie Girardot (*Nadia*), Katina Paxinou (*Rosaria*), Roger Hanin (*Morini*), Paolo Stoppa (*Cecchi*), Suzy Delair (*Luisa*), Claudia Cardinale (*Ginetta*), Spiros Focas (*Vincenzo*), Max Cartier (*Ciro*), Rocco Vidolazzi (*Luca*), Corrado Pani (*Ivo*), Alessandra Panaro (*La fidanzata di Giro*), Claudia Mori e Adriana Asti (*Le ragazze della Locandiera*).

Nel 1953 Jean Rouch, scrivendo sul rapporto cinema documentario/di finzione, affermava:

La cinematografia infatti, nel suo insieme, ci appare come una specie di biblioteca di romanzi e di scienze, una finzione da cui ogni sincerità è quasi del tutto esclusa: il documento è respinto nel corto metraggio che fa da ‘complemento’ agli spettacoli, e il documentario etnografico appare ai più soltanto come una pellicola noiosa che non è prudente diffondere. Ora, il film etnografico non è nient’altro che un film dell’uomo: al rigore della osservazione lega l’arte della realizzazione cinematografica. Purtroppo dobbiamo riconoscere che queste due condizioni sono raramente raggiunte insieme ed appieno: quando i cineasti fanno dei film etnografici, nascono dei veri film, che non sono però etnografici; e quando gli etnografi fanno dei film, le loro opere sono etnografiche, ma non sono dei film. Saremmo dunque ad un punto morto, se qualche realizzazione esemplare non ci dimostrasse che una soluzione c’è, ed è una soluzione assai semplice<sup>4</sup>.

Il film di Visconti *La terra trema* (1947) è stata una di quelle *soluzioni*, un’opera che è diventata un elemento di confronto e di ispirazione per molte cinematografie sperimentali europee<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Rouch J., *Rinascita del film etnografico*, in “La Lapa”, a. I nr. 2, dic. 1953, pp. 34-35.

<sup>5</sup> Su *La terra trema* si vedano: Micciché L., *Visconti e il neorealismo: Ossessione, La terra trema, Bellissima*, Venezia, Marsilio 1998; Id. (a cura di), *La terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro*, Torino, Lindau 1993; Gesù S. (a cura di), “*La terra trema*” un film di Luchino Visconti, Lipari, Centro Studi Lipari 2006.

Ha notato acutamente S. Bernardi:

A differenza del realismo nel cinema classico, che Metz avrebbe chiamato ‘illusione di realtà diegetica’, prodotta dalla continuità del racconto, dalla coerenza della messa in scena e dal montaggio trasparente, il realismo de *La terra trema* è basato sugli effetti del reale. Non sulla continuità, ma sulla frammentazione, non sulla costruzione e sulla reinvenzione di un mondo immaginario, ma sulla fotografia di luoghi e persone reali che interpretano una storia per noi. È uno dei primi casi nella storia del cinema in cui la rappresentazione dispiega i suoi mezzi sotto i nostri occhi: siamo davanti a una scrittura rotta, appunto, per eccesso di precisione, che persegue non l’integrazione dello spettatore dentro la finzione, ma un tipo di coinvolgimento più forte. Il punto di vista è sempre sdoppiato: il tanto discusso atteggiamento estetico, o secondo alcuni addirittura estatico, con cui Visconti guarda i suoi personaggi, e che dispiacque alla critica italiana per molti anni ancora dopo l’uscita del film, fa parte di questa differenza fra osservatore e osservato, fra uno sguardo intriso di cultura e un mondo che tuttavia emerge forte e sicuro, autonomo rispetto all’osservatore. Tutto quindi è semplice e nello stesso tempo tutto è complesso”<sup>6</sup>.

Il rigore metodologico, la cura formale, il realismo, lo spessore contenutistico che caratterizzano l’opera artistica di

---

<sup>6</sup> Bernardi S., “Il mito, il teatro, la storia”, in Ravadelli P. (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti*, Biblioteca di Bianco e Nero, Venezia 2000, p.73.

Visconti e quella scientifica di De Martino, la critica le riscontra nelle esemplari sintesi di alcuni autori cinematografici.

La lezione viscontiana, articolata anche in una pratica formativa che ha riguardato decine di giovani attori e di aiutanti registi, di tecnici e di organizzatori della produzione cine-teatrale dell'Italia neorepubblicana, è stata interiorizzata e praticata da gruppi di esordienti registi che si sono dedicati al documentario (Vittorio De Seta, Vito Pandolfi, Giuseppe Ferraro, Luigi Di Gianni, Gianfranco Mingozzi, Cecilia Mangini, Lino Del Fra per citarne alcuni) ma anche ad una cinematografia che ha avuto per protagonisti contadini o pastori. Nella stagione 1961-62 escono film come *Banditi a Orgosolo* di De Seta, *Il brigante* di Renato Castellari e *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi (aiuto regista di Visconti ne *La terra trema*). Sono film che si realizzano “dopo un accuratissimo studio d’ambiente”, applicando quasi alla lettera l’esempio di De Martino, tanto che Tullio Kezich li indica come una triade filmica in cui viene raggiunta la “consapevolezza antropologica”.

La correlazione fra il neorealismo (il “cinema totale” viscontiano), l’antropologia e il cinema documentaristico è implicitamente riconosciuta da Luigi Di Gianni il quale, in una intervista del 1991 afferma, parlando della sua collaborazione con De Martino:

... mi parlò semplicemente di questo paese, dove era stato un mese con la sua equipe e aveva fatto degli studi. Io cercavo proprio un caso limite come fatto emblematico del mondo remoto che ancora sopravviveva nel Sud. Ma cercavo anche un episodio di denuncia sociale. Così, sulla base di queste



notizie, mi avviai in questa nuova avventura e realizzai il secondo documentario.

Dopo la prima esperienza con De Martino, girai il secondo con Lino Del Fra e Gianfranco Mingozzi (che poi girò la *Taranta*, ma in epoca successiva). Così, mentre il primo documentario seguiva di più certe tracce scientifiche di De Martino, anche con momenti di espansione e di invenzione, il secondo aveva un carattere più extrascientifico. Anche se ho avuto suggerimenti da personaggi importanti come De Martino, ed altri, i miei documentari non hanno mai preteso di essere delle opere scientifiche. Se poi hanno un valore scientifico, lo hanno acquistato a posteriori, in quanto sono dei documenti. Ma io ho sempre cercato di muovermi in una dimensione personale, alla ricerca, non tanto del dato obiettivo, nel quale non credo (perché è assolutamente inafferrabile), ma di una soggettività, di un modo di affrontare, con la mia sensibilità, vicende, paesaggi, gente, un modo di vita. La mia ricerca tendeva, più che al cinema scientifico, ad un cinema che voleva esprimere dall'interno una condizione umana. E questo intento viene più chiaramente fuori nel secondo documentario. È da tener presente un'altra cosa: sia *Magia lucana* che *Nascita e morte nel meridione* non si basavano su documenti. Era tutto ricostruito; costruito, però, secondo una maniera classica di costruire sulla base di certe verità accertabili e accertate. Naturalmente, poi, la sensibilità soggettiva spinge più in un senso che in un altro. Si prendevano dei personaggi, dei contadini e si ponevano nelle loro case, o in case che rispondessero a certe esigenze visive, specifiche,

cinematografiche, che avessero un certo spessore di immagine, e si facevano recitare. Però recitavano se stessi, la loro vita vista in termini essenziali. È qui la differenza tra finzione e documentario; perché il documentario era l'essenzialità della vita e del gesto, senza orpelli, addirittura un'essenzialità tale che qualcuno, anche persone ragguardevoli nel campo del cinema, avanzavano critiche di questo genere: -Come mai nessuno si soffia il naso?- Ma a me questo naturalismo non interessa. La realtà è vista nella sua essenzialità emblematica, non in termini naturalistici, tendendo di più verso l'immagine che verso una ricostruzione naturalistica del dettaglio<sup>7</sup>.

È in Lucania, vero e proprio loro *luogo comune*, che il regista e l'etnologo si sfiorano, mancando un incontro che non è mai stato cercato e che ci lascia intendere le manifeste distanze che intercorrevano fra i due, oltre alle loro possibili similitudini operative, alle convergenze ideologiche, alle consonanze di vedute.

