

Francesco Clemente

Società Filosofica Italiana - sez. di Taranto

La tensione dell'immagine: postille sulla "questione visuale" in Ernesto de Martino

*"Che cos'è l'antropologia?"
"L'antropologia è vedere, il che è
difficilissimo, perché è appunto,
l'ultima cosa che si impara."
"Quando si impara a vedere?"
"Quando inizia a mancare tutto il
resto".*

(da un dialogo fra Parthenope e il
Prof. Marotta in Parthenope di Paolo
Sorrentino, 2024)

Abstract

Within the context of visual anthropology studies - which over the years has evolved into diverse scientific forms and expressions - this research aims to provide some clarifications and critical annotations that focus on certain aspects of what could be defined as a genuine visual issue in Ernesto de Martino's thought and work. Therefore, this research is conducted by a focus on the Italian scholar's major ethnographic production, in which his research on funeral lamentation reveals considerable depth, especially in light of the Figurative Atlas of Weeping, an addition that has not escaped the scrutiny of critics, naturally prompted by the comparison it has with Aby Warburg's celebrated work, Mnemosyne, the Atlas of Memory. This very comparison opens up the further problematic of the image-word nexus in de Martino which - ultimately - is here linked to the approach that the Neapolitan anthropologist has developed in the artistic-architectural field - as evidenced

by some publications - and which constitute a further basis for clarifying - in differential terms—the relationship with Aby Warburg.

Keywords: *Visual anthropology; Figurative Atlas of Weeping; Image; word; memory.*

Il valore della comunicazione visuale in Ernesto de Martino

Filtrare la ricerca di de Martino con le lenti della scienza visuale significa fronteggiare una congerie di quesiti, capaci di sostanziare -quindi di alimentare- il fascino di un ennesimo motivo di elucubrazione sulla statura dello studioso partenopeo.

Oltre alla verifica dell'incidenza dell'approccio visuale nei saggi etnografici della maturità, a tenere banco sono quegli ineludibili argomenti materati della sfida di rendere ragione della presenza - unica nella sua connotazione - *dell'Atlante figurato del pianto* a conclusione di *Morte e pianto rituale*, e - di conseguenza - del raffronto - che proprio tale presenza ha incentivato a suscitare fra gli studiosi - tra la singolare cartografia demartiniana e il celebre *Atlas Mnemosyne* di Aby Warburg.

Un parallelismo che si è prestato a plurimi tentativi di lettura e che – di fatto - ha nutrito un dibattito abbastanza polarizzato nelle posizioni espresse: da un lato chi - anche in base ad una ricostruzione di vicende biografiche - sostiene che fra Warburg e de Martino ci sia stata molto di più di una tangenza culturale, motivo per cui proprio *l'Atlante figurato del pianto* rappresenta un chiaro debito intellettuale dell'antropologo italiano nei confronti dello storico dell'arte tedesco; dall'altro lato - al contrario - quanti affermano una chiara eterogeneità delle due testimonianze culturali in oggetto, insistendo sulla differenza di formazione di partenza, nonché delle finalità di ricerca fra i due intellettuali europei.

Un indizio - quest'ultimo - che si è inteso tematizzare con esplicito riferimento alla caratura delle opere di Aby Warburg in termini squisitamente visuali, al fine di contestualizzarne la portata all'interno della storiografia degli ultimi decenni. Facendo valere questo intendimento anche per de Martino, si possono prendere le mosse per una perlustrazione mirata sul medesimo terreno di discussione.

In quel perenne e portentoso cantiere che è il corpus delle opere di Ernesto de Martino trova una collocazione caratteristica quella che si potrebbe definire una vera e propria questione visuale. Al centro dell'attenzione si pone la dimensione visiva nella sua concreta articolazione dentro l'ufficio scientifico dell'etnografo partenopeo, tentando, così, di illuminarne pieghe e risvolti al fine di organizzare un apporto ermeneutico su alcuni rilievi sui quali la critica si è a lungo soffermata.

Le argomentazioni prese in esame si addensano in misura preponderante sull'uso della fotografia e sulla funzione da essa assolta nell'ambito di quelle ricerche che hanno consacrato de Martino quale scopritore del "sottosuolo culturale" del mondo antico.

Ciò, tuttavia, non comporta un ridimensionamento dell'altro interesse visuale rintracciabile nelle sue indagini etnografiche, vale a dire la cinematografia, recepita e declinata nella sua valenza documentaristica. L'attenzione per il film etnografico si radica nell'urgenza di autenticità promossa dalla stagione neorealista italiana, così come esemplarmente rappresentata dall'opera di Roberto Rossellini e Vittorio De Sica. Senza questo retroterra - maturato nel contesto delle rovine del secondo conflitto mondiale e segnato dalla consapevolezza delle tragedie universali ad esso connesse - non sarebbe possibile

afferrare la rappresentazione delle esistenze travagliate dei soggetti subalterni.

È – dunque - conveniente indugiare su tale elemento attraverso due considerazioni, una di ordine più generale e l'altra di ordine più specifico. In primo luogo, occorre valorizzare meriti poco riconosciuti dell'antropologia italiana sul piano internazionale, tra i quali quello di aver promosso considerevoli sperimentazioni visive, rendendo così intelligibile il contributo di studiosi come Paolo Mantegazza, Lamberto Loria, Enrico Giglioli e Lidio Cipriani. In secondo luogo, all'interno di questo quadro scientifico risalta la figura di Ernesto de Martino¹, che - oltre a intrecciare rapporti con Lino Del Fra, Michele Gandin, Cecilia Mangini - ha intrecciato il proprio nome alla realizzazione di un documentario sul tarantismo pugliese, prodotto insieme al suo stretto collaboratore Diego Carpitella.²

Si tratta del film *La taranta*, girato da Gianfranco Mingozzi nel 1962, della durata di circa diciotto minuti, realizzato con la consulenza scientifica di De Martino e accompagnato dal

¹ Cfr. Cecilia Pennacini, *Filmare le culture, un'introduzione all'antropologia visiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 13

² Circa i reperti filmici delle ricerche demartiniane l'anno importante è il 1959, nel quale, sulla scorta dell'indagine sul tarantismo, prende forma il documentario intitolato *Meloterapia del tarantismo*, un filmato di Carpitella che riprende alcune tarantelle terapeutiche. Mentre il documentario di Gianfranco Mingozzi, intitolato *La taranta*, è stato girato nell'estate del 1960 con la consulenza ma non con la presenza di Ernesto de Martino. Cfr. Clara Gallini, *Percorsi, immagini, scritture*, in *I viaggi nel sud di Ernesto De Martino*, a cura di Clara Gallini e Francesco Faeta, fotografie di Arturo Zavattini, Franco Pinna e Ando Gilardi, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, p. 22

commento evocativo di Salvatore Quasimodo³. Pur nella sua brevità, questo reperto cinematografico ha dimostrato di possedere una certa capacità germinale, poiché i paradigmi antropologici di De Martino avrebbero costituito fonte d'ispirazione per la produzione documentaristica nel Sud Italia fra gli anni '50 e gli anni '70.⁴

Occorre, infine, volgere lo sguardo verso lo sviluppo della ricerca antropologica in chiave visuale come sfera privilegiata entro cui situare gli scopi dell'indagine critica qui condotta. Il rapido progresso delle tecnologie digitali negli ultimi quarant'anni si è infatti intrecciato con l'emergere di dispositivi di visione sempre più complessi, incentivando un approfondimento delle implicazioni culturali delle immagini⁵ in direzione dei *visual culture studies* e di una vera e propria, rivoluzionaria *Bildwissenschaft*.

Questa cornice introduttiva permette di chiarire la distinzione tra etnografia visiva e antropologia visuale: una differenziazione ritenuta trascurabile da alcuni, ma che è pregna invece di un certo gradiente epistemologico funzionale alla delucidazione dell'approccio demartiniano alle immagini.

³ Della consulenza di de Martino e Carpitella si è avvalso anche Luigi Di Gianni, autore fra l'altro, di un documentario intitolato *Magia lucana*, risalente al 1958, nel quale si documenta l'intreccio fra paganesimo e cattolicesimo quale cifra del mondo magico meridionale. Cfr. Pietro Meloni, *Cultura visiva e antropologia*, Carocci, Roma, 2023, p. 26

⁴ Borjan Etami, *Beyond 'Ethnographic Spectacle': Italian South in Demartinian Ethnographic Documentaries*, in «Rivista del centro studi Arti della modernità», a cura di Roberto Dainotto, Francesco Lesce, Luisa Sampugnaro, 2025, pp. 275-290.

⁵ Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Cultura visuale, immagini-sguardi-media-dispositivi*, Einaudi, Torino, 2016, pp. 1-4.

L'etnografia visiva s'impenna nello studio dei mezzi audiovisivi e delle loro modalità di impiego nella ricerca e nella restituzione antropologica, dunque nello studio delle registrazioni ottiche di specifici fenomeni culturali o sociali. L'antropologia visuale, invece, concerne lo studio delle espressioni culturali così come si materializzano attraverso le immagini, nonché i regimi scopici che gestiscono, in termini semiotici, i meccanismi della visione e della rappresentazione propri dei gruppi umani⁶.

La riflessione sulla metodologia demartiniana allarga, inoltre, l'orizzonte discorsivo fino ad instaurare una dimensione multimodale dell'indagine antropologica ed etnografica. Più nello specifico, si tratta di vagliare la prospettiva di un'ibridazione tra indagine visiva e indagine scritta quale arricchimento essenziale della descrizione etnografica e valorizzazione della teoria antropologica.⁷Nel quadro di una perlustrazione del *modus operandi* di De Martino - e dunque di una ricomposizione dei momenti caratterizzanti il suo lavoro sul campo - ciò che deve essere posto in risalto è l'intuizione, poi sistematicamente acquisita, secondo cui nelle prestazioni cerimoniali oggetto delle sue analisi, aspetti linguistici, sonori, cinestetici e verbali risultano strettamente legati. Ne consegue che una documentazione che trascuri musica, canto e tecniche

⁶ Cfr., Francesco Faeta, *L'antropologia visuale e l'etnografia visiva. Ripensando Chiara Gallini (ed Ernesto de Martino)*, in «Nostos» n. 3, dicembre 2018, pp.77-99: 81.

⁷Cfr., Sarah Pink, *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Sense*, Routledge, Routledge, London, 2006, p. 58.

del corpo risulta inevitabilmente incompleta e metodologicamente carente⁸.

