

Il «paese povero» di Joris Ivens fra petrolchimico e magia lucana

ANTONELLO RICCI

This paper tells the story of the film *L'Italia non è un paese povero* directed by the Dutch filmmaker Joris Ivens in 1959. The film was commissioned by Enrico Mattei in order to promote the ENI activities. It was to be broadcast on television, but it was banned and never shown. In 1996, the young filmmaker Stefano Missio reconstructed Ivens documentary history through the film *Quando l'Italia non era un paese povero*, having found some copies stored in Paris, Berlin and Amsterdam. An episode of the film was shot in Basilicata in the same villages where Ernesto de Martino and Diego Carpitella did their researches. The music accompanying Ivens images of Basilicata where those recorded a few years before, on the field, by the two Italian scholars.

1. Nel 1959 Joris Ivens, regista olandese maestro del cinema documentario del Novecento, è a Venezia, chiamato a partecipare a una giuria della Mostra del Cinema, e riceve la visita di Valentino Orsini, allora giovane documentarista, inviato da Enrico Mattei, presidente dell'ENI, il quale gli propone di realizzare un film sull'Italia, sulla situazione economica e sulle prospettive di crescita del paese determinate dalla scoperta di giacimenti di idrocarburi in diverse aree del territorio italiano e dalla politica energetica avviata dallo stesso Mattei. La proposta economica è allettante per il cineasta olandese e lo è anche la prospettiva artistica di girare un film sull'Italia, paese con cui Ivens ha avuto e mantenuto un rapporto di empatia, così come lo è l'ipotesi della risonanza internazionale che può avere un lavoro fatto per l'ENI. Mattei, dal suo canto, ha già esplorato e capito quali sono i tratti artistici e i contorni politici di Ivens. Ha visionato alcuni dei film già realizzati dal regista olandese e ha deciso di scegliere proprio lui, nonostante in Italia ci siano cineasti di valore e nonostante Joris Ivens sia noto per la sua appartenenza politica all'Internazionale comunista. Non bisogna, infatti, dimenticare qual'è il contesto politico-istituzionale di quegli anni in Italia, dominato dal potere democristiano e sottoposto a una severa sorveglianza e a strette regole di censura. Tuttavia, è il regista a prendere tempo per poter avere

l'opportunità di capire meglio chi sia il proponente e quale sia il contesto entro il quale nasce tale commessa. Tramite Virgilio Tosi, suo amico da anni, cerca dei contatti all'interno del Partito Comunista Italiano per avere un parere e alla fine accetta la proposta, ponendo una serie di delimitazioni contrattuali che gli garantiscano piena libertà espressiva. Mattei si assume la responsabilità di imporre alla Rai la messa in onda del film che sarà realizzato.

Ivens comincia a lavorare al progetto di *L'Italia non è un paese povero*, inizialmente intitolato *Il giardino d'Italia*. La PROA Produttori Associati, casa di produzione del film vicina allo stesso Mattei, gli affianca due giovani cineasti italiani, i fratelli Paolo e Vittorio Taviani. Valentino Orsini, responsabile artistico della stessa PROA, collabora alla sceneggiatura, Giovanni «Tinto» Brass, che Ivens ha conosciuto a Parigi come stagista alla Cinémathèque Française, è richiesto dal maestro olandese come assistente alla regia.

Ivens viaggia per l'Italia alla ricerca di spunti visivi e di temi narrativi e alla fine il film è girato in molte località italiane distribuite dall'estremo nord, lungo la Val Padana e nella periferia di Milano dove sorge il centro direzionale dell'ENI, nelle aree industriali di Venezia e di Ravenna, a Grottole e Ferrandina, in provincia di Matera, in Basilicata dove sembra che sia stato trovato il metano, fino in Sicilia, a Gela, dove è in costruzione una raffineria e sono in atto delle trivellazioni in mare aperto.

Destinato alla televisione, in quanto prodotto funzionale alla propaganda dell'ENI, *L'Italia non è un paese povero* è pensato e realizzato in tre parti, tre puntate di una serie, in ordine geografico da nord a sud: *I fuochi della Val Padana*, *Due città*, *Appuntamento a Gela*.

Il film inizia con una finta diretta televisiva da uno dei siti di estrazione nelle campagne dei comuni di Ferrandina, Grottole, Pomarico, Salandra, nella valle del Basento, dove un conduttore televisivo impersonato da Renato Izzo, diventato poi uno dei maggiori doppiatori italiani, conduce lo spettatore in una festa popolare per l'inaugurazione dei pozzi di estrazione del metano. Alla fine il conduttore rinvia alla trasmissione del primo episodio del film nel quale è descritta e illustrata, con un'impostazione da documentario aziendale e in certi passaggi scientifico, anche con interviste e con disegni animati, la situazione geologica evidenziata dai sondaggi e dagli studi dei tecnici ENI, con accenni satirici e polemici verso i fautori di una politica energetica non italiana e soggetta al mercato statunitense e al potere delle cosiddette Sette sorelle, le compagnie petrolifere monopolistiche e dominanti. Sono illustrati i metanodotti e il loro funzionamento, è mostrato il Centro direzionale dell'ENI con grande enfasi sugli aspetti tecnologici d'avanguardia. Una sequenza di sapore rosselliniano è ambientata in una scuola elementare dove un maestro fa scrivere agli alunni «L'Italia è un paese povero», e spiega, «perché non ha materie prime». Ma, tutto il resto della puntata testimonia il contrario.