*Sud e magia* da una parte e *Rocco e i suoi fratelli* dall'altra, ancorché prodotti culturali fra loro diversi, si completano e si integrano in una serie cospicua di rimandi e di correlazioni: la Lucania proiettata nel suo passato tradizionale e quella trasmigrata nella metropoli del Nord, l'immobilità dell'arcaismo

---

<sup>7</sup> In: Iaccio P., *Il Mezzogiorno tra cinema e storia. Ricordi e testimonianze*, Napoli, Liguori 2002, p. 141. Sul nr. 19 di "Filmcritica" del 1952 De Martino pubblicò un articolo dal titolo *Realismo e folklore nel cinema italiano*, ora riportato in Martelli S., *Il crepuscolo dell'identità. Letteratura e dibattito culturale negli anni '50*, Salerno, Laveglia 1988, pp. 140-141.

magico-religioso e la frantumazione dei valori tradizionali di fronte al modernismo e all'urbanizzazione.

Una complementarietà che si snoda anche sul piano della rappresentazione testuale e formale, laddove la scrittura evoca immagini di *relitti folklorici* di grande suggestione e potenza comunicativa che il cinema elabora e stilizza nel racconto del dramma dello sradicamento e del declino della cultura tradizionale.

Nella mostra da noi dedicata a *Rocco e i suoi fratelli*, allestita nell'ambito del "Festival Visconti" nei locali del Museo della civiltà contadina della D'Ambra Vini<sup>8</sup>, basandoci su queste osservazioni, abbiamo enfatizzato il piano della rappresentazione degli oggetti e dei manufatti contadini *in situ* come ambito della memoria tradizionale universalizzata. Dando risalto all'iconografia cinematografica attraverso ingrandimenti fotografici di scene, personaggi e ambienti, è stato narrato l'inurbamento contadino e il disfacimento della famiglia e della cultura tradizionali. Immagini a loro volta collegate ad ulteriori gigantografie della emigrazione transoceanica che vide protagonisti i contadini dell'isola, evocati dal sistema degli oggetti del Museo locale.

---

<sup>8</sup> La mostra "La terra deportata e la memoria di Rocco. Mostra documentaria da *Rocco e i suoi fratelli*" è stata allestita dal 16 settembre al 4 novembre 2005 presso il Museo del Contadino della D'Ambra Vini di Panza a Forio d'Ischia, in occasione della prima edizione del *Festival Visconti* realizzato dalla Fondazione La Colombaia di Luchino Visconti. Nel corso del festival si svolse anche il seminario "Meridionalismo e cinema scientifico. Giornata di studio in occasione del quarantennale della scomparsa di E. De Martino". La giornata fu curata da Francesco Faeta (Università di Messina) e coordinata da Vincenzo Esposito (Università di Salerno).

L'armonica intersecazione di questi tre livelli espositivi ha avuto esiti comunicativi fortemente emozionali. Alcune immagini tratte dal film apparivano *naturalmente* ricollocate in quella ambientazione museale che esaltava le "radici" contadine dei protagonisti del film, com'è accaduto per le foto di Rosaria Parondi (la madre, impersonata da Katina Paxinou), nel suo vestito nero tenuto da spille e spilloni:

Tali particolari – ha scritto Teresa Megale –, rimandano all'immagine di Maddalena La Rocca, la fattucchiera immortalata da Franco Pinna a Colobrero nell'ottobre del 1952, che Ernesto De Martino pubblicò nel 1959 nel volume *Sud e magia*. Sono oggetti tipici di un costume regionale, che servono all'abbigliamento povero, ma sono anche sinonimi di laboriosità. Servendosi di spilli e spilloni il filo di lana corre infatti veloce tra le dita. Guardato con molta attenzione, il vestiario delle contadine lucane ispirò Piero Tosi, il costumista fiorentino che prima di *Rocco* aveva lavorato ai viscontiani *Bellissima* e *Senso*. 'Contemporaneamente alla visita dei luoghi, cercavo dei materiali di vestiario e ne feci una grande raccolta, tanto che sia Rosaria che i figli all'inizio del film furono vestiti con abiti comperati in Lucania'. La testimonianza di Tosi è una conferma ulteriore di quanto e di come il viaggio in Basilicata seppur circoscritto a poche tappe, sia stato determinante per la messa a fuoco dei caratteri culturali necessari ai personaggi dei film"<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Megale T., *Alla ricerca di Rocco e dei suoi fratelli: la Basilicata di Luchino Visconti*, in <http://www.drammaturgia.it/saggi/saggio.php>. ma prima in: Megale T. (a cura di), *Visconti e la Basilicata. Visconti in Basilicata*, Venezia, Marsilio 2003.

Un viaggio nell'alterità culturale che Visconti - il maestro del neorealismo italiano, di quel "cinema totale" che eleva la realtà a materia della creazione cinematografica, l'autore di *Ossessione* (1942) de *La terra trema* (1947) e di *Bellissima* (1951) -, aveva affrontato con la consueta, proverbiale "meticolosità". L'osservazione dei contesti, delle simbologie, la lettura profonda dei valori, delle contraddizioni della *lontana* cultura lucana che nell'universo viscontiano si era già materializzata nella sua significanza attraverso Carlo Levi, Rocco Scotellaro, le letture gramsciane e i numerosi contributi fotografici, artistici e letterari che testimoniavano del crescente interesse degli intellettuali italiani nei confronti della realtà meridionale, arretrata, arcaica e selvaggia così come veniva descritta nelle foto di Henri Cartier Bresson o di Chiara Samugheo, in documentari come quello di Carlo Lizzani *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato* (1949), nei racconti di amici lucani come Gerardo Guerrieri, e, naturalmente, nelle ricerche etnografiche di Ernesto De Martino, da cui derivavano anche reportage fotografici e documentari (primi fra tutti i lavori di Luigi Di Gianni e di Gianfranco Mingozzi).

Nella geografia meridionalista di Visconti l'epica familiare della trasmigrazione non poteva che trovare origine in Lucania, come il regista rivela in una intervista coeva all'uscita di *Rocco*:

I siciliani non si muovono, ecco la differenza, i siciliani non emigrano in famiglie, in numerosi gruppi, ma i lucani, i calabresi, i pugliesi sì. Questa è la loro diversità. Loro lottano ("Bisogna lottare qua" dice 'Ntoni), invece questi dicono: "Bisogna lottare là". Ecco la differenza, la grossa differenza. 'Ntoni non si sarebbe mai mosso oltre i Faraglioni. Lo dice:

“Se andiamo fuori dai faraglioni la tempesta ci porta via”. Hanno una saggezza forse maggiore e una coscienza forse diversa dai lucani. Ma i lucani hanno una condizione sociale e umana molto diversa dai siciliani. L’aspirazione dei lucani, dei pugliesi è di migrare. Che sia in America, in Austria o nel Veneto o a Milano o in Germania, è assolutamente uguale. Infatti ci sono dei centri di emigrazione cioè dove vanno a raccogliersi e da lì poi sono mandati in qualsiasi parte del mondo, non ha nessuna importanza, non c’è una scelta nemmeno. Ma i siciliani, sì ci sono anche a Milano, ma è diverso, una famiglia come quella dei Velastro de *La terra trema* non si sarebbe mossa, sarebbe rimasta lì sui loro scogli<sup>10</sup>.

In *Oltre il fato dei Malavoglia*, articolo apparso sul settimanale “Vie Nuove” nell’ottobre del 1960, Visconti chiariva il senso culturale e politico di quel “possente melodramma” che stava suscitando violente polemiche già dalla sua prima proiezione, avvenuta alla Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia il 6 settembre, guadagnandosi cruenti interventi da parte della censura :

Un film nasce da una condizione generale di cultura. Non potevo partire, volendomi accostare alla tematica meridionale, che dal più alto livello artistico raggiunto sulla base di tale contenuto: da Verga. A ben guardare, però, anche ne *La terra trema* io ho cercato di mettere a fuoco, come fonte e ragione di tutto lo svolgimento drammatico, il conflitto economico. La chiave di volta degli stati d’animo,

---

<sup>10</sup> Visconti L., intervista in “Schermi”, nr. 28, dicembre 1960, pp. 331-335.

delle psicologie e dei conflitti, è dunque prevalentemente sociale, anche se le conclusioni a cui giungo sono soltanto umane e riguardano concretamente gli individui singoli. Il lievito, però, il sangue che scorre nella storia è intriso di passione civile, di problematica sociale. E così *Rocco*.