Inchiesta etnografica e valenza delle immagini: il caso particolare dell'indagine sulla lamentazione funebre.

L'apertura intellettuale di de Martino alla multidimensionalità dei fenomeni etnografici è un tratto saliente della fase matura della sua ricerca. Dopo la pubblicazione de *Il mondo magico*, de Martino si avvia ad un processo di elaborazione scientifica che lo condurrà alla stesura delle tre cardinali monografie etnografiche, su cui è doveroso accennare ad alcune differenze che si possono evincere proprio in relazione all'urgenza visuale e al relativo corredo iconico-fotografico che li impreziosisce.

In primo luogo, sembra balzare agli occhi la cifra visuale di *Sud e magia* se confrontata rispetto alle altre due imponenti ricerche etnografiche, in quanto le fotografie di Pinna, Gilardi e André Martin sono prevalentemente segnate da una prevalente staticità, una predilezione abbastanza palmare per la documentazione dei corredi magici, degli abitini, degli ambienti abitativi, cui si devono aggiungere i ritratti dei soggetti intervistati e dei maghi - protagonisti principali dei racconti e degli eventi magici. La pubblicazione è saldamente ancorata a parti storiche,⁹ costituite su fonti letterarie che sostanziano la trattazione della jettatura e la sua diffusione nella Napoli illuministica. Una preponderanza della lettera sull'immagine,

⁸ Amalia Signorelli, *Ernesto de Martino, Teoria antropologica e metodologia della ricerca*, L'asino d'oro, 2015, Roma, p.104.

⁹ Fabio Dei, Antonio Fanelli, *Magia, ragione e storia: lo scandalo etnografico di Ernesto De Martino*, introduzione a Ernesto de Martino, *Sud e magia*, Donzelli, Roma, 2015, p. XXXIV.

che non appare raccogliere a pieno l'impellenza visuale di un dinamismo magico.

Perciò, se ne dedurrebbe che *Sud e magia* si possa reputare opera meno incisiva sul piano dell'antropologia visuale rispetto a *La terra del rimorso* e *Morte e pianto rituale*, in virtù dell'uso delle immagini, poiché le fotografie e i materiali visivi sono principalmente illustrativi, non strumenti metodologici per analizzare i fenomeni culturali, ma anche perché – appunto - il focus dell'opera è sul testo e sulla narrazione etnografica, per cui le immagini non guidano né strutturano l'interpretazione come negli altri due casi, con il risultato finale che manca una sistematica documentazione audiovisiva dei rituali, quindi il lavoro è meno incisivo come strumento di antropologia visuale, poiché le figurazioni non vengono tesaurizzate per confronti, categorizzazioni o approfondimenti analitici; servono più a dare colore o esempio ai fenomeni descritti.

Di contro, occorre concentrarsi sul ruolo che la componente visiva assume nell'analisi del tarantismo, un ambito che suggerisce in maniera quasi naturale - e forse inevitabile - l'adozione di un supporto documentario di tipo visuale. Sicché - nell'assunzione che l'orizzonte visivo in de Martino non si riduce alla figurazione creata dalla fotografia ma si estende fino alla ricezione di alcune opere d'arte in particolare come *La morte in piazza* di Carlo Levi¹⁰ e *La Rabata di Tricarico* di

¹⁰ Il dipinto raffigura una scena drammatica e cruda: la morte di un individuo esposta in piazza, circondata dalla folla. L'evento, pubblicamente visibile, evidenzia la sofferenza e la fragilità della condizione umana. Levi sembra voler denunciare non solo la tragedia individuale, ma anche l'indifferenza o la partecipazione passiva della comunità, sottolineando un forte senso di alienazione e impotenza collettiva. Levi utilizza una resa emotiva e drammatica, con figure stilizzate ma cariche di tensione psicologica. Colori

Fausto Belardinelli¹¹ - si è acutamente rilevata la funzione di stimolo che le istantanee abbiano svolto nelle manifestazioni della cultura popolare, per cui, la loro capacità è quella di «segnalare, puntare, attrarre l'attenzione sulla scena, trasformando il semplice osservatore in riguardante: la

cupi e contrasti intensi: prevalgono tonalità scure che accentuano il dramma e l'atmosfera lugubre. La disposizione dei personaggi guida lo sguardo verso il centro della tragedia, creando un effetto teatrale. Influenza della pittura realista e impegno civile: lo stile denuncia le ingiustizie sociali, fondendo osservazione diretta della realtà e forza espressiva.

¹¹ *La Rabata di Tricarico* si configura come una rappresentazione esemplare del caos. Il pittore pugliese Belardinelli ha tradotto tale condizione in forma visiva, restituendo attraverso la sua opera l'impressione di una provvisorietà maligna, di tenebre in fermento e di un fango primordiale, elementi costitutivi di ogni realtà caotica. Nella tela, l'assenza deliberata di qualsiasi traccia di vita umana sottolinea l'incompatibilità tra caos e vita, poiché la vita implica forma, ordine e distinzione. Il dato reale, tuttavia, è che in questo scenario apparentemente antitetico alla storia risiedono alcune migliaia di individui. Essi abitano un intreccio di abitazioni simili a tane, addossate alle ripide pendici del colle di Tricarico, da cui si dipana un labirinto di viuzze sconnesse e scoscese, che fungono anche da sbocco per le fogne della parte alta del borgo. Si potrebbe dire che questi abitanti non semplicemente vivono, ma contendono al caos le più elementari articolazioni dell'essere: qui la luce sembra ancora lottare contro le tenebre, mentre la coabitazione forzata di uomini e animali evoca l'immagine di un'umanità ancora impegnata a distinguersi dalle specie non umane. Rachitismo, artrismo e gozzo minacciano i corpi; e tuttavia, nonostante tutto, essi continuano a vivere. Cfr., Ernesto de Martino, *Note lucane*, in Id., *Furore, Simbolo, Valore*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 119-133.

fotografia cattura lo sguardo e lo obbliga a soffermarsi; ...essa anima un'impresa»¹².

Per giunta, lo stesso de Martino nelle pagine introduttive a *La terra del rimorso* con tono quasi diaristico ammette che sono state le fotografie di André Martin - ritraenti le scene della Cappella di Galatina in occasione del 28 e 29 giugno di ogni anno - a indurlo a catturare ogni sfumatura di quella che ad uno sguardo distratto potrebbero apparire estemporaneità eccentriche, ma che in realtà serbano linguaggi impregnati di carsica memoria che reclamano di riemergere e di essere decodificati.¹³

Ne *La terra del rimorso*, De Martino mostra come il “tarantismo cromatico” configuri un dispositivo rituale che impiega il colore quale procedimento tanto diagnostico quanto terapeutico. Nello scandagliare la componente cromatica del simbolismo tarantistico nel contesto della sua inchiesta salentina, egli evidenzia la sincronia tra stimolazione sonora e stimolazione visiva, al punto che al «bramoso ascoltare certi strumenti come per assorbire ritmo e melodia si accompagnava il fissare avidamente lo sguardo su certi colori, e infine alla musica sgradita o stonata corrispondeva il colore ostile, suscitatore di impulsi aggressivi e di impeti di collera».¹⁴

Da tali presupposti De Martino giunge a concludere che la reazione cromatica della tarantata non sia di natura psicologica, bensì culturale: essa rimanda, infatti, alla “personalità” della taranta che l’ha colpita. Il colore innesca la danza e orienta la

¹² Francesco de Cristoforo, Valentina Vetere, *Campo di tensione, campo di visione, Ernesto De Martino, l'altro, le immagini*, in AA.VV., *De Martino e la letteratura*, Carocci, Roma, 2021, p. 200.

¹³ Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, Einaudi, Torino, 2023, p. 20.

¹⁴ Ivi, p. 152.

musica¹⁵, consentendo di indirizzare la crisi verso la catarsi; esso funge da linguaggio simbolico che riattualizza il mito del morso. Bisogna – quindi - legittimamente affermare che la dimensione cromatica identifichi una struttura portante dell'intero sistema terapeutico del tarantismo.

È tuttavia nell'indagine sulla lamentazione funebre che la questione visuale in de Martino assume contorni ben marcati, per ragioni che in seguito verranno approfondite. In *Morte e pianto rituale* lo studioso si prefigge di risalire alla radice dell'esigenza umana di rifiutare la morte nella sua gratuità¹⁶ e, al contempo, di conferire al defunto una "seconda morte" mediante il ricorso a specifiche pratiche rituali. Tale teorizzazione sprigiona una notevole forza suggestiva nel panorama intellettuale novecentesco, come indica anche un rapido confronto con la galassia teorica psicoanalitica.

Se il riferimento allusivo alla "seconda morte" in Lacan potrebbe risultare forzato - poiché nella prospettiva dello psicoanalista francese essa rinvia alla morte simbolica del soggetto, distinta dalla morte biologica, indicante la dissoluzione delle identificazioni immaginarie e del fantasma che sosteneva il desiderio, configurandosi dunque come attraversamento

¹⁵ Eloquente è la notazione demartiniana a proposito di un caso particolare riportato nella sua celebre inchiesta sul tarantismo: «Una diligente osservazione eseguita a Grottaglie nell'estate del 1882 ci mostra di scena una danzatrice diciannovenne che, nel corso della danza, teneva avidamente fisso lo sguardo su un panno multicolore spiegato nella mano a mo' di libro da leggere: solo quando, sempre danzando, si portava verso il violino, distoglieva lo sguardo dal panno per volgerlo allo strumento con pari bramosa intensità»; ivi, p. 153.

¹⁶ Cfr., Marcello Massenzio, *Ernesto De Martino. saggi teorici e segreti d'officina*, in E. de Martino, *La storia velata, crisi e riscatto della presenza*, a cura di M. Massenzio, Einaudi, Torino, 2025.

simbolico della pulsione di morte - il rinvio a Freud, al contrario, appare quasi inevitabile.