La seconda parte è girata fra le aree industriali delle due città intorno al delta del Po, Venezia e Ravenna. Viene posta grande enfasi al processo di forte indu-

ustrializzazione di quest'area adriatica, con scene e visioni che oggi fanno rabbrivire al pensiero del livello di inquinamento chimico e di disastro ambientale con grave e drammatica ricaduta sulla salute degli operai, ma tale sensibilità ecologica è ancora di là da venire e l'espansione delle aree a forte industrializzazione, anche pericolosa, ha comunque l'aspetto positivo delle opportunità di lavoro e crescita economica che si sarebbero determinate. In questa puntata un prezioso gioiello cinematografico è costituito dall'episodio del bambino che si addormenta su una gondola leggendo un fumetto e sogna un'avventura fantascientifica volando sulle fabbriche come un supereroe. È una delle scene più discusse anche dallo stesso Mattei a cui non piace. La localizzazione cambia area geografica con l'inizio dell'episodio dal titolo *La storia di due alberi*. Sono le campagne del Materano dove si trova un grande e spettacolare olivo secolare che dà da vivere a sette famiglie; nelle stesse campagne sorgono dal terreno i cosiddetti alberi di Natale, le contorte strutture di tubi metallici degli impianti di trivellazione del metano. Il paragone è presto fatto: la miseria del lavoro contadino ai piedi dell'olivo, con uno stile di vita arcaico, poco cibo e molto controllo sociale, contro la ricchezza e la libertà promesse dalla fiammata del metano fuoriuscita dall'albero di ferro nelle campagne di Grottole a cui assistono meravigliati e increduli uomini e donne con la speranza di un futuro più florido. Le varie componenti dell'episodio lucano sono tenute insieme dalla storia d'amore di due giovani fidanzati contadini, dei quali è sottolineata l'impossibilità a frequentarsi per la stretta sorveglianza del contesto contadino; essi riescono ad avere un momento di intimità e di libertà in seguito alla fuoriuscita e alla fiammata del metano, metafora dell'intensità dei loro sentimenti finalmente espressi liberamente.

Il terzo episodio del film è interamente dedicato alla Sicilia, a Gela, dove sta per sorgere lo stabilimento petrolchimico e dove sono state installate piattaforme di sondaggio per l'estrazione di idrocarburi. L'episodio inizia con una sequenza di scene del ritorno dalla pesca di un gruppo di pescatori, un evidente omaggio visivo a *La terra trema* di Visconti. È caratterizzato da una più spiccata impostazione di finzione narrativa dovuta alla storia del matrimonio fra una ragazza siciliana, sorella di un giovane pescatore, e uno dei tecnici che lavorano sulla piattaforma. Dalle testimonianze di Paolo e Vittorio Taviani, raccolte da Stefano Missio¹ nel suo documentario *Quando l'Italia non era un paese povero* dedicato alla ricostruzione della vicenda del film di Ivens, questa parte sarebbe realizzata da loro stessi, in quanto il maestro olandese, per motivi di scadenze contrattuali, sta contemporaneamente lavorando al montaggio degli altri episodi. Il racconto si

¹ Ringrazio vivamente Stefano Missio per l'ampia disponibilità dimostratami nel corso del lavoro di preparazione alla giornata di studio «Il "paese povero" di Joris Ivens fra petrolchimico e magia lucana» della rassegna MAV 2012 (Roma 15-17 novembre 2012), fra l'altro in particolare per avermi messo a disposizione copia del suo film e per avermi segnalato il testo di Elio Frescani in bibliografia.

snoda fra la Sicilia e il resto d'Italia, percorsa da un camionista che dal nord sta andando a Gela a portare un manufatto per la fabbrica e contemporaneamente a fare da testimone di nozze ai due fidanzati. È anche il pretesto per mostrare la mutevolezza e la bellezza del paesaggio italiano. Ed è anche un modo per raccontare le molte differenze culturali e sociali fra nord e sud Italia, anche in materia di costumi sessuali. L'episodio si chiude con l'esibizione in piazza del cantastorie Ciccio Busacca che interpreta una poesia scritta appositamente per il film da Ignazio Buttitta, sul tema dell'uso dell'energia nucleare a fini pacifici e non per scopi di guerra: il tutto per incorniciare la notizia della costruzione della prima centrale nucleare italiana a Borgo Sabotino in provincia di Latina.

Oltre ai nomi dei già citati collaboratori e aiuti del regista, i titoli di coda ci informano che i testi sono scritti da Alberto Moravia con la collaborazione di Corrado Sofia, la voce narrante è di Enrico Maria Salerno, le animazioni sono dello studio Paul Campani, l'artefice di Carosello, la produzione esecutiva per la PROA è di Federico Valli, la fotografia è di Mario Dolci, Oberdan Troiani, Mario Volpi, le musiche sono di Gino Marinuzzi jr., il montaggio è di Maria Rosada. Insomma, per dirla con terminologia contemporanea, si tratta di un gruppo di lavoro stellare.

Il film è un continuo susseguirsi di invenzioni visive ed espressive, alcune più usuali nella poetica e nell'estetica di Ivens, come l'attenzione al dettaglio descrittivo, la didattica per immagini, il soffermarsi sui corpi che lavorano, sulla loro cinesica e sulla loro prossemica, la descrizione scientifica e la visione al microscopio, la sorpresa di alcune attrezzature di lavoro apparentemente mostruose trasformate in visioni espressioniste, la meraviglia visiva del continuo rincorrersi di immagini