La questione dei rapporti tra fratelli e tra figli e madre mi ha certo interessato meno di quella che una simile famiglia provenisse dal Sud, fosse una famiglia meridionale. Operando questa scelta non mi sono limitato però, alla ricerca d'un materiale umano particolarmente suggestivo, ma ho consapevolmente deliberato di tornare sul problema del rapporto tra Nord e Sud, così come può tornarvi un artista il quale voglia per così dire, non soltanto commuovere ma invitare al ragionamento.

Ma per quanto mi sia facile affermare che la storia di *Rocco e i suoi fratelli* potrebbe benissimo figurare in una di quelle notizie di cronaca, io desidero rivendicare il carattere di tipicità. Nella particolarità del tutto fantastica dei miei personaggi e della vicenda, io credo di aver posto un problema morale e ideale che è tipico del momento storico in cui viviamo e che è tipico dello stato d'animo aperto, da un lato, alla speranza e alla volontà di rinascita dei meridionali e, dall'altro lato, continuamente respinto, per l'insufficienza dei rimedi, verso la disperazione o verso soluzioni del tutto parziali come quella dell'inserimento individuale, di ogni singolo meridionale in un modo di vita impostogli dall'esterno. In questo quadro ho collocato la vicenda che, come è noto, arriva fino al delitto, centrando un aspetto del

carattere meridionale che mi pare di grande importanza: il sentimento, la legge e il tabù dell'onore.

(...) Tutto sommato, e devo dire senza accorgermene, il finale di *Rocco* è riuscito un finale simbolico, direi emblematico delle mie convinzioni meridionaliste: il fratello operaio parla col più piccolo della famiglia d'una visione futura del suo Paese che raffigura quella idealmente unitaria del pensiero di Antonio Gramsci<sup>11</sup>.

Il viaggio in Lucania è per Visconti conoscitivo, formativo e basilare per la costruzione della sua opera cinematografica la quale coglie, contemporaneamente, due punti nevralgici delle riflessioni socio-antropologiche intorno al *mondo popolare subalterno*: il nodo della trasformazione di quella società -fortemente sollecitata dalla scolarizzazione, da nuovi modelli di consumo, dai nuovi rapporti di lavoro e di rappresentanza politica, dall'emigrazione-, e la questione della persistenza di un folklore e di una cultura del dialetto, che cominciava a diventare memoria culturale, retroterra di una cultura storicamente *sconfitta* e declinante.

Visconti scelse i lucani come protagonisti del film perché, a differenza di altri immigrati meridionali a Milano, li “trovava gradevoli per una certa disponibilità psicologica e per il loro accento – come ha ricordato la sceneggiatrice storica dei film viscontiani Suso Cecchi d'Amico – e gli sceneggiatori suggeriti dal produttore Goffredo Lombardo, Festa Campanile e Franciosa, avevano origini lucane. I due sceneggiatori fondarono

---

<sup>11</sup> Visconti L., *Oltre il fato dei Malavoglia*, in “Vie Nuove”, 22 ottobre 1960 pp. 26-27.



il loro lavoro sulla narrativa meridionalista anche se, come essi stessi dichiararono, scrissero attingendo ad “una esperienza quasi diretta, quale il racconto sentito a viva voce dai nostri padri di mentalità e consuetudini, estri e rigori della Lucania”. A loro Visconti affidò il prologo, che venne poi tagliato perchè giudicato troppo lungo.

Il prologo in Lucania – ha dichiarato Visconti in una intervista – poteva essere utile alla chiarezza dei personaggi, più che della vicenda. Quando dici, il padre è morto e noi abbiamo lasciato la nostra casa, è chiaro. Però li caratterizzava, li vedevi là, nella loro terra, in quella situazione, in quella miseria che io ho visto bene. *Sono andato apposta a studiarla. Avevo scelto i posti precisi per la morte del padre, cioè il funerale del padre, la casa della madre eccetera*<sup>12</sup>.

La scena d'avvio era ambientata su

*uno sperone roccioso a picco sul mare. Esterno alba. Vento e pioggia. Il mare fortemente agitato e tempestoso. Vento e pioggia a scrosci. Lasciando le onde che si infrangono contro la costa rocciosa la macchina inquadra da mezza costa la sommità dello sperone che si protende verso il mare tempestoso. Al limite dello sperone si sono fermate quattro figure nere. Sono due uomini, che reggono a braccia una cassa da morto e due, di più bassa statura che si tengono qualche passo indietro. I quattro sono sferzati dal vento e dalla pioggia che li investe a scrosci intermittenti. Rimangono un momento immobili. Poi sollevando la bara*

---

<sup>12</sup> *Ibid* (il corsivo nel testo è nostro).

alta sulle braccia, i due portatori la spingono con una spinta improvvisa lanciandola verso le onde in tumulto. La bara compie una traiettoria lenta nell'aria e raggiungendo le onde ne è subito inghiottita, scomparendo alla vista.

I quattro, in silenzio, hanno seguito il volo della bara. Ora si fa avanti di un passo il primo. Il volto rigato di pioggia e di lacrime, trattenendo a stento i singhiozzi dice:

*Simone:* Sono Simone. Toccava a Vincenzo che è il figlio maggiore, parlarti. Ma lui è lontano... e non ne sa niente. Se tu non fossi morto d'inverno, ti portavamo a sotterrarti a Bernalda, dove c'è un cimitero. Adesso dappertutto c'è fango e frane e strade non ce ne sono...

Accanto a lui avanza l'altro portatore. Con un'espressione più chiusa prende a parlare:

*Rocco:* Sono Rocco. Siamo afflitti e sconsolati. Ma ce ne sono altri in fondo al mare, tutti amici tuoi...

Dette queste parole, Rocco si fa il segno della croce, imitato da Simone e dai due più giovani che sono rimasti alle loro spalle. Questi sono Ciro di sedici anni e Luca di dodici. Ciro e Luca si stringono nelle giacche tremando di freddo. La cerimonia è finita. Simone e i fratelli riprendono la strada di casa... Li vediamo scendere per un sentiero scosceso, in mezzo al fango. In lontananza si intravede il paese biancheggiare sotto il cielo nero.

Sul loro cammino di ritorno cominciano ad apparire i Titoli di testa che continuano sino all'arrivo dei quattro alla piazza, attraverso le strade strette e fangose del paese.

*Continuano i titoli di testa*<sup>13</sup>.

Il prologo proseguiva sempre in Lucania:

*Piazzetta del paese. Esterno. Alba.*

Lungo il muro, davanti a un miserabile ufficio di collocamento a pianterreno, una fila di braccianti che attendono di essere scelti per il lavoro giornaliero. In lontananza, una modesta chiesa, da cui qualcuno sta smontando i segni del lutto. Uno squallido ometto sbuca fuori dal locale adibito ad ufficio per il lavoro.

*Uomo del collocamento:* C'è da scassare la vigna di Mancinelli Nicola... Tre giornate di lavoro...

I braccianti restano per un momento silenziosi, come se ognuno mediti per suo conto.

*1° Bracciante:* Sono dieci chilometri di strada e dieci a tornare.

*Uomo:* Allora?

*1° Bracciante:* Ci vogliono seicento lire.

Segue un lungo silenzio, sui visi chiusi e ostili.

*Fine titoli di testa.*

Intervengono altri braccianti che si aggiudicano il lavoro chiedendo una paga più bassa.

---

<sup>13</sup> Aristarco G. – Carancini G. (a cura di), *L. Visconti. Rocco e i suoi fratelli*, Bologna, Cappelli 1978 (seconda edizione), p. 57.

La scena successiva era ambientata a casa di Rosaria Parondi, la madre.

*Casa Rosaria. Interno alba.* Appare la scritta:

La Madre

Una fila di vestiti tinti di nero e ancora sgocciolanti, messi via via ad asciugare. La donna che li sta stendendo è Rosaria, già anziana, provata, la faccia del dolore e gli occhi arrossati. È vestita a lutto.

Dal paiolo fumante estrae ancora uno degli abiti messi a tingere. L'interno dell'abitazione di Rosaria suggerisce l'immagine di un'esistenza tirata avanti a fatica. È una camera con più letti, che serve per dormire, mangiare, cucinare. Nessuna finestra. La luce viene dalla strada attraverso la porta. L'arredamento è povero e tipico. Oltre ai letti ed a qualche sedia spagliata un vecchio comò su cui troneggia un San Nicola protetto da una campana di vetro. Altre immagini di santi con un lumino ad olio davanti; alle pareti, qualche teglia, delle trecce di pomodori e di peperoni. In un angolo, a terra, delle mele ranette e delle patate e un paio di grandi piatti di conserva. Al centro dell'ambiente: un tavolo con il piano rotondo. Vi è seduta una comare e sta scrivendo lentamente, con difficoltà, la lettera che Rosaria, sempre stendendo i panni, le detta.