Valutando la nozione demartiniana di ripetizione rituale, contrapposta a quella coatta e cifrata, si profila con chiarezza un modello di ripetizione attiva e risolutiva, fondato su un simbolismo aperto della rappresentazione e del comportamento, come mostra emblematicamente il caso del gioco del rocchetto.¹⁷ Sotto questo profilo, si può ipotizzare un debito nei confronti dell'autore di *Al di là del principio del piacere*, la cui lettura avrebbe verosimilmente fornito allo storico delle religioni criteri interpretativi cruciali per l'indagine della natura del rito.¹⁸ L'analisi della questione visuale così come essa si configura in *Morte e pianto rituale* deve essere organizzata in due momenti distinti. Il primo concerne le considerazioni che de Martino formula al termine della sua indagine etnografica e che si concentrano sul celebre *Atlante figurato del pianto* posto a conclusione dell'opera. Tali osservazioni riguardano il setacciamento del materiale documentario impiegato e si soffermano sulla valenza del contributo visuale e fotografico. Il secondo alligna nel dibattito relativo alla possibilità di accostare l'*Atlante* demartiniano all'*Atlas Mnemosyne* di Aby Warburg, tema sul quale si è sviluppata una brillante discussione critica.

La presenza in *Morte e pianto rituale* dell'*Atlante figurato* ha acceso una riflessione critica sul possibile rapporto tra de Martino e Aby Warburg. Tale questione è stata sviscerata non solo attraverso un'analisi tecnico-metodologica delle opere dei due intellettuali, ma anche mediante un approfondimento di

¹⁷ Cfr., E. De Martino, *Mito, scienze religiose e civiltà moderna*, in «Nuovi argomenti», n. 37, 1959, pp. 4-48, p. 43.

¹⁸ Cfr. Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere*, a cura di Vincenzo Cicero, Morcelliana, Brescia, pp. 39-49.

ordine biografico. L'*Atlante della memoria* di Warburg - più propriamente *Mnemosyne Atlas* - rappresenta uno dei progetti più affascinanti ed enigmatici della storia della cultura visuale. Esso non si annuncia come un libro nel senso tradizionale, bensì come un ampio montaggio iconografico realizzato tra il 1924 e il 1929, concepito per mostrare come le immagini del passato continuino a sopravvivere, trasformarsi e riemergere nel presente.

L'*Atlante* warburghiano è stato creato con grandi pannelli rivestiti di tela nera sui quali l'autore ha collocato fotografie, ritagli, riproduzioni artistiche, mappe e diagrammi. Ne sono stati prodotti circa sessantatré, ciascuno dedicato a un tema specifico. L'assenza di testi esplicativi pone al centro dell'indagine il montaggio visivo stesso: il sapere scaturisce dalle relazioni che le immagini instaurano tra loro all'interno dello spazio espositivo. L'intento di Warburg era quello di rendere visibile la *Nachleben der Antike*, la "sopravvivenza dell'antico", ossia la persistenza - seppure trasformata - di motivi, gesti, posture e simboli dell'antichità attraverso il Rinascimento, il Barocco, la modernità e la cultura popolare. Tra i motivi ricorrenti troneggia la figura della "ninfa", una figura femminile dinamica e carica di energia, considerata da Warburg un archetipo iconografico migrante dall'età classica al Rinascimento.

L'*Atlante* si presenta dunque come un mezzo di riflessione, una mirabolante cartografia della mente, un'opera artistica e un esperimento di storia culturale privo di testo, fondato sul potere cognitivo delle immagini. Warburg anticipa, in modo sorprendente, pratiche destinate a divenire centrali tra XX e XXI secolo: il pensiero visuale, la logica del collage, il montaggio come forma teorica e la concezione della storia delle immagini come flusso dinamico e non lineare. Il *Mnemosyne Atlas* è al

contempo una nuova modalità di pensare per immagini, un tentativo di cartografare la psicologia collettiva dell'Occidente attraverso i suoi simboli ricorrenti e un laboratorio aperto che ha influenzato studiosi, artisti, curatori e teorici dei media. Rimasto incompiuto alla morte di Warburg nel 1929, il suo carattere aperto e non definitivo costituisce parte essenziale del progetto stesso.

La questione della presunta influenza warburghiana su de Martino sortisce un particolare fascino per una pluralità di motivi e ha suscitato l'attenzione di autorevoli studiosi¹⁹, che hanno sottolineato in particolare il ruolo di figura di raccordo svolto da Vittorio Macchioro²⁰ ed Ernst Cassirer nel tracciare un possibile legame - seppur indiretto - tra l'antropologo napoletano e l'intellettuale tedesco. È bene ricordare, tuttavia, che tale relazione rimase sempre indiretta sul piano storico. Si tratta di un nodo biografico complesso, al quale — per ragioni di sintesi espositiva — si rimanda mediante l'ampia e approfondita introduzione all'edizione 2021 di *Morte e pianto rituale*.²¹

Sicché, a partire dai due atlanti, la critica ha individuato tre principali orientamenti interpretativi: a) la tesi di Georges Didi-Huberman, secondo la quale, pur nella marcata eterogeneità dei due progetti, entrambi possono essere ricondotti a una comune appartenenza all'ambito dell'antropologia storica. In tale

¹⁹ Fra questi contributi si segnala Riccardo Di Donato, *I greci selvaggi, antropologia storica di Ernesto De Martino*, Meltemi, Milano, 2023, pp. 57-59; pp.131-147.

²⁰ Vittorio Macchioro, *Zagreus, studi intorno all'orfismo*, a cura di Christian Pugliese, Mimesis, Milano, 2014.

²¹ M. Massenzio, *L'orizzonte formale del patire*, introduzione a E. de Martino, *Morte e pianto rituale, dal lamento funebre al pianto di Maria*, Einaudi Torino, 2021, pp. XLIV-LIII.

direzione si colloca il saggio *Ninfa dolorosa*, nel quale lo studioso dedica ampio spazio alla riflessione demartiniana sul pianto rituale; b) la posizione di Francesco Faeta, che mette in risalto il debito metodologico e critico contratto da de Martino nei confronti di Warburg; c) il giudizio di Clara Gallini, la quale esprime profonde riserve circa la legittimità della comparazione tra i due atlanti così come essi si presentano all'analisi ermeneutica. La studiosa, inoltre, ribadisce la prevalenza della parola sull'immagine nell'economia complessiva dell'impianto epistemologico demartiniano, posizione che la avvicina alle considerazioni formulate da Giordana Charuty.²²

Nel saggio *Ninfa dolorosa*, Georges Didi-Huberman prosegue la lunga indagine, inaugurata da Aby Warburg, sulle figure della *Nachleben*, ossia sulle sopravvivenze formali e gestuali che attraversano la storia delle immagini. In questo studio, l'autore concentra l'attenzione sulla figura della "Ninfa" come tipologia iconografica caratterizzata da un'intensa carica emotiva e da una peculiare potenza gestuale, soffermandosi in particolare sulla sua declinazione "dolorosa": il modo, cioè, in cui il corpo femminile esprime affetti estremi quali lutto, estasi, pianto e trance. La Ninfa si presenta come una figura proteiforme, mobile, affettivamente carica e perturbante, capace di incorporare sopravvivenze antiche - gesti dionisiaci, posture patetiche di tradizione classica - che si ripresentano, trasformate, in epoche e contesti culturali differenti. Didi-Huberman passa in rassegna immagini moderne e contemporanee di pianto, estasi, svenimento e lamentazione, evidenziando come la Ninfa dolorosa costituisca una forma privilegiata di "patetica del corpo". In questa prospettiva, il pianto e la danza non sono

²² Giordana Charuty, *Ernesto de Martino, Le precedenti die di un antropologo*, Franco Angeli, Milano, 2009, pp. 241-249.

recepiti come fenomeni meramente psicologici, bensì come gesti culturalmente stratificati, attraversati da memorie arcaiche. All'interno di tale quadro, il Mezzogiorno d'Italia assume i contorni di un luogo privilegiato per l'osservazione della persistenza di tale pathos, grazie alla vitalità delle ritualità popolari e delle espressioni corporee legate al lutto.

È in questo contesto che si inserisce il riferimento a Ernesto de Martino: il suo lavoro sul tarantismo e sui riti funebri costituisce, per Didi-Huberman, un punto di riferimento imprescindibile per comprendere la Ninfa come figura antropologico-iconografica. La Ninfa dolorosa emerge così come modalità corporea e culturale di “messa in scena” del dolore, testimonianza di una forma antica sopravvivenza nei gesti contemporanei, e dunque come uno dei punti di congiunzione tra antropologia storica e iconologia.

Altresì, l'analisi di Didi-Huberman tocca anche un tema ampiamente dibattuto dagli studiosi di de Martino: l'assenza di riferimenti espliciti, nelle opere dell'etnografo napoletano, alla tradizione sociologica francese rappresentata da Durkheim, Mauss e Hertz, profondamente impegnata a chiarire il rapporto tra emozione individuale e codice sociale. Su questo aspetto, la posizione dello storico dell'arte francese si orienta nel riconoscere un debito intellettuale di de Martino verso tale scuola, in contrapposizione a quanto sostenuto da studiose come Clara Gallini, che hanno interpretato l'assenza di richiami espliciti come sintomo di una marcata eterogeneità di interessi e prospettive.²³

Per quanto concerne il rapporto tra Warburg e de Martino in relazione alla lamentazione funebre, Didi-Huberman individua

²³ M. Massenzio, *L'orizzonte formale del patire*, introduzione a *Morte e pianto rituale*, Einaudi, Torino, 2021.

alcuni punti nevralgici. Il primo è rappresentato dalla nozione demartiniana di "crisi della presenza", ossia il rischio di dissoluzione del sé che emerge nei momenti di lutto, possessione, pianto rituale o trance. Questo concetto permette di leggere il corpo della Ninfa dolorosa come un corpo attraversato dalla crisi: un corpo femminile esposto all'eccesso affettivo, oscillante tra abbandono e reintegrazione. Su tale sfondo, lo studioso valorizza un nucleo teorico fondamentale dell'antropologia demartiniana: il rito non come relitto residuale arcaico, bensì come tecnica culturale deputata a contenere, governare e ricomporre la crisi.

Il pianto funebre, in questo quadro, non è un semplice sfogo emotivo, bensì una "arte del gesto" in cui convergono forme coreutiche, posture codificate e strategie simboliche. Le lamentatrici documentate da de Martino diventano, nella lettura di Didi-Huberman, figure emblematiche della sopravvivenza gestuale: le loro modalità espressive reiterano antiche *Pathosformeln*, sopravvivenze di un pathos tragico sedimentato nella storia culturale europea. Parallelamente, il tarantismo rappresenta un laboratorio estremo della dialettica tra crisi e rito.

La tarantata, immersa in uno stato di dissociazione, è ricondotta a sé mediante musica, danza e colore, in un processo interpretato come forma di "estasi controllata". Le sue movenze, gravide di intensità e di eccesso, sono lette come variazioni contemporanee di una gestualità dionisiaca, configurandosi così come una ulteriore declinazione della Ninfa dolorosa.

Un ruolo decisivo in questa interpretazione è attribuito alle immagini raccolte dalla spedizione demartiniana: fotografie e filmati che documentano il manifestarsi del gesto. Per Didi-Huberman lo sguardo antropologico è quello capace di registrare non soltanto il fatto, ma la sua energia affettiva. Le immagini

non costituiscono dunque semplici documenti, ma vere e proprie testimonianze, prove iconografiche della sopravvivenza del gesto, luogo d'incontro tra antropologia e iconologia.

Didi-Huberman impiega inoltre la riflessione demartiniana come tramite critico nei confronti della modernità, mostrando come le società contemporanee tendano a privatizzare e silenziare il dolore, mentre le ritualità del Sud italiano rivelano che il pianto è una tecnica culturale condivisa e necessaria. La figura della Ninfa dolorosa, emersa attraverso la lettura di De Martino, si attesta, così, come figura di resistenza: testimonianza del fatto che il dolore non è mero vissuto individuale, ma esperienza storicamente organizzata e pubblicamente condivisa.

Nell'impostare il confronto tra de Martino e Warburg, Didi-Huberman parte dalla constatazione che l'influenza dello storico dell'arte tedesco sull'antropologo napoletano sia stata indiretta, verosimilmente mediata da Vittorio Macchioro,²⁴ autore di una pietra miliare sugli studi dedicati all'orfismo e intitolata *Zagreus*, nonché figura che potrebbe aver orientato de Martino verso l'opera warburghiana. Nella lettura proposta in *Ninfa dolorosa*, il riferimento a Warburg non è sistematicamente esplicitato, ma costituisce una struttura teorica implicita e determinante.

Il rapporto tra i due autori può essere dunque assimilato lungo tre assi fondamentali: la sopravvivenza del gesto, l'immagine come luogo del pathos, la tensione tra crisi ed elaborazione formale. Per Warburg le *Pathosformeln* sono formule gestuali²⁵ dell'affetto che sopravvivono nel tempo; applicando questa prospettiva alla ricerca etnografica demartiniana, Didi-Huberman riconosce: nelle lamentatrici lucane e salentine, la

²⁴ Georges Didi-Huberman, *Ninfa dolorosa*, Gallimard, Paris, 2019, p.197.

²⁵ G. Didi-Huberman, *Ninfa dolorosa*, cit., pp.197-202.

ripetizione di forme arcaiche del lutto; nelle tarantate, tracce di un'antica coreutica orgiastica; nelle posture del pianto contemporaneo, un deposito della memoria affettiva europea. Le immagini raccolte da de Martino funzionano, in questa lettura, come tavole di un nuovo *Mnemosyne Atlas*: non sono le opere d'arte a testimoniare il pathos, ma i corpi viventi. La "crisi della presenza" corrisponde al polo dionisiaco warburghiano, il rito a quello apollineo. La Ninfa dolorosa diventa il luogo simbolico in cui si condensano le tensioni tra eccesso e forma, crisi e ricomposizione, antico e moderno.

In tal modo, Didi-Huberman costruisce una vera e propria iconologia antropologica, nella quale de Martino e Warburg si illuminano reciprocamente - anche sul terreno, non secondario, della comune sensibilità apocalittica: evidente, da un lato, nelle "apocalissi culturali" demartiniane;²⁶ dall'altro, nell'iconologia politica delle ultime tavole dell'Atlante della memoria, dedicate alla teocrazia, ai totalitarismi fascisti e all'antisemitismo.²⁷

Ora, la presenza "fantasmatica" di Warburg negli scritti finali di de Martino non riguarda direttamente l'iconologia, ma riflette piuttosto ciò che ho descritto come una sorta di somiglianza familiare. Nelle pagine dedicate alle apocalissi culturali, ad esempio, si rinviene una sequenza che ripercorre l'evoluzione delle forme culturali associate al tema dell'apocalisse in Occidente - dall'antichità e dal Medioevo fino al Rinascimento e

²⁶ Cfr. Antonio Rivera-García, *The Radical Historicity of the Human Being in Ernesto de Martino's Work: The Crisis of Presence and Cultural Apocalypses*, in «Estudios de Filosofía», n. 54, 2016, pp. 45-70. Si tratta di uno studio filosofico-antropologico sull'eredità teorica di de Martino, che può servire come quadro interpretativo per contestualizzare l'aspetto "visuale" del suo impegno.

²⁷ G. Didi-Huberman, *Ninfa dolorosa*, cit., p. 203.

all'età moderna. Per certi aspetti, ciò ricalca le tappe intellettuali dell'*Atlante Mnemosyne* di Warburg. Inoltre, l'opera contiene riflessioni sulla patologia sociale del mondo occidentale e sulle sue crisi catastrofiche, che per De Martino integrano contributi della filosofia e dell'epistemologia contemporanee – in particolare temi legati alle apocalissi di matrice marxiana.

Lo sfondo dell'*Atlas Mnemosyne* warburghiano è - come è noto da numerosi documenti supplementari - quello della crisi radicale scatenata dall'inaudita carneficina della Prima guerra mondiale. Questa crisi mise in luce una dicotomia dionisiaco-apollinea in Occidente – un conflitto tra “fratelli” che avevano percorso la stessa strada dalla barbarie alla civiltà. Analogamente, lo sfondo delle apocalissi demartiniane è modellato dalla Seconda guerra mondiale, l'estremo conflitto intra-occidentale, e dallo spettro imminente dell'annientamento totale. Tutto ciò è interpretato attraverso la lente di un crollo psicopatologico, concepito come perdita del controllo culturale e crollo di un *ethos* della trascendenza fondato sui valori.

Oltre a questi punti di vicinanza, mentre de Martino mostrò un interesse limitato per l'arte figurativa e la sua storia come strumenti per mettere in scena e interpretare apocalissi culturali – concentrandosi soprattutto sul rapporto tra arte visiva e fenomeni psicopatologici – il suo principale riferimento rimase il testo scritto. Le sue fonti chiave furono la letteratura, la filosofia e la storia, più che le arti visive. Per di più, scorrendo l'indice de *La fine del mondo*, non si individua alcun riferimento a Warburg, ma nemmeno a coloro che, in vari modi, si confrontarono con il suo pensiero o appartennero al suo circolo intellettuale – figure come Gertrud Bing, Fritz Saxl, Ernst Gombrich, Rudolf Arnheim o Erwin Panofsky. Questi studiosi stavano riformulando le ragioni critiche dell'arte figurativa,

collocandola nel più ampio contesto della storia sociale dell'Occidente.²⁸

Il confronto dialettico tra Francesco Faeta e Clara Gallini sui molteplici aspetti che compongono la questione visuale nell'opera di Ernesto de Martino è un fronte privilegiato per tematizzare in modo organico tale problematica. Esso si segnala per l'alta qualità argomentativa, per l'eccellenza della competenza storica ed ermeneutica dei due studiosi e per il reciproco riconoscimento delle rispettive posizioni, pur nel mantenimento fermo delle proprie vedute critiche. Un "duello intellettuale" di grande spessore che arricchisce la pregevole pubblicazione *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino* (1999), della quale entrambi - Faeta e Gallini - sono curatori. Di seguito si offrirà una sintesi dei momenti salienti di questa divergenza interpretativa, limitatamente ai punti maggiormente funzionali agli argomenti che si intende porre in rilievo.

La posizione di Francesco Faeta muove dal presupposto secondo cui l'etnologo napoletano sarebbe orientato «da una concezione definita, individuante, sociologicamente mirata della fotografia, per giungere, dopo anni di concreta pratica di terreno a fianco di fotografi di diverso temperamento, attraverso l'esplorazione dei contesti rituali, a un'altra concezione più aperta e indefinita, ermeneuticamente orientata, antropologicamente ispirata».²⁹

Su questa piattaforma si articola un'analisi puntuale sia delle scelte tecniche sia degli stili dei fotografi che collaborarono con

²⁸ F. Faeta, *Ernesto De Martino and culture of image*, in «Comparative Studies in Modernism» n. 26, 2025, pp. 84-85.

²⁹ F. Faeta, *Dal paese al labirinto, Considerazioni intorno all'antropologia visiva di Ernesto de Martino*, in *I viaggi nel sud di Ernesto de Martino*, cit., p. 51.

De Martino - da Zavattini³⁰ e Pinna fino a Gilardi, il quale segna una svolta significativa rispetto ai precedenti. Mentre i primi due risultano ancora pienamente ancorati alle istanze di un realismo etnografico marcato, Gilardi si mostra invece in grado di rispondere con finezza ai «bisogni visivi e mnemonici»³¹ dello studioso, tramite un impiego sapiente della sequenza fotografica.

Questa ricostruzione stilistica culmina nella questione cruciale del confronto con l'*Atlante della memoria* di Warburg. Su tale punto Faeta si attesta in una posizione abbastanza risoluta, sostenendo l'esistenza di un vero e proprio debito warburghiano da parte di de Martino nella concezione del suo *Atlante figurato del pianto*, soprattutto sotto il profilo dell'impianto metodologico complessivo, che egli considera «l'unica eccezione rispetto all'uso ausiliario e strumentale della fotografia nella restituzione presente nell'opera demartiniana».³²

Un dato valutabile come esito lineare dell'evoluzione del rapporto dello studioso con la fotografia, nell'ambito della quale l'immagine «non possiede più una funzione meramente descrittiva e catalografica, ma tende, da un lato, a restituire l'intera articolazione dell'evento, dall'altro a tessere relazioni tra questo e più vaste categorie di appartenenza».³³

Sul versante opposto, Clara Gallini - muovendo dalla constatazione che l'istanza centrale dell'indagine sulla lamentazione funebre risiede nella documentazione di

³⁰ Faeta nota che - nonostante la cospicua documentazione fotografica prodotta da Zavattini nel suo coinvolgimento nelle imprese etnografiche demartiniane - il rapporto fra il fotografo e l'etnografo non si è mai davvero consolidato. Ivi, p. 30.

³¹ Ivi, p. 83.

³² Ivi, p. 89.