*Rosaria:* Figlio mio, da quando la disgrazia è entrata nella nostra casa, c'è un pensiero che non mi lascia mai. Tuo padre era sempre testardo come un mulo, è orto attaccato alla terra, che a a noi ci fa solo patire le strettezze, e lui lo fece

ammalare... Inutilmente cercavo di persuaderlo, che tu ti eri sistemato, andiamocene via tutti da Vincenzo, di dicevo sempre... E lui, no.

L'espressione di Rosaria, per quasi impercettibili sovrapposizioni di sentimenti, passa dal più convenzionale dolore alla passionalità, alla ricerca di pietà, al rancore, all'imperiosità. A contrasto, il volto della comare è fermo in un atteggiamento di convenienza, corretto solo dalla sofferenza dello scrivere.

*Rosaria prosegue:* ... Adesso che è morto, io debbo fare di testa mia... Perché pure gli altri figli sono cresciuti e possono fare chissà quale fortuna, in un paese più grande, specialmente Simone, vedessi come s'è fatto bello e forte.

Attraverso la porta spalancata vediamo Rocco, seduto in strada su una vecchia sedia.

È sulla soglia della casa di fronte, una ragazza molto giovane (Imma), con la spalliera della sedia inclinata, appoggiata contro il muro, e le gambe pigramente oscillanti.

*Rosaria:* Solo Rocco ancora non si fa capace che ce ne dovremo andare assolutamente.

Si guardano senza parlarsi.

Nella scena successiva Imma “smette di lavorare” (di forbici e d'ago) e passa a Rocco una sua ciocca di capelli, “poi rapidissima Imma si china su Rocco, con le forbici taglia un ciuffetto dei suoi capelli. Rocco apre un piccolo sacchettino che porta al collo, vi nasconde le due ciocche di capelli, i suoi e quelli di Irma.”

Venduto un campicello di terra, Rosaria e i figli partono. La scena del treno, in interno notte, sorprende la famiglia di Rosaria che occupa uno scompartimento. Hanno magre valigette “ed ampi fazzolettoni contenenti enormi pagnotte.”

A Milano, nella palestra “La Lombarda” in esterno-interno sera Vincenzo, il figlio già da tempo emigrato a Milano, è raggiunto dalla voce fuori campo della madre mentre sale le scale di una palestra di pugilato.

L’arrivo di Rosaria e dei suoi altri quattro figli alla stazione di Milano è “tra un vociare confuso e un gran movimento di gente e di inservienti”, i viaggiatori “scendono in massa come formiche”. Poi, “poco a poco si precisa sulla panchina di arrivo un gruppo più compatto che è sceso da un vagone di terza classe. Stanno fermi raggruppati avendo ammucchiato le loro poche cose, il bagaglio ai loro piedi”<sup>14</sup>.

In questo proemio il selvaggio seppellimento in mare del padre morto, e quindi la descrizione del paese e del gruppo familiare, assumeva significati di predestinazione delle tragiche storie dei giovani figli, della loro sconfitta storica.

Costretto ad eliminare l’intera sequenza, Visconti condensa nella scena dell’arrivo alla stazione di Milano della famiglia di Rosaria tutto il valore simbolico del prologo. Non è la stazione del “gran movimento di gente”, brulicante di attività, ma è la stazione che si rivela nel buio della sera, enorme e deserta. Il binario si svuota di gente e Rosaria, ferma coi suoi figli, si chiede perché Vincenzo non sia andato ad accoglierli. La macchina da presa si alza: il gruppo familiare è confinato nel

---

<sup>14</sup> Aristarco G. – Carancini G. (a cura di), *Op.cit.* pp. 58-59.

vuoto. Fra loro e gli altri c'è ora uno spazio desolato, che è anche un *limes* invalicabile e mortifero.

Il lavoro di approfondimento culturale, di accurata investigazione sul campo realizzato da Visconti e dal gruppo di suoi collaboratori (formato dal costumista Piero Tosi, dallo scenografo Mario Garbuglia, dal fotografo di scena Paul Ronald e di sua moglie Huguette e da altri), fu “un’esperienza culturalmente tanto audace quanto necessaria per riempire di contenuti un soggetto nato dallo spunto scarno di una madre con cinque figli che entrano in contatto con il mondo della *boxe*.” Visconti consapevolmente si sottopose “ad un rovesciamento delle posizioni: da cittadino milanese osservato dai migranti come possibile modello alternativo si mutò in osservatore attivo del mondo che quegli stessi migranti aveva generato”<sup>15</sup>.

Il prologo, affatto congruente col resto del film, resta sospeso nelle brume dei paesaggi milanesi entro cui si muove la complessa vicenda dei Parondi.

Il film, ha scritto Emiliano Morreale

(P)roprio dall’*assenza* visiva del Sud trae maggior potenza nel suggerire lo spaesamento e lo struggimento dei protagonisti. La scelta della Lucania, poi, è funzionale a un Sud che rimanga il più ampio possibile: la documentazione minuziosa compiuta dal regista nei suoi sopralluoghi *in loco* fornisce una credibilità assoluta dei dettagli, ma è anche vero che, attraverso quelle immagini così precise e verosimili, Visconti distilla una specie di essenza del Sud tutto. La Lucania serve anche a lui come Sud non ancora soggetto a

---

<sup>15</sup> Megale T., *Op. cit.*, p. 3.

stereotipo, simbolo di tutti i Sud (dalle lotte contadine al matriarcato alla potenza evocativa dei rituali). Il nome del protagonista è semplicemente un omaggio a Scotellaro, ma in rapporto a un secondo elemento che è Milano, la Milano del *boom*.

Di quel prologo mai girato, rimane qualche accenno alla Lucania come ‘altrove’ tracciato con pochi ma esattissimi segni”<sup>16</sup>.

La riproduzione dei modelli culturali lucano-meridionali venne assicurata dallo studio dei materiali documentari raccolti e dal diretto contributo dei collaboratori, prima fra tutti Festa Campanile e Franciosa, poi Guerrieri e quindi da altre figure di secondo piano che vivevano a Milano, dove si realizzava il film, e vantavano origini lucane.

Ma è Visconti stesso, come intuisce Teresa Megale nel suo bel saggio dedicato al viaggio del regista in Basilicata, che mostra “di aver acquisito uno sguardo acuto come quello di un fine antropologo” quando, in una delle stesure del film, scrive:

Nella prima casa di Rosaria, dev’esserci la sfilata dei tegami al muro; davanti all’immagine della Madonna o del San Rocco, i poveri, che non hanno fiori, mettono basilico fresco, preso proprio dalla sporta della spesa.

E più avanti:

---

<sup>16</sup> Morreale E., *Il Cristo mancato. Note sull’immagine cinematografica della Lucania*, in “Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali”, numero monografico dedicato a “Carlo Levi: Riletture”, Torino, Viella 2005, pp. 215-233.



Nella visita agli altri meridionali che affittano letti, può esserci in uno stanzino (ricordo delle abitudini campagnole) un tappeto di mele o di cipolle rosse distese a terra; la Madonna della Madia (*sic*), o il San Luca, o il San Rocco che, al posto della lorica, porta un cilicio fatto come una specie di nassa di pruni selvatici intrecciati fra loro (ad imitazione dei penitenti che nei paesi meridionali portano in processione il San Rocco).

Ed ancora:

Il ritorno di Rocco... Gli amuleti che aiutano Rocco e san Rocco, in Lucania, sono piccoli arti di cera (mani, braccia, gambe, teste di cera), come quelle dei pupazzetti (...). Davanti al San Rocco che ha fatto la grazia (e questo vale anche per la scena finale, poiché Rosaria aspettava l'esito dell'ultimo incontro), c'è un cestello contenente grano, fiori, cera e danaro.

Visconti ricorda a proposito di una credenza che trova posto nel film:

(quel rito della pietra gettata sull'ombra) è un uso lucano che mi hanno raccontato, una specie di rito. Allora io l'ho messa, anche se diventa un po' troppo simbolica, cosa che poteva darmi un po' fastidio. ... Io avevo chiesto: vorrei qualche cosa che mi chiarisse con tre parole una cosa che può ricordare Rocco, un ricordo d'infanzia che possa chiarirmi un sacrificio nella famiglia, qualche cosa che bisogna fare perchè la famiglia sia solida e compatta. E mi raccontarono la leggenda. Ho detto va beh, mi sembra abbastanza bella come immagine, anche se, ripeto, tira un po' verso un certo

linguaggio che preferivo non adoperare. Però in quel momento lì, è un momento di esaltazione, l'unico momento prima dell'arrivo di Simone... Mi pareva potesse starci, insomma.