³³ Ivi, p. 91.

quest'ultima attraverso il ricorso a differenti fonti iconiche, grafiche e scultoree - imposta il nesso immagine-parola in De Martino in termini differenziali. Ella sostiene che, pur condividendo entrambi gli studiosi una rottura con l'ideale apollineo della classicità statica in direzione di una rivalutazione della dimensione dionisiaca, «le due esplorazioni vanno indipendentemente l'una dall'altra, inseguendo anche scopi diversi, lungo tempi diversi».

Se in Warburg il centro di gravità teorico coincide con il rapporto tra «gesto e icona», in de Martino l'urgenza primaria non risiede nella fondazione di un'iconologia, bensì nella costruzione di una «scienza del rito», all'interno della quale la dinamica tra gestualità e ritualità si iscrive sempre entro il perimetro della «specificità degli oggetti e degli ambiti culturali storicamente comparabili»³⁴. Il punto di vista della Gallini sfocia – infine - nell'affermazione della prevalenza, nel pensiero demartiniano, della parola come grimaldello diagnostico ed esplicativo di natura scientifica, espressione di un «logos raziocinante»³⁵ che innerva l'intera architettura teorica dei temi affrontati.

Per comprendere il livello del dibattito, è proficuo considerare che la dialettica tra i due studiosi prosegue anche oltre i confini della citata pubblicazione. Ritornando sulla questione del visuale e sul ruolo della fotografia nell'economia dell'antropologia demartiniana, Faeta enuclea una distanza significativa tra *Sud e magia* e *La terra del rimorso*, da un lato, e *Morte e pianto rituale*, dall'altro. Nelle prime due opere, infatti, le fotografie costituirebbero una «mera funzione illustrativa e

³⁴ C. Gallini, *Percorsi, immagini, scritture*, in *I viaggi nel sud di Ernesto de Martino*, cit., pp. 42-43.

³⁵ Ivi, p. 43.

assertiva», riconducibile a quella che può essere definita come «condizione ancillare e strumentale della fotografia nel suo impiego scientifico»,³⁶ con il rischio di compromettere la restituzione organica e sistematica della dinamica narrativo-visiva dei fenomeni indagati. Al contrario, nello studio sulla lamentazione funebre l'urgenza, comune a Warburg e de Martino, di connettere passato e presente all'interno di una continuità temporale sorretta dalla memoria rappresenta, in ultima analisi, il motivo fondamentale che consente a Faeta di affermare che «*Morte e pianto rituale nel mondo antico* è assai più vicino - di quanto non sia *La terra del rimorso* - all'impianto warburghiano».³⁷

Al di là delle derivazioni e delle consonanze forti: sviluppi dell'intreccio Warburg-De Martino verso intersezioni epistemologiche

Ora - lasciando da parte per un momento le elucubrazioni circa la sovrapponibilità più o meno lampante fra l'atlante warburghiano e quello demartiniano - vale la pena far valere la proficuità dell'approccio ermeneutico di Georges Didi-Huberman che - al di là delle differenze - ricomprende i due grandi intellettuali europei nella macro-categoria dell'antropologia storica. Il motivo di questa temporanea sospensione critica consiste nel fatto che è bene godere degli spunti euristici provenienti da entrambe le prospettive. In questo modo, si evitano giudizi di valore a favore di uno e a scapito dell'altro, che rischiano di pregiudicare non solo le peculiarità di

³⁶ F. Faeta, *L'antropologia visuale e l'etnografia visiva. Ripensando Clara Gallini (ed Ernesto De Martino)*, cit. p. 96.

³⁷ Ivi, p. 98.

ognuno, l'apporto unico di entrambi, ma anche di pregiudicare quanto di stimolante può emergere dall'interazione fra questi due poli concettuali.

Il pensiero di Aby Warburg ed Ernesto de Martino offre oggi un panorama teorico particolarmente fecondo per interpretare le trasformazioni epistemologiche in atto. Entrambi gli studiosi hanno indagato in profondità i processi attraverso i quali memorie, simboli e gesti si trasmettono nel tempo, nonché le modalità con cui gli esseri umani costruiscono la propria rappresentazione di sé e del mondo³⁸. Il recupero di alcune loro intuizioni consente di dotarsi di strumenti concettuali utili a oltrepassare l'orizzonte del già noto e a immaginare scenari futuri, soprattutto laddove il tentativo è orientato verso forme di vita più sostenibili.

Un primo nodo concettuale imprescindibile riguarda la memoria. Le neuroscienze cognitive contemporanee mostrano che la mente umana è di natura predittiva, poiché attinge costantemente alle esperienze passate per anticipare gli sviluppi futuri. Pur risultando funzionale nella quotidianità, tale meccanismo può rivelarsi limitante quando si tratta di concepire possibilità radicalmente nuove. Diventa pertanto necessario affiancare a questa "mente proattiva" una sorta di "mente silenziosa", capace di un ascolto più immediato del presente, affidato ai sensi più che agli automatismi della ripetizione mnemonica.

Memoria e sensorialità riconducono inevitabilmente al corpo, in cui posture, emozioni e gesti sedimentano le esperienze. È

³⁸ Angela Colonna, *Warburg e De Martino e l'idea di Atlante della memoria iconica della civiltà occidentale: appunti per una ricerca*, in *Ernesto de Martino e il folklore. Atti del convegno Matera-Galatina 24-25 giugno 2019*, a cura di Eugenio Imbriani, Progedit, Bari, 2020, pp. 48-78.

precisamente su questa trama che si collocano sia Warburg sia de Martino: l'*Atlante Mnemosyne* come dispositivo di emersione delle memorie profonde della civiltà attraverso immagini e configurazioni gestuali; il pianto rituale come tecnica corporea che rappresenta e regola emozioni collettive. In entrambi i casi il corpo non costituisce un semplice veicolo della memoria, ma il suo luogo privilegiato.

L'una e l'altra opera assurgono – inoltre – ad una dimensione terapeutica: per entrambi conoscere significa trasformare, ampliare lo sguardo su sé stessi e sul mondo. In tal senso, non sorprende che tali riflessioni trovino oggi un valido motivo di risonanza nelle indagini neuroscientifiche e nella neurofenomenologia di Francisco Varela,³⁹ per le quali la coscienza non è un fenomeno circoscritto alla dimensione cerebrale, bensì un processo distribuito, emergente dall'interazione dinamica tra corpo, ambiente e altri soggetti⁴⁰.

Il corpo rappresenta così un nodo comune tra i due autori: in Warburg attraverso il *Pathos* e le *Pathosformeln*, ossia gli schemi emotivi fissati e trasmessi nelle immagini; in de Martino attraverso il movimento, le posture rituali e i correlati stati di

³⁹ Ivi, p. 73.

⁴⁰ Cfr. Francisco J. Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press, 1991; Humberto R. Maturana, Francisco J. Varela, *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*. Springer, 1991. Shaun Gallagher, Francisco J. Varela, *Redrawing the Map and Resetting the Time: Phenomenology and the Cognitive Sciences*, in «Canadian Journal of Philosophy Suppl.», n. 33, 2003, pp. 93–132. Una critica e uno sviluppo dell'impostazione di Varela è stata proposta in una chiave ancora più enattiva cfr. Micheal D. Kirchhoff, Daniel D. Hutto, *Never Mind the Gap: Neurophenomenology, Radical Enactivism, and the Hard Problem of Consciousness*, Constructivist Foundations, Vol. 11, n. 2, 2016.

coscienza. Immagini e gesti producono quello che le arti della memoria rinascimentali definivano un "teatro interiore", uno spazio in cui l'esperienza esterna diviene materiale per la trasformazione soggettiva. Ed è – quindi – comprensibile la centralità svolta dall'esperienza della Cattedra UNESCO dell'Università della Basilicata, protesa a declinare queste tematiche in un'attenzione costante alla relazione tra paesaggi esterni e interiori, tra ambiente e coscienza.⁴¹

In un'epoca dominata dalla proliferazione saturante delle immagini e da un crescente orientamento verso il virtuale, diviene urgente recuperare una forma di conoscenza incarnata, in cui i sensi e la sensibilità siano riconosciuti come competenze cognitive indispensabili per affrontare la crisi ecologica e culturale contemporanea. Warburg e de Martino, con la loro capacità di attraversare i confini disciplinari e di intrecciare saperi eterogenei, mostrano la necessità di incoraggiare una cultura in grado di interrogare crisi, metamorfosi, malattia e guarigione, e di utilizzare la storia come strumento critico capace di collegare passato e presente. Solo una tale postura conoscitiva consente di maturare una nuova consapevolezza e contribuire alla costruzione di un'umanità più sostenibile. Accanto a queste risonanze, il dialogo epistemologico tra

⁴¹ «Il programma Rete WUC-Workshop of Unesco Chair / Narrazione Generativa e Paesaggi del Mediterraneo è un progetto della Cattedra Unesco in Mediterranean Cultural Landscapes and Communities of Knowledge, dell'Università degli Studi della Basilicata. Nell'ambito dell'"Osservatorio del Paesaggio Mediterraneo", che è una linea di lavoro della Cattedra Unesco, il programma WUC è orientato alla conoscenza e alla valorizzazione della varietà dei caratteri del paesaggio mediterraneo e alla lettura/facilitazione dei processi identitari dei luoghi, operando attraverso lo strumento della narrazione generativa». A. Colonna, cit., p. 76.

Warburg e de Martino guadagna un altro consolidamento in un cardine dell'antropologia novecentesca: *Il gesto e la parola* di André Leroi-Gourhan. L'opera ricostruisce l'evoluzione umana come intreccio indissolubile tra corpo, tecnica e simbolo, fondendo prospettiva antropologica e paleoetnologica. Secondo Leroi-Gourhan l'umanità non si definisce soltanto per le sue caratteristiche biologiche, ma per la progressiva esternalizzazione delle funzioni: dagli atti manuali agli strumenti, dalla memoria individuale a quella collettiva, fino al linguaggio e alla scrittura. L'evoluzione tecnica non è un elemento accessorio della storia umana, bensì la sua condizione strutturale.

La liberazione della mano grazie alla stazione eretta ha infatti inaugurato un duplice processo: da un lato la specializzazione tecnica del gesto, generatrice di strumenti via via più complessi; dall'altro la liberazione del volto, che ha reso possibile l'articolazione fonatoria e dunque il linguaggio verbale. Gesto e parola si sviluppano così come poli complementari: la mano organizza il mondo materiale, la parola organizza quello mentale. L'evoluzione umana appare dunque come una catena di dispositivi esterni - utensili, immagini, segni, scritture - attraverso i quali funzioni biologiche e cognitive vengono progressivamente trasferite fuori dal corpo. Tale esternalizzazione dà origine alla cultura come sistema tecnico-simbolico che consente agli esseri umani di cooperare e sopravvivere. In questa prospettiva, l'arte paleolitica e i sistemi grafici si configurano come forme di memorizzazione sociale, tappe cruciali nella costruzione della comunicazione complessa. Il risultato è una visione unitaria dell'ominizzazione: l'essere umano emerge come animale tecnico e linguistico, prodotto dell'evoluzione simultanea di manualità, cervello, strumenti e

sistemi simbolici, delineando, così, una delle teorie più influenti sul rapporto tra tecnica, corpo e cultura, come testimonia il celebre passaggio:

Uno dei risultati dello studio simultaneo dell'uomo sotto l'aspetto biologico ed etnologico è quello di mostrare il carattere dell'inseparabilità tra attività motoria (di cui la mano è l'agente più perfetto) e attività verbale. Non esistono due fatti tipicamente uno dei quali sarebbe la tecnica e l'altro il linguaggio, ma un unico fenomeno mentale, fondato neurologicamente su territori connessi ed espresso insieme dal corpo e dai suoni. La prodigiosa accelerazione del progresso a partire dalla liberazione delle zone prefrontali è legata, a un tempo, al fatto che il ragionamento si è riversato nelle operazioni tecniche e la mano è assoggettata al linguaggio del simbolismo grafico che sbocca nella scrittura.⁴²

L'Atlante figurato del pianto come presenza episodica o come esito terminale di valenza germinale: un primo bilancio critico sulla questione visuale in Ernesto de Martino.

Anche sul versante degli studi visuali, l'opera di Ernesto de Martino si configura come un prisma dalle molteplici sfaccettature, difficilmente riducibile a una sintesi esaustiva, che ha contribuito a stimolare una polifonicità di voci interpretative: da quelle concentrate sul rapporto fra l'antropologia demartiniana e il cinema⁴³, a quelle che ne enfatizzano la portata

⁴² André Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola, la memoria e i ritmi*, volume 2, Mimesis, Milano, 2018, p. 465.

⁴³ Si veda Nicola Martellozzo, *Estetiche di mondi naufragati: De Martino, Mingozzi, Rouch e Godard*, in *Attraverso i confini: Ernesto De Martino e le arti*, «Comparative Studies in Modernism» (rivista del Centro studi Arti della modernità), n. 26, 2025. Il contributo saggistico analizza come il film *La*

in termini tecnovisivi⁴⁴, fino a quanti - sulla scia di Francesco Faeta - sviluppano la componente narrativa dell'approccio foto-etnografico dello studioso napoletano.⁴⁵

Essa sembra, così, istituirsi più come un dispositivo generatore di problemi che come un sistema volto alla loro definitiva soluzione, rivelando un'inclinazione costante verso l'inquietudine della domanda e verso un atteggiamento di ricerca che tende a superare la rassicurazione della risposta univoca. Tale prospettiva appare confermata dalle analisi condotte fin qui, pur nel riconoscimento della legittimità di contributi critici che non si collocano interamente sulla medesima linea interpretativa.

Alla luce di tali chiarimenti, e rinviando ad approfondimenti che trascendono i limiti di questa trattazione, è comunque

Taranta di Gianfranco Mingozzi (con consulenza di de Martino) e il cortometraggio di Jean-Luc Godard ("Le Nouveau Monde") riprendano esteticamente le sue tematiche (crisi, arretratezza, apocalisse culturale) e la sua sensibilità rituale.

⁴⁴ Si veda Marianna Tesoriero, *Lo sguardo dell'etnologo. Ernesto de Martino, l'etnografia e l'etnografia visiva*, in AA.VV. *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Franco Angeli, Milano, 2010, pp.137-163. Questo saggio esplora l'idea che De Martino avesse un'etnografia visiva ben sviluppata: uso della fotografia, del film, delle registrazioni audiomagnetiche; il rapporto con fotografi (Zavattini, Pinna, Gilardi) e la riflessione metodologica sull'immagine come strumento di conoscenza antropologica.

⁴⁵ Si veda il contributo saggistico di Claudio Domini, *La fotografia etnografica di De Martino / Carpitella / Pinna*, in Franco Pinna, *L'isola del rimorso, fotografie in Sardegna 1953-196*, a cura di Claudio Domini e Paolo Piquerredù, Imago edizioni, Nuoro, 2009, pp. 21-35. In questo contributo più storico-critico Domini riflette su come le fotografie usate da De Martino (quelle di Franco Pinna, per esempio) non fossero solo cornici illustrative ma "racconti visivi" con forza persuasiva e metodologica.

possibile formulare alcune osservazioni, distribuibili lungo un arco che va da considerazioni di diverso ordine. Anzitutto, è innegabile come de Martino abbia reso manifesta una spiccata apertura verso i supporti audiovisivi, configurandosi, almeno nel contesto dell'antropologia italiana, come un pioniere nell'integrazione del medium fotografico all'interno della pratica etnografica. La complessità dei fenomeni analizzati lo avrebbe condotto a incorporare le immagini nella sua prassi metodologica, considerandole bacini indispensabili alla documentazione dei processi rituali indagati.

Nel caso del tarantismo, ad esempio, sarebbe scientificamente miope ritenere marginale l'impiego della fotografia: la forte connotazione cromatica delle dinamiche messe in scena ne *La terra del rimorso* - il carattere esplosivo dei colori, la potenza coreutica dei gesti - sembra, di per sé, invocare un supporto iconico adeguato alla loro restituzione documentaria. Perdipiù, non è assolutamente marginale notare come l'attenzione specifica alle manifestazioni cromatiche del tarantismo, abbia conosciuto anche dopo de Martino una continuità di studi originale e segnata dal coraggio anche di un certo revisionismo

dottrinale⁴⁶, dimostrando una vivacità e una sua autonoma connotazione all'interno della galassia degli studi etnografici.⁴⁷

Analoga, se non maggiore, appare l'esigenza dell'integrazione visuale in *Morte e pianto rituale*, esigenza che de Martino stesso riconosce nelle pagine conclusive della sua ricerca sulla lamentazione funebre. In questa direzione si collocano anche le analisi interpretative che hanno interrogato il rapporto tra Warburg e de Martino, ipotizzando una forma di influenza del primo sul secondo, soprattutto a partire dal confronto tra i due atlanti. Tale ipotesi ha trovato in Francesco Faeta uno dei suoi sostenitori più rigorosi, il quale ha proposto una ricostruzione evolutiva dell'impiego della fotografia nell'opera demartiniana, interpretando l'*Atlante figurato del pianto* come un punto di svolta.

È proprio questa eccezione - l'inserimento dell'Atlante a conclusione di *Morte e pianto rituale* - a costituire il nodo centrale della presente riflessione: come interpretare tale presenza? È da intendersi come un episodio isolato, esito contingente dell'ampio ventaglio di suggestioni culturali e intellettuali assimilate da de Martino, secondo la linea interpretativa suggerita da Clara Gallini? Oppure, al contrario,

⁴⁶ Si veda Gianfranco Salvatore, *Oltre de Martino. Per una rifondazione degli studi sul tarantismo*, in Gino L. Di Mitri (a cura di), *Quarant'anni dopo De Martino. Atti del Convegno internazionale di studi sul tarantismo. Galatina 24-25 ottobre 1998*, t. I, Nardò (LE), Besa, 2000, pp. 13-49. Saggio che propone una rilettura critica di de Martino, mettendo in rilievo simbolismi e varianti rituali (anche cromatiche) che de Martino aveva considerato marginali o secondari.

⁴⁷ Cfr. Silvia Ferretti, *Rischio della presenza in Ernesto De Martino*, in «Studi di estetica», n. 2, 2018; Michaela Schäuble, *Images of Ecstasy and Affliction*, in «AnthroVision Vaneasa Online Journal», n. 2, 2016.

essa rappresenta il risultato maturo di un processo di assimilazione dell'influenza warburghiana, un punto terminale dotato di valenza germinale, suscettibile di sviluppi ulteriori nell'elaborazione del pensiero visuale dell'autore?

Sebbene l'ipotesi di un esito germinale sia carica di suggestioni, occorre fissare alcune considerazioni: il *Mnemosyne atlas* warburghiano è un dispositivo unico e irripetibile nella storia degli studi iconologici; nell'opera di de Martino permane, anche nelle sue indagini visuali, la preminenza della parola come strumento primario di analisi e restituzione scientifica, come attesta anche la sua produzione nel campo degli studi storico-artistici.

Warburg nell'orbita del dibattito visuale e il ruolo dell'immagine nella nota conclusiva dell'Atlante figurato del pianto.

Giunti fin qui, affiora l'onere di provare a soppesare il valore complessivo dell'opera warburghiana alla luce degli studi di antropologia visuale, per imbastire una piattaforma interpretativa confrontabile con la lettura delle ricerche demartiniane compiuta nella stessa ottica epistemologica.

Le tre opere fondamentali di Aby Warburg – *Il rituale del serpente*⁴⁸, *La rinascita del paganesimo antico*⁴⁹ e il *Mnemosyne Atlas* – sono i pilastri di un unico progetto teorico: la costruzione di una antropologia storico-visuale della cultura occidentale, eretta sull'idea che le immagini siano depositi di energie psichiche, risorse di memoria collettiva e agenti culturali capaci

⁴⁸ Aby Warburg, *Il rituale del serpente. Una relazione di viaggio*, Adelphi, Milano, 1998.

⁴⁹ Id., *La rinascita del paganesimo antico*, Ghibli, Milano, 2025.

di migrare attraverso epoche, contesti e media differenti. Con *Il rituale del serpente*, Warburg intende saggiare la dimensione antropologica della produzione simbolica presso le società Pueblo e Hopi del Nuovo Messico, interpretando il rito del serpente come una forma primaria di mediazione tra forze naturali, emozioni collettive e costruzioni culturali. Il rito non è registrato come oggetto etnografico, bensì sviscerato come una drammaturgia visiva e corporea in cui gesti, immagini e oggetti rituali costituiscono un linguaggio condiviso.