Questa proprio è una cosa dettami da un lucano. Da che cosa derivi questo poi non lo so<sup>17</sup>.

Si tratta di notazioni che lasciano trasparire l'interesse di Visconti per la "cultura popolare" – i cui riferimenti nella sua opera cinematografica e teatrale sono svariati, a cominciare dal noto *La terra trema* –, un'attenzione al mondo subalterno che va al di là dell'occasionalità del sopralluogo lucano. Un indizio di tipo "formativo" ci viene fornito dai numerosi volumi appartenuti alla biblioteca del regista che concernono la materia folklorica, come le raccolte del Pitrè, i saggi sul teatro delle marionette e quelli sul teatro e la poesia dialettale, argomenti seguiti dal regista anche sulla stampa periodica<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Visconti L., intervista in "Schermi", nr. 28, dicembre 1960, pp. 331-335.

<sup>18</sup> Ben noto è l'utilizzo della lingua dialettale ne *La terra trema*. Il dialetto è quello siciliano che Visconti considera "il più vigoroso e tragico linguaggio d'Italia". Per alcuni però si tratta di un dialetto incomprensibile e ricostruito. Il suo "uso estetizzante" come "musicale 'ammoina' nella *Terra trema* – ha scritto Carlo Muscetta in *Rocco Scotellaro e la cultura dell'Uva puttanello* in "Società", ottobre 1954 – non ha "convinto nessuno". Nei vari dialetti dell'Italia meridionale parlano gli "immigranti italiani" nella messa in scena viscontiana de *Uno sguardo dal ponte* di Arthur Miller (andato in scena al Teatro Eliseo di Roma il 18 gennaio 1958). Visconti, alle rimostranze di Miller per quella scelta linguistica, scriverà – fra l'altro – che "Tutto il miglior teatro italiano, dalla commedia dell'arte a Goldoni, a Pirandello, si basa sul dialetto, che è tuttora il riflesso più vero della vita italiana."

La conoscenza diretta del lavoro di Ernesto De Martino e degli antropologi meridionalisti è poi suffragata dalla testimonianza che abbiamo raccolto recentemente dallo scenografo Mario Garbuglia:

Visconti conosceva certamente il lavoro di De Martino, perchè lui era molto attento a quei temi! I film sulla magia invece li abbiamo visti dopo l'uscita di *Rocco*. Quando siamo stati a Pisticci e negli altri paesi della Lucania abbiamo fatto, come sempre, un lavoro di approfondimento accurato, con rilievi fotografici, sopralluoghi nelle case, nei cortili, nei luoghi di incontro, nelle campagne. Tutto doveva servire a ben caratterizzare la provenienza di questa famiglia che dalla Lucania andava a vivere a Milano, con tutto ciò che lo spostamento significava. La connotazione contadina dei personaggi, la loro povertà, veniva a essere disegnata attraverso una gran mole di osservazioni di dati che una equipe di otto-dieci persone, guidate da Visconti, raccoglieva andando in giro per la Lucania.

- Qual era il metodo di lavoro, di raccolta ?

Ognuno di noi aveva letto delle cose, degli articoli, dei libri. Da Levi a Vittorini, poi c'era Testori e vari altri saggi, articoli, immagini fotografiche. Facevamo una riunione ogni sera, si decideva così il programma della giornata successiva e si discuteva dei dati raccolti, delle impressioni del giorno. Visconti a un certo punto scappava via la sera perché era il

---

Nell'opera cinematografica e teatrale di Visconti numerosi sono i casi in cui il regista ha preferito il dialetto. Vale la pena di notare che donna Carla Erba Visconti, madre di Luchino, si esprimeva normalmente in dialetto milanese.

periodo del Festival di Sanremo e non voleva in alcun modo perdersi le esibizioni di Mina, una cantante che amava! Poi, la mattina, tornava a lavorare a pieno ritmo allo scoperta della Lucania, che per lui era una specie di Grecia antica, un luogo nobile rimasto a lungo isolato e che perciò aveva meglio conservato usanze, idee, oggetti. Ricordo che quando nelle campagne aravano venivano fuori cocci antichi, di epoca romana ma anche precedenti, credo.

-La scelta di un'attrice greca come la Anoxiou per impersonare la madre dei Parodi non fu casuale, così come nel film sono evidenti altri riferimenti alla tragedia greca.

Infatti, era stata una scelta precisa quella di affidare alla Anoxiou, attrice greca di grande forza espressiva, il ruolo della madre dei giovani lucani che vanno a vivere a Milano. Ma anche la stessa casa in cui i Parodi vanno ad abitare è inserita in una struttura ad anfiteatro con le balconate che ripetono quelle dei teatri e che guardano nella casa dove vivono i Parodi. Le scene erano state ricostruite in un teatro della Titanus a San Giovanni e Visconti non le volle vedere che alla fine, quando erano tutte pronte perché, diceva, che in questo modo l'influenza da parte di un certo gusto da intellettuali sarebbe stata insignificante. In verità era tutto il frutto di un grande lavoro di preparazione, di approfondimento, anche di inventiva per certi aspetti. C'era l'addetto stampa della Titanus che era un lucano, grazie a lui ottenni un camion di materiali, di cibi, di oggetti anche rituali relativi alle feste di Pasqua in Lucania, tutte cose poi utilizzate nel film! Visconti mi diceva – Ma come hai fatto? Straordinario!- Poi, tutta un'altra serie di materiali e di

documenti purtroppo andò sacrificata. Effettivamente il film diventava troppo lungo e Visconti decise di sintetizzare con la scena della stazione, dell'arrivo alla stazione di Milano dei Parondi, tutto il riferimento alla Lucania che doveva essere ben altro!<sup>19</sup>

La ricostruzione culturale dei personaggi di *Rocco*, la loro connotazione etnica è accurata e frutto di una gran mole di dati raccolti e analizzati: dagli attrezzi di lavoro agli arredi, dall'iconografia sacra ai cibi rituali o connotativi come il pane ("L'apparizione di Rosaria e dei figliuoli alla discesa del treno, e successivamente in casa Giannelli, dev'essere con le grandi forme di pane assieme ai bagagli", raccomanda il regista in una sceneggiatura), all'organizzazione dello spazio interno ed esterno a quello domestico, ai rapporti fra uomini e donne, alla accorta cinesica – già frutto di una straordinaria resa ne *La terra trema* –, agli abiti tradizionali ed alle consuetudini relative al lutto, registro della memoria e dell'atteggiamento ideologicamente ultimo dei personaggi della storia rappresentata.

Non ultima la profonda, lucida lettura dell'immagine fotografica che nel mondo popolare diventa "ricordo, conforto, prova tangibile dell'esistenza propria e di quella altrui, proiezione affettiva, legame con gli assenti" in quanto le fotografie vengono "continuamente mostrate, commentate o esibite"<sup>20</sup>, come il medaglione "vedovile" di Rosaria:

---

<sup>19</sup> Intervista a Mario Garbuglia raccolta il 18 dicembre 2006. Archivio del Ceic Centro Etnografico Campano – Istituto di Studi Storici e Antropologici, Ischia-Napoli.

<sup>20</sup> Megale T., *Op. cit.*, p. 11.

Non so se avete notato: nella fotografia familiare il padre non si vede quasi, è un ometto grande così. Tutto, ai figli, viene dalla madre. Il modello, diciamo, il calco è la madre. Questi cinque figli tutti forti, tutti grandi, tutti belli come lei li vede, come lei li sogna, vengono tutti da lei. Il padre non è stato che un elemento indispensabile evidentemente, ma insignificante. Infatti ad un certo momento si è consumato, è morto, 'sto omettino, l'hanno messo via, l'han buttato in mare. Poi lei è la padrona di questi suoi figli, queste forze che lei ha scatenato. Scatenato in bene o scatenato in male: lei poi non li sa più tenere, questo è chiaro. Ma io volevo un po' caricarla di una certa responsabilità, anche la madre, e darle questo peso nella storia e questo mi pare che si sente, con la Paxinou. Con un'altra non so se sarei riuscito a farlo. Poi perché non avrebbe avuto questo aspetto da grande megera, che fa i sortilegi. C'era una parte di superstizione nel film che poi è andata via piano piano, come tante volte le cose cadono. Sì, sì lei faceva proprio le fatture. Per Rocco, per esempio. Per Rocco, c'era tutta una storia che raccontava che da bambino era stato male, e la madre aveva detto che aveva avuto il malocchio perché quando hanno qualche cosa laggiù è il malocchio. Allora aveva chiamato un famoso mago, un certo Zi' Peppe che esiste in Lucania, che gli aveva fatto questo rito per levargli la fattura. E lui lo racconta perché c'è tutta una parte di Rocco malato. Tutta una parte che poi m'è andata via<sup>21</sup>.

È ben evidente, in questo racconto di Visconti, la matrice demartiniana utilizzata per tratteggiare la figura della madre ma

---

<sup>21</sup> Visconti L., *Op. cit.*, pp. 331-335.

anche per connotare l'ambiente culturale che gli emigrati portano con loro nei luoghi in cui si trasferiscono. Era nelle intenzioni del regista fare in modo che uno dei fratelli, con la partecipazione degli altri, acquistasse un camion col quale fare la spola con la Basilicata. Avrebbero comprato olio o vino per rivenderlo a Milano. Un modo per riallacciare la trama della memoria e delle identità con "la terra dei padri" con la quale, significativamente, era stato troncato il rapporto con la partenza ma, soprattutto, con la morte del padre, poi seppellito nel mare di una memoria contadina che si andava a sedimentare sempre più negli abissi marini.

La morte del padre avvia l'epica della sconfitta della famiglia che emigra al Nord, riallacciando così i nodi con trame narrative e ideologiche radicate nella cultura lucana, com'è il tema della "nascita sventurata" i cui risvolti vanno a ricomprendere anche la sventura della morte di un asino anziché quella di un padre:

È assai difficile in queste case, con questa vita, mantenersi uomini, serbare almeno un debole lume di quel complesso di affetti e di rapporti che qualifica l'umanità. Di qui nasce una specie di vena accorata e nostalgica della saggezza popolare, come se i beni della cultura costituissero un patrimonio del quale non si può essere mai interamente partecipi. "Fosse morto tata e no lu ciuccio, lu ciuccio già a ddegna e tata none" cantano amaramente due versi del materano: fosse morto il babbo e non l'asinello, l'asinello era utile per far la legna, il babbo vecchio e inabile alla fatica invece no. L'esperienza filiale, testimoniata dalla parola *tata*, non resiste alla tentazione delle cose, e nell'apparente cinismo

dell'ignoto cantore traspare la nostalgia di questo bene civile<sup>22</sup>.

L'osservazione diretta da parte di Visconti e del suo gruppo non aveva tralasciato le zone di immigrazione meridionale a Milano, da cui vennero precise indicazioni operative:

Ad esempio, nella prima stesura avevamo sottolineato la nostalgia dei meridionali che vivono a Milano per la loro terra. Parlando con molti di essi ci siamo resi conto, invece, che non lascerebbero mai la città, che mai tornerebbero ai loro paesi d'origine, perché –dicono- meglio arrangiarsi a Milano che patire in paese. E in base a questa realtà nuova abbiamo notevolmente modificato il testo della prima stesura. Altro elemento che abbiamo captato è stato quello del sistema usato dai meridionali per avere una casa: ed anche di questo abbiamo tenuto conto nelle correzioni e nelle modifiche<sup>23</sup>.

*Rocco e i suoi fratelli* è dunque il primo film italiano che solleva con forza la delicata questione delle coesistenze e dei rapporti tra culture diverse nelle grandi città industriali e post-industriali, un problema che persiste nella contemporaneità delle culture immigrate extraeuropee nel nostro Paese.

Rocco è stato un film che ha coinvolto, lacerato e fatto discutere la società italiana, è stato “un mesto, poetico e solenne capolavoro”, come ha scritto Giuseppe Marotta nella recensione “Il dolore dell'uomo del Sud nel paese dello scialo”:

---

<sup>22</sup> De Martino E., *Furore Simbolo Valore*, Milano, Il Saggiatore 1962 p. 120.

<sup>23</sup> Aristarco G. – Carancini G. (a cura di), *Op.cit.*, p. 53.



ben di rado ho lacrime per i film; e invece ho pianto di gusto, Luchino, per i suoi candidi e sudici Parondi. Lei mi deve un suo fazzoletto stemmato, in cambio del mio che lacerai con i denti; ma soprattutto mi deve l'ammissione che un film, se non collega le arterie dello spettatore a quelle dell'autore, è un film superfluo, vano, fallito<sup>24</sup>.

L'analisi viscontiana metteva in luce quanto la ricerca demoantropologica delegava all'indagine sociologica la quale, entro certi limiti, coglieva la reale dimensione e pervasività dei processi che stavano trasformando la cultura dei contadini.

D'altro canto, proprio nei primi anni '60 proseguivano in Lucania e in alcune altre regioni meridionali, le ricerche sui comportamenti magico-religiosi e sui rituali festivi secondo gli schemi metodologici e gli strumenti teorici offerti dall'indagine demartiniana che, per altro, contribuiva ad innervare nell' "industria cinematografica" nazionale il documentarismo di matrice demoantropologica e, sul versante di un più diffuso ed auspicato interesse nei confronti del mondo popolare, assisteva al rinnovarsi di folklorismi ed all'apertura di dialoghi con gli "uomini semplici".

In *Difesa della letteratura dialettale* (1957), De Martino scriveva:

... (D)a una parte assistiamo a uno sblocco del folklore dalle sue posizioni tradizionali, e la costituzione di un folklore progressivo, legato alle esperienze della Resistenza, della occupazione delle terre, della occupazione delle fabbriche,

---

<sup>24</sup> Ora in: Marotta G., *Al cinema non fa freddo*, a cura di G. Amelio, Cava dei Tirreni, Avagliano 1997, p. 217.

ecc. ecc.: dall'altra parte, tutta una schiera di intellettuali democratici, avvertendo come già esaurito il desiderio espressivo della cultura tradizionale, cercano di istituire saldi legami con l'umanesimo popolare e di inaugurare un fecondo dialogo con gli uomini semplici: *Cristo si è fermato a Eboli* di Levi, *Le terre del Sacramento* di Jovine, il cinema neorealista di De Sica, di Visconti, di De Santis ecc., le tele o i disegni di Guttuso, di Purificato, di Mazzullo, di Ricci, ecc., il rifiorire della poesia dialettale di un Vannantò, di un Eugenio Cinese, di un Rocco Scotellaro ecc. appartengono in proprio a questo movimento<sup>25</sup>.

La prima, strutturata spedizione etnografica di De Martino nel 1952, era giunta a ridosso di una iniziativa intrapresa da un altro protagonista del neorealismo, Cesare Zavattini e dalla Casa Editrice Einaudi per promuovere la collana "Italia mia", la quale doveva ospitare saggi di registi, letterati, scrittori e giornalisti su alcuni aspetti della vita sociale. Zavattini invitava a redigere una sorta di bollettino nel quale far confluire notizie e denunce sulla povertà e la miseria in Italia. De Martino intervenne su *Il Rinnovamento italiano* accettando la provocazione dello scrittore:

È da qualche tempo che sto organizzando in Lucania spedizioni scientifiche per lo studio della vita dei contadini lucani e del loro mondo culturale (...). Abbiamo il nostro programma, i nostri itinerari, i nostri questionari. Incideremo

---

<sup>25</sup> De Martino E., "Nuie simme 'a mamma d'a bellezza. Difesa della letteratura dialettale", in Clemente P. – Meoni M.L. – Squillacioti M., *Il dibattito sul folklore in Italia*, Milano, Edizioni di cultura popolare 1976, p. 131.

i canti popolari e sorprenderemo nell'obiettivo fotografico ambienti, situazioni e persone (...). E di ritorno in città comunicheremo a tutti ciò che abbiamo visto e ascoltato: in una serie di conferenze sceneggiate, di articoli per quotidiani e periodici, in opuscoli a carattere divulgativo e in un'opera a carattere scientifico renderemo pubblico questo dimenticato regno degli stracci, faremo conoscere a tutti le storie che si consumano senza orizzonte di memoria storica nel segreto dei focolari domestici (...). Io penso che intorno a queste spedizioni organizzate dovrebbero raccogliersi gli intellettuali italiani, a qualunque categoria essi appartengono, narratori, pittori, soggettisti, registi, folcloristi, storici, medici, maestri ecc. Il nuovo realismo, il nuovo umanesimo, manca, per quel che mi sembra, di questa esperienza in profondità, e spedizioni di questo genere costituiscono un'occasione unica per formarsela, e per colmare quella distanza tra popolo e intellettuali che Gramsci segnalava come uno dei caratteri salienti della nostra cultura nazionale<sup>26</sup>.