Questa prospettiva inserisce due elementi che diverranno centrali nel suo metodo: la concezione delle immagini come atti culturali, dotati di potere agentivo; la comprensione del simbolo come processo energetico, non come semplice significante. In seguito, la dimensione antropologica si estende, nei saggi riuniti ne *La rinascita del paganesimo antico*, Warburg studia il Rinascimento come un momento di riattivazione selettiva dei modelli iconografici greco-romani: *pathos gestures*, figurazioni mitologiche e schemi compositivi riaffiorano in nuovi contesti sociali e simbolici, generando tensioni tra impulsi dionisiaci e istanze apollinee. Tale riemersione è concettualizzata nel celebre principio di *Nachleben der Antike*, la “sopravvivenza dell’antico”, che Warburg interpreta in termini antropologici: non una trasmissione meccanica, ma una dinamica di trasformazione culturale, in cui motivi figurativi e emozionali persistono come “engrammi” della memoria europea. Il Rinascimento, così, appare come un laboratorio di continuità e conflitto simbolico, nel quale le immagini mediano tra passato e presente, tra memoria emotiva e ordine razionale. Infine, egli concepisce *L’Atlante Mnemosyne*, che è una straordinaria macchina per pensare, qualcosa di davvero raro nel suo genere, dotata di una precisa intelaiatura all’interno della quale

comporre infinite possibili configurazioni di immagini e di percorsi mentali.

Una formidabile combinazione spaziale - ai limiti del magico - delle immagini consente di cogliere l'insieme con un colpo d'occhio, dove vedere i nuclei d'indagine, fissare in maniera non definitiva le relazioni tra gli elementi, e l'organizzazione non gerarchica tra le immagini, per cui in ogni tavola, e nell'intero Atlante come un insieme, si attivano allo stesso tempo relazioni sincroniche e diacroniche.

Ne scaturisce che in direzione di una teoria antropologica delle immagini, le tre opere prospettano un'unica macro-teoria: *Il rituale del serpente* mette in luce l'origine rituale e performativa delle forme simboliche; *La rinascita del paganesimo antico* mostra la loro capacità di sopravvivere e trasformarsi nel tempo; *Mnemosyne Atlas* mette a punto l'armamentario metodologico per cartografare tali migrazioni culturali attraverso confronti visuali. Ne viene fuori la figura di un Warburg pioniere dell'antropologia visuale, secondo cui le immagini sono vettori di memoria culturale, campi di tensione emotiva e dispositivi cognitivi che attraversano i secoli, producendo la trama profonda della cultura occidentale. Forse, è sufficiente ricordare ciò per chiarire perché negli ultimi decenni - oltre a quanto già brillantemente messo in risalto dalla critica⁵⁰

⁵⁰ Cfr. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg: una biografia intellettuale*, a cura di Alessandro Dal Lago, Pier Aldo Rovatti, Feltrinelli, Milano, 2023; Salvatore Settis, *La «Tempesta» interpretata*, Einaudi, Torino, 2005; Matthew Rampley, *The Remembrance of Things Past: on Aby Warburg and Walter Benjamin (Gratia - Bamberger Schriften Zur Renaissanceforschung)*, Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2000.

- Aby Warburg ha conosciuto una robusta rivalutazione critica che ha progressivamente ampliato la sua figura ben oltre i confini tradizionali dell'antichistica e della storia dell'arte.

Egli è stato infatti reputato come un intellettuale che ha concorso alla definizione delle premesse epistemologiche per un'antropologia dell'immagine, intesa come disciplina parallela e complementare alla storia dell'arte, volta a ricostruire una storia di lunga durata delle forme visive come espressioni culturali e, di conseguenza, a delineare un'evoluzione storica dello sguardo. Una consacrazione di tale portata richiede – tuttavia - un poderoso approfondimento per poterne valutare con realismo le implicazioni teoriche e metodologiche.

Dentro questo perimetro alberga l'interesse verso alcuni nuclei concettuali della riflessione warburghiana sull'immagine. Il contributo di Claudia Cieri Via, in particolare, ha avuto il merito di presentare Warburg nella veste di antropologo delle immagini, studioso delle sopravvivenze gestuali e affettive dell'antico nel mondo moderno. Questa posizione mette in luce l'intrinseca interdisciplinarietà del suo metodo, sospeso tra storia dell'arte, antropologia culturale e storia delle religioni. Le nozioni di *Pathosformel* e di *Nachleben der Antike* sono dunque reinterpretate come strumenti privilegiati per comprendere la dinamica culturale europea, mentre *l'Atlante Mnemosyne* si palesa come il fulcro del suo progetto scientifico: una morfologia comparativa dell'immaginario visuale occidentale.

Un ripristino storiografico esteso-che prende avvio dagli inizi del Novecento-ha permesso di far maturare una proposta critica che colloca Warburg in una posizione di spicco - se non addirittura fondativa - nel perimetro degli studi di antropologia visuale. Questa ipotesi ha ricevuto un impulso decisivo con l'edizione, nel 1988, de *Il rituale del serpente*. Una relazione di

viaggio, e si è successivamente consolidata attraverso una serie di convegni internazionali: il simposio parigino del 2001, dedicato al nesso strutturale tra arte e antropologia; il congresso svoltosi nello stesso anno presso l'Università "La Sapienza" di Roma, significativamente intitolato *Le forme del pensiero attraverso le immagini* e dotato di una sezione monografica su Warburg; le giornate di studio del 2002, organizzate dall'Accademia di Francia a Villa Medici e incentrate sul rapporto tra produzione artistica e saperi antropologici; nonché l'incontro tenutosi a Genova nel 2005 e intitolato "Aby Warburg antropologo dell'immagine". A questi eventi si deve sommare un corpus di pubblicazioni monografiche che ha ulteriormente puntellato questa linea interpretativa.

Dunque, la situazione generale di tali apporti ha condotto alla formulazione dell'idea abbastanza condivisa che Aby Warburg abbia operato una radicale trasversalità disciplinare, superando la tradizionale separazione tra storia dell'arte e antropologia, in virtù di una sua metodologia limita a un semplice confronto con le discipline contigue, ma capace di configurare un approccio integrato che valorizza tanto l'arte "alta" quanto le arti applicate, ponendo al centro fenomeni quali il movimento, l'espressione, il pathos e la memoria. La disamina delle immagini è un'occasione privilegiata di indagine, mediando tra cultura materiale e teoria estetica, collocandosi, inoltre in una linea di continuità intellettuale con autori del tardo XIX° e del primo XX° secolo, dai naturalisti e filosofi della cultura alle prime formulazioni della storia dell'arte scientifica, dimostrando come la sua ricerca imbastisca un ponte fondamentale tra studi umanistici e angolazioni antropologiche:

Il contributo di Aby Warburg all'incrocio fra storia dell'arte e antropologia supera ampiamente il carattere di una semplice

incursione di uno storico dell'arte in territori disciplinari contigui: la sua impostazione teorica e le sue urgenze intellettuali lo spinsero, sin dagli anni giovanili, a oltrepassare stabilmente i confini disciplinari, ponendo sul medesimo piano l'arte 'alta' e le arti applicate. Egli conferì un'impronta antropologica alle sue ricerche sul movimento, sull'espressione, sul pathos, sul corpo, sull'ornamento e sulla memoria, le quali trovavano nell'immagine il loro medium privilegiato e si alimentavano del pensiero di quegli studiosi che, tra Otto e Novecento, posero le basi della teoria dell'arte del XX secolo: da Darwin a Vignoli, da Vischer a Schmarsow, da Nietzsche a Burckhardt, da Usener a Lamprecht, da Vignoli a Boas, da Semper a Riegl.⁵¹

Sicché, Warburg è una figura di snodo più determinate rispetto allo stesso de Martino nel concepimento di un approccio culturale e comparativo alle immagini, il cui impatto è dirimente per la formazione delle discipline visuali contemporanee. Nella sezione finale intitolata *Atlante figurato del pianto*, de Martino raccoglie un insieme di materiali visivi — fotografie, sequenze iconografiche e schemi rappresentativi — che documentano la lamentazione funebre in diverse comunità studiate. In questa riflessione documentaria, c'è spazio anche per l'utilizzo della cinematografia, che si rivela preziosa per la ricostruzione di una particolare sequenza, ottenuta attraverso la simulazione di un evento luttuoso attraverso le riprese di Michele Gandin presso Pisticci.⁵² Si tratta di pagine che meritano un ripensamento, poiché appunto si addentrano nella classificazione del materiale e delle fonti di ricerca compulsate, un coacervo di supporti che

⁵¹ Claudia Cieri Cia, postfazione a AA.VV., *Aby Warburg, antropologo dell'immagine*, Carocci, Roma, 2018, p. 126.

⁵² E. de Martino, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 351.

inglobano la dimensione folklorica, quella antica e quella cristiana. L'intento dell'*Atlante* non è puramente estetico, né meramente descrittivo: si tratta di uno strumento metodologico concepito per integrare la dimensione visiva nella pratica etnografica, mostrando il ruolo dei gesti, delle posture e delle espressioni emotive nel rituale del pianto. De Martino evidenzia che il materiale fotografico non sostituisce la parola, ma agisce come complemento indispensabile alla documentazione testuale, oltre che con quella materiale figurativo antico:

Il materiale fotografico folklorico ha messo in evidenza alcuni dati che la documentazione antica, sia figurativa che letteraria, non poteva fornirci, e cioè lo stato di concentrazione sognante della presenza rituale del pianto, e la oscillazione ritmica del busto come mimica elettiva durante il discorso protetto della lamentazione...D'altra parte l'esame del materiale figurativo antico ha notevolmente allargato l'angusta prospettiva mimica ricavabile dal documento folklorico attuale...Senza dubbio la comparazione fra materiale fotografico folklorico e materiale figurativo antico non ha il potere di esaurire il panorama mimico della lamentazione, poiché resta sempre aperta la possibilità di modelli mimici che non potettero trovare espressione nell'arte figurativa antica e che andarono perduti nel processo di disgregazione folklorica senza lasciar traccia neanche nelle fonti letterarie⁵³.

La fotografia consente di agguantare dettagli di dinamiche corporee e rituali che la sola descrizione verbale rischierebbe di trascurare o appiattire, nel caso dell'*Atlante* permette di registrare sequenze e modelli comportamentali del pianto,

⁵³ Ivi, p. 357.

evidenziandone la struttura e le relazioni tra gesto, emozione e contesto culturale. Il giudizio di De Martino sul ruolo della fotografia è quindi chiaro e critico: essa è uno strumento ausiliario, indispensabile per rendere visibile l’“impronta corporea” del rito, ma la sua funzione rimane subordinata alla parola scientifica e alla costruzione concettuale dell’etnografia. Le immagini servono a corroborare la comprensione dei fenomeni rituali, a documentarne la complessità e a facilitarne l’analisi comparativa, senza mai sostituire il valore esegetico del testo. *L’Atlante figurato del pianto* è un esito metodologicamente originale dell’indagine di De Martino: testimonia la consapevolezza che la conoscenza antropologica del rito richiede un intreccio equilibrato tra documento verbale e supporto visivo, in cui le fotografie assumono un ruolo di mediazione e chiarificazione, piuttosto che di sostituzione della riflessione scientifica.