Non era la prima volta che De Martino chiamava in causa gli artisti, gli scrittori, i cineasti, i fotografi che sperimentavano un neorealismo meridionalista senza quella "profondità" in grado di azzerare lo scarto tra "popolo" e "intellettuali". Esordiva invece

---

<sup>26</sup> De Martino E., *Una spedizione etnologica studierà scientificamente la vita delle popolazioni contadine del Mezzogiorno. Importanti sviluppi della iniziativa di Zavattini*, "Il Rinnovamento d'Italia", 1 settembre 1952. Cfr. anche: De Martino E., *L'opera a cui lavoro. Apparato critico e documentario della "Spedizione in Lucania"*, a cura di C. Gallini, Lecce, Argo 1996, pp. 25 sgg.

nell'annunciare strategie di divulgazione sulla espressività di quella "cultura della povertà" ancora confinata nel silenzio.

Lo studioso scrive allora, per il biennio 1953-54, due radiodocumentari: *Panorami etnologici e folklorici* e *Spedizione in Lucania*, trasmessi dal Terzo Programma di Radio Rai e nei quali vengono utilizzati documenti sonori inediti ed originali (canti, fiabe, testimonianze ecc.) registrati "sul campo". Nella presentazione pubblicata sul "Radiocorriere", De Martino chiarisce gli intenti divulgativi del programma che, pur non rinunciando all'impegno scientifico, si ponevano in opposizione al "gusto del primitivo e del popolare" condannando le deformazioni del folklore nel "pittresco" nel "romantico", se non addirittura nel "turistico".

Le trasmissioni demartiniane presentano tuttavia anche forti elementi di ambivalenza -ha scritto Letizia Bindi- e consentono di vedere al lavoro un antropologo diviso tra l'aspirazione verso una posizione di tipo relativista e il permanere, nel suo linguaggio e nelle sue scelte di tessitura del discorso radiofonico, di forti elementi di etnocentrismo e di ciò che l'antropologia degli ultimi decenni definirebbe senza dubbio il 'parlare al posto d'altri, tipico del discorso coloniale. D'altronde è forse proprio tale ambivalenza, insieme all'indubbio valore divulgativo delle trasmissioni demartiniane, che rese possibile l'accesso di un intellettuale, così politicamente caratterizzato, ai microfoni di una radio nazionale fortemente impegnata, tra la fine degli anni quaranta e la metà degli anni cinquanta, in uno sforzo unificatore all'insegna del più severo anticomunismo e improntata a una missione di vero e proprio apostolato

cattolico, che riportava il mezzo radiofonico alla sua ‘missione’ originaria dopo le ubriacature totalitarie del regime”<sup>27</sup>.

De Martino utilizza nel suo programma uno stile diretto e divulgativo che lo obbliga a sacrificare la problematicità dei contenuti.

Scompaiono buona parte delle preoccupazioni critiche sottili e complesse”, nota Bindi, per giungere “ad un pensiero storicistico piuttosto semplificato, se non addirittura un po’ grossolano, in cui le diverse forme di espressione culturale tradizionale vengono impilate in un percorso ‘evolutivo’ di facile comprensione per l’ascoltatore medio, ma indubbiamente lesivo delle cautele teoriche fino a quel momento maturate da De Martino in ambito scientifico”<sup>28</sup>.

Le trasmissioni di *Panorami etnologici e folklorici* affiancavano ai materiali raccolti sul campo quelli derivati da studi “a tavolino”, derivati per lo più dalle raccolte ottocentesche.

È in questi passaggi più di maniera che affiora il De Martino divulgatore convinto, probabilmente animato da un sincero interesse per la diffusione di conoscenze in materia di culture tradizionali, ma anche ‘populisticamente’ orientato a una riduzione a uso della massa di tali informazioni. (...)

---

<sup>27</sup> Bindi L., “Ernesto De Martino alla Radio” in *E. De Martino. Panorami e spedizioni. Le trasmissioni radiofoniche del 1953-54*, a cura di L.M. Lombardi Satriani e Letizia Bindi, Torino, Bollati Boringhieri 2002, p. 140.

<sup>28</sup> Bindi L., *Op. cit.*, p. 150

La novità rappresentata da De Martino tuttavia (...) è proprio il suo interesse umano e intellettuale per i contesti folklorici<sup>29</sup>.

Negli stessi anni anche altri demologi ed etnologi prendevano parte a trasmissioni radiofoniche del Terzo Programma della Rai. Questi studiosi miravano a valorizzare il patrimonio etnografico nazionale utilizzando in genere il registro positivistico e populista facendo poco uso di documenti folklorici originali, a cui ricorreva invece De Martino.

Attraverso la realtà dei documenti derivati dalla ricerca sul campo e la loro riproduzione radiofonica, De Martino intendeva divulgare un sapere alternativo attinto direttamente dalle popolazioni del Sud, veicolando in tal modo anche i contenuti politici e sociali della sua ricerca. Il mondo popolare o “mondo dei poveri” diventava, nella visione del marxismo demartiniano, un laboratorio di nuova democrazia e su di esso la densa attività divulgativa, ma anche di organizzazione culturale realizzata da De Martino, convogliava l’interesse e l’attenzione di nuovi ambienti artistici e di ricerca.

È nel 1953 che viene realizzato il primo documentario etnografico demartiniano, *Lamento funebre* di Michele Gandin (già autore di un documentario sulla Lucania di Levi: *Cristo non si è fermato a Eboli*, del 1952). Nel progetto di De Martino il film – al quale lo studioso contribuì come consulente scientifico – doveva costituire la prima voce di una “enciclopedia cinematografica” che però non fu mai realizzata. Soltanto dopo cinque anni poteva invece essere girato *Magia lucana* (1958) di Luigi Di Gianni realizzato sotto gli auspici del Museo delle Arti

---

<sup>29</sup> Bindi L., *Op. cit.*, p. 156.

e delle Tradizioni Popolari di Roma. Il cinema antropologico derivato direttamente dalle ricerche di De Martino o ad esse ispirato cominciava a prendere consistenza. Vi contribuivano vari fattori, come la sovrapposizione –pur nella sua originale posizione di analisi critica- del pensiero antropologico alla tradizione di studi meridionalistici e la presenza mediatrice e originale di una robusta produzione di scritti memorialistici e d’inchiesta. Il cinema antropologico e il reportage fotografico-documentaristico venivano alimentati da figure professionali provenienti dall’ “industria del cinema” e da quello d’autore e di “impegno sociale”. Mingozzi, ad esempio, racconta che decise di abbandonare improvvisamente il risentito Federico Fellini sul set di *Boccaccio 70* per andare a filmare col giovanissimo Ugo Piccone *La taranta*, il primo “documento filmato sul tarantismo” con il commento di Salvatore Quasimodo<sup>30</sup>.

Il fotografo Franco Pinna, presente in molte campagne di ricerca demartiniane lo ritroviamo, fra i tanti set, anche su quello de *Le notti bianche* di Visconti (1957).

Intervenendo ad una trasmissione radiofonica realizzata in occasione della scomparsa dello studioso, Carlo Levi dichiarava:

In De Martino è stata una esperienza scientifica ma partecipante alla vita, vissuta come atto attuale, cioè una vera esperienza se vogliamo, storicistica o storica portata sul piano della partecipazione attuale e della comprensione: se è vero quello che De Martino sosteneva, che la funzione dell’etnologia è l’allargamento dell’autocoscienza della nostra civiltà, cioè la funzione umanistica di “allargamento di

---

<sup>30</sup> Mingozzi G., *La taranta. Il primo documento filmato sul tarantismo*, Roma, ML Edizioni 2001, pp. 19 e sgg.

coscienza”. Questa funzione di “allargamento di coscienza” egli poteva riscontrarla nel dopoguerra italiano a contatto col mondo contadino meridionale proprio perché il movimento contadino, il mutamento delle dimensioni culturali di questo mondo arcaico e magico che si stava svegliando ad una civiltà attuale e presente, era in sé esattamente questo allargamento dell’autocoscienza. Quindi l’opera di De Martino come etnologo veniva veramente a coincidere di fatto con la situazione storica, e questo fa la sua grandezza e il suo valore, cioè lo immette direttamente in un momento storico di cui egli diventa rappresentante effettivo. Ed è per questo che io credo che i suoi libri, i suoi saggi, tutto il suo lavoro di questi anni rimangano non soltanto come un valore strettamente scientifico da un punto di vista teoretico, ma rimangano anche come un documento veramente umanistico ed una conoscenza al mutamento della realtà, non soltanto alla sua astratta conoscenza: la conoscenza come mutamento. Ed è la ragione per cui poté essere insieme scienziato ed anche uomo d’azione nel mondo del mezzogiorno, e la ragione per cui egli ha portato un contributo effettivo a questa autocoscienza nel mondo contadino contemporaneo<sup>31</sup>.