Lo sguardo di De Martino sull’arte: le pubblicazioni sul patrimonio artistico e architettonico vesuviano

A questo punto, è d’uopo interrogarsi su un aspetto forse spesso trascurato, ma potenzialmente illuminante per comprendere il rapporto di de Martino con le immagini: la sua attività nel campo della storia dell’arte e dell’indagine storico-architettonica. L’obiettivo è saggiare in che modo, anche su questo versante, il testo e la parola siano i dispositivi conoscitivi principali, pur in presenza di un non trascurabile corredo iconografico. In primo piano vi è quel grande studio antropologico e storico-artistico che de Martino condusse tra il 1956 e il 1959, nel solco di una ricognizione del patrimonio figurativo e architettonico della cultura campana.

La bussola utile ad orientarsi in tal senso è il volume risalente al 1959 e pubblicato dalle Edizioni scientifiche Italiane con il titolo *Ville vesuviane del Settecento*, scritto da Roberto Pane con la collaborazione di Giancarlo Alisio, Arnaldo Venditti, Lucio Santoro e Paolo di Monda. Si tratta di una pubblicazione nella quale spicca il reportage fotografico effettuato da Vittorio Pandolfi su tale patrimonio architettonico, per di più corredato del commento proprio di Ernesto de Martino⁵⁴.

Proprio in questo frangente l'etnografo dimostra di dialogare strettamente con le opere del fotografo, fruendo dell'immagine come risorsa documentaria ma anche come veicolo investigativo sul rapporto tra architettura, paesaggio e identità culturale vesuviana, restituendo un patrimonio fragile nel momento cruciale della sua trasformazione postbellica, configurandosi come archivio visivo di un paesaggio sospeso tra splendore e rovina⁵⁵.

Ebbene, queste pagine-seppur in una certa misura- se da un lato possono apparire come l'attestazione concreta di uno dei tanti interessi - magari poco noto ai più - coltivati da de Martino, dall'altro possono provare a suggerire qualche elemento in più di valutazione sul rapporto che l'etnografo napoletano ha intrattenuto con le immagini in generale, anche lì dove l'intendimento della pubblicazione esulasse dal contesto e dalla

⁵⁴ Il reportage fotografico di Vittorio Pandolfi con il parallelo commento di Ernesto de Martino è stato poi ripubblicato come volume autonomo. A proposito si veda Ernesto De Martino, *L'architettura, il paesaggio e l'ambiente delle ville vesuviane nelle fotografie di Vittorio Pandolfi (1956-1959)*, Edizioni scientifiche Italiane, Napoli, 2013.

⁵⁵ Cfr. Ernesto de Martino, *L'architettura, il paesaggio e l'ambiente delle ville vesuviane nelle fotografie di Vittorio Pandolfi (1956-1959)*, Edizioni scientifiche Italiane, Napoli, 2013, pp. 9-10.

finalità etnografica e si prestasse magari al riconoscimento più determinate dell'apporto visivo.

Ciò che risalta - al netto della valutazione di questi saggi sull'architettura vesuviana⁵⁶ - è sempre comunque una preponderanza del testo sull'immagine, un'indispensabile commento scritto che non si abbandona alla possibilità che la visione possa esaurire la materia del discorso, né tanto meno fa intravedere la possibilità di individuare le premesse di una vera e propria iconologia *tout court*, anche lì dove si fosse profilata l'occasione per poterne avanzare la proposta.

La riemersione della parola quale chiave di lettura dell'opera di De Martino

Dalla produzione scientifica di de Martino prorompe il fatto che il rapporto con le immagini è costante, congegnato e metodologicamente consapevole, ma sempre inscritto entro una cornice in cui il testo mantiene funzione ordinatrice e interpretativa primaria. Le immagini sono spesso necessarie, talvolta decisive, ma mai autosufficienti: esse costituiscono supporti documentari e cognitivi che trovano senso compiuto solo all'interno dell'intelaiatura discorsiva. Ciò sembra suggerire che l'*Atlante figurato del pianto* debba essere compreso non come l'avvio di un nuovo indirizzo metodologico fondato sull'iconicità, bensì come appunto un momento eccezionale - e forse irripetibile - nell'economia dell'opera demartiniana: un esperimento ardito, alto, una forma espressiva che accompagna e potenzia la parola, senza tuttavia sovvertirne la centralità epistemica. In più, occorre osservare che anche l'idea per la quale le "spedizioni" visive di De Martino e il

relativo archivio multimodale possano essere reinterpretate e decostruite da artisti contemporanei, oltre a costituire un'ardua impresa, attende ancora sviluppi davvero tangibili e rilevanti⁵⁷.

D'altro canto, la storiografia nel corso degli anni è ritornata sul rapporto fra de Martino e la letteratura, aumentando ancora di più il solco già tracciato che pone in primo piano la predilezione della parola su altri canali sensoriali, primo fra tutti quello visivo. Né, poi si deve trascurare che in più occasioni i critici e i lettori esperti abbiano riservato giudizi di encomio circa la cifra stilistica della saggistica di de Martino, capace di una prosa *sui generis* per un etnografo di chiari trascorsi filosofici, meritevole di coniugare in una forma inconfondibile la processualità delle dinamiche ritualistiche e lo slancio liricheggiante dei bilanci critici, una sorta di scienza sociale votata al gusto della raffigurazione letteraria. Ed è - nella trama di questi ragguagli - abbastanza curioso evincere che sia proprio l'indagine sulla lamentazione funebre vergata in *Morte e pianto rituale* del 1958 - cioè l'opera che più di tutte ha lanciato la suggestione dell'influsso della grammatica visiva warburghiana - ad essere stata insignita del premio Viareggio, un riconoscimento letterario di primo piano, istituito da Leonida Repaci nel 1929, alla cui cerimonia di inaugurazione parteciparono Luigi Pirandello e Massimo Bontempelli. Un altro indizio che conferma come il dibattito demartiniano riservi sempre delle sorprendenti virate, anche quando si pensa di conferirgli precisi e stabili indirizzi di ricerca.

Contemporaneamente all'interesse per le implicazioni visuali, si ripropone la discussione fra etnografo napoletano e la

⁵⁷ Michaela Schäuble, *Decolonizing and/or Re-appropriating De Martino's 'Scattered' Multimodal Archive?*, in «Rivista del centro Studi Arti della Modernità», n. 26, 2025, pp. 91-114.

letteratura, mettendo in risalto una coordinata di ricerca ancora tutta da esplorare e che irrompe come foriera di inopinati sviluppi: non solo l'antropologia come disciplina autonoma, ma il suo dialogo perenne con le inquietudini letterarie del Novecento. Ecco che si staglia, dunque, non un de Martino etnografo isolato, bensì come intellettuale profondamente immerso nelle correnti letterarie dell'epoca, con fonte d'ispirazione in autori quali Proust e un interesse per le forme popolari che riflette un umanesimo etnografico critico. Svettono i suoi legami intellettuali con scrittori quali Pavese, Pasolini, Morante e altri, rapporti – talvolta conflittuali, altre volte di autentica amicizia – di come questi contatti abbiano favorito scambi concettuali che hanno arricchito sia l'antropologia che la letteratura italiana del secondo dopoguerra.

Su questa pista di pensiero, si guadagna, dunque, l'ennesimo lascito di de Martino, il fatto che le sue idee siano state reinterpretate, consumate e trasmesse dalle generazioni successive, in ambito letterario, artistico ed etnoantropologico, secondo un duplice movimento concettuale: da un lato, la restituzione di de Martino come figura culturale ibrida, capace di contemperare la rigorosa analisi antropologica con sensibilità letterarie; dall'altro, la custodia della sua eredità scientifica che non si è esaurita con la sua morte, ma che ha continuato a nutrire – e ad essere rinnovata da – pratiche intellettuali, creative e teoriche⁵⁸, dischiudendo nuove rotte metodologiche e storiche sul suo pensiero⁵⁹. Volgendo alla conclusione di questa

⁵⁸ Renato Nisticò, *Apocalisse e presenza. L'apporto di de Martino alla teoria antropologica della letteratura*, in AA.vv, *De Martino e la letteratura*, cit., pp. 222-251.

⁵⁹ Crf., Paolo Desogus, Riccardo Gasperina Geroni, Gian Luca Picconi, introduzione a AA.VV., *De Martino e la letteratura*, cit., pp. 9-12.

dissertazione, non si può che rimanere incuriositi, nel solco di queste ultime tematizzazioni critiche, di fronte all'aporetico rapporto fra testo e immagine, fra parola e visione in Ernesto De Martino, un'altra faccia suadente di quel prismatico laboratorio di idee e di pratiche che è stata la sua officina scientifica, la cui densità problematica suggerisce l'evitamento di valutazioni gratuite e frettolose. Al contrario, si deve in realtà assumere la "questione visuale" in de Martino quale sussidio per arricchire la configurazione dell'altra-precipua questione - ovvero di quella "meridionale" così come essa si struttura nell'apparto teorico demartiniano, con inevitabili valenze e implicazioni di rivendicazione sociale ed economica in essa contenute.

Ecco che l'iconizzazione del Sud messa in atto da De Martino è una tessera di ragguardevole caratura per provare a cimentarsi nella titanica impresa di riassemblare l'universo mosaicato e immaginifico del mezzogiorno italiano, così straboccante di esibizioni non verbali, fra cui un posto d'onore è da riconoscere anche ai suoni, alla musica. Un'accentuata abilità - ispirata da un altrettanto vigorosa sensibilità - a intercettare e convogliare ogni sollecitazione capace di concorrere alla riesumazione più integrale possibile dell'arcana grammatica del passato, relegata negli angoli negletti della storia, dei suoi urgenti segreti culturali da decrittare. Uno sforzo intellettuale che non smette di nutrirsi di una palmare finalità documentaria e che – pertanto - rimane diverso e riconoscibile al cospetto della visione più elettivamente storico-artistica e iconologica di Aby Warburg.