Due movimenti, in parti simmetrici, distinguono il *viaggio* dello studioso da quello del regista, l’uno centrifugo e l’altro centripeto rispetto all’emblematicità della Lucania. Con modalità diverse l’etnologo e il regista subiscono il fascino di

---

<sup>31</sup> Carpitella D – Carlo L. – Paci E. – Jervis G., “Ricordo di Ernesto De Martino”, in Clemente P. – Meoni M.L. – Squillacciotti M., *Op. cit.*, p. 351. La commemorazione fu tenuta il 29 giugno 1965 per il Terzo programma della RAI. De Martino morì a Roma il 6 maggio 1965.



quei paesaggi caratterizzati da segni culturali profondi e inquietanti. Nel percorso demartiniano, lo sguardo antropologico dello studioso si è spinto in profondità per andare a constatare i limiti della Storia ma anche per trasformare la ricerca in azione politica, in divulgazione e promozione di un umanesimo dalla coscienza allargata e dagli orizzonti mutevoli.

L'autopsia viscontiana, suggestionata dal racconto demartiniano, ha saputo cogliere, pur nella sua breve durata, gli elementi segnici di uno stigma culturale problematizzato nelle conseguenze di uno spaesamento angoscioso e conflittuale, presago della inevitabile *apocalisse* dell'antica *cultura dei padri*. Nelle brume serali della periferia milanese si nullificano le trame dei solidi destini tradizionali mentre il gigantismo anomizzante delle metropoli del nord estende i suoi "idroscali" fino ai calanchi materani.

Il tema della sconfitta e quello della inevitabile decadenza delle culture eurocentriche caratterizzeranno l'opera viscontiana fino a *L'Innocente*, che uscirà postumo (1976). Sono tratti filosofici che accomunano, in un medesimo afflato culturale, la riflessione del regista alla ricerca sulle *apocalissi* del De Martino de *La fine del mondo*. Se il De Martino antropologo della "cultura della povertà" sperimenta dolorosamente l'*Unheimlichkeit* nel confronto con la diversità culturale delle "plebi rustiche" del Mezzogiorno, Visconti affonda il suo implacabile sguardo nella perdita di quella "patria culturale" eurocentrica e aristocratica che non è stata anticipatrice di "appaesamenti", ma di una ineluttabile "crisi della presenza" storica ed esistenziale.

L'esperienza fatta – ha scritto Visconti – mi ha soprattutto insegnato che il peso dell'essere umano, la sua presenza, è la sola 'cosa' che veramente colmi il fotogramma, che l'ambiente è da lui creato, dalla sua vivente presenza, e che dalle passioni che lo agitano questo acquista verità e rilievo; mentre anche la sua momentanea assenza dal rettangolo luminoso ricondurrà ogni cosa a un aspetto di non animata natura. Il più umile gesto dell'uomo, il suo passo, le sue esitazioni e i suoi impulsi da soli danno poesia e vibrazioni alle cose che li circondano e nelle quali si inquadrano. Ogni diversa soluzione del problema mi sembrerà sempre un attentato alla realtà così come essa si svolge dinanzi ai nostri occhi: fatta dagli uomini e da essa modificata continuamente<sup>32</sup>.

### *Bibliografia*

1. Aristarco G. - Carancini G. (a cura di) 1978, *L. Visconti. Rocco e i suoi fratelli*, Bologna: Cappelli.
2. De Martino E. 1950, "Note lucane", in: *Società*, a VI, n. 4, pp. 650-667
3. Id. 1977, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle Apocalissi culturali* (a cura di Gallini C), Torino: Einaudi.
4. Id. 1980, *Furore, simbolo, valore*, Milano: Feltrinelli.
5. Id. 1996 *L'opera a cui lavoro. Apparato critico e documentario della "Spedizione in Lucania"*, a cura di C. Gallini, Argo: Lecce.
6. Di Gianni L. 2016, "Il cinema contadino meridionale", in: *Forum Italicum*, vol. 50 (2), pp. 913-914.

---

<sup>32</sup> Visconti L., *Cinema antropomorfo*, in "Cinema", 173-174, 25 settembre - 25 ottobre 1943.

7. Esposito V. 2012, *Il fotografo, il santo, due registi e tre film*, Milano: F. Angeli.
8. Id. 2016 "Levi, Scotellaro e il cinema documentario lucano. Saggio di antropologia storica", in: *Forum Italicum*, vol. 50 (2), pp. 953-987.
9. Ferraro D. (a cura di) 2001, *Tra magia e realtà. Il meridione nell'opera cinematografica di Luigi Di Gianni*, Roma: Squilibri.
10. Gallini C. 1981, "Il documentario etnografico demartiniano". In: *La ricerca folklorica*, n.3. Brescia: Grafo, pp. 23-31
11. Id. 1983, "La ricerca sul campo in Lucania. Materiali dall'archivio De Martino", in: *La ricerca folklorica*, n.13, pp.105-108
12. Id. 1996 *De Martino Ernesto. L'opera a cui lavoro. Apparato critico e documentario della "Spedizione in Lucania"*, Lecce: Argo.
13. Gallini Clara-Massenzio Marcello (a cura di) 1997, *Ernesto De Martino nella cultura europea*, Napoli: Liguori.
14. Gesù S. (a cura di) 2006, *"La terra trema" un film di Luchino Visconti*, Lipari: Centro Studi Lipari.
15. Iaccio P. 2002, *Il Mezzogiorno tra cinema e storia. Ricordi e testimonianze*, Napoli: Liguori.
16. Imbriani E. 2015, *La strega falsa*, Bari: Progedit.
17. Lombardi Satriani L. M. - Bindi L. (a cura di) 2002, *Ernesto De Martino. Panorami e spedizioni. Le trasmissioni radiofoniche del 1953-54*, Torino: Bollati Boringhieri.
18. Marano F. 2007, *Il film etnografico in Italia*, Bari: Edizioni di Pagina.
19. Martelli S. 1988, *Il crepuscolo dell'identità. Letteratura e dibattito culturale negli anni '50*, Salerno: Laveglia.
20. Megale T. (a cura di) 2003, *Visconti e la Basilicata. Visconti in Basilicata*, Marsilio:Venezia.
21. Micciché L. 1990, *Visconti e il neorealismo, Ossessione, La terra trema, Bellissima*, Venezia: Marsilio.
22. Id. 1993, *La terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro*, Torino: Lindau.

23. Id. 1996 , *Luchino Visconti, un profilo critico*, Venezia: Marsilio.
24. Mirizzi F. 2000, "La Basilicata dopo Levi, laboratorio e centro propulsivo di studi demoetnoantropologici", in: *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università degli Studi della Basilicata*, pp. 177-207.
25. Id., 2016, "*Contadini del Sud* tra valore documentario e dimensione letteraria", in: *Forum Italicum*, vol. 50 (2), pp. 739-751.
26. Morreale E. 2005, "Il Cristo mancato. Note sull'immagine cinematografica della Lucania", in: *Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali*, n. 53, pp. 215-233.
27. Pasquinelli C. (a cura di) 1977, *Antropologia culturale e questione meridionale. Ernesto De Martino e il dibattito sul mondo popolare subalterno negli anni 1948-1955*, Firenze: La nuova Italia.
28. Rondolino G. 1981, *Luchino Visconti*, Torino: Utet.
29. Semprebene R. 2009, *La Terra trema. Prove tecniche del compromesso storico? Rapporti tra cinema e politica nel secondo dopoguerra*, Cantalupa: Effatà Editrice.
30. Signorelli A. 2015, *Ernesto De Martino. Teoria antropologica e metodologia della ricerca*, Roma: L'asino d'oro.
31. Visconti L. 1943, "Cinema antropomorfo", in: *Cinema*, 25 settembre-25 ottobre, pp. 173-174.
32. Id. 1960, intervista in: *Schermi*, nr.28, dicembre, pp. 331-335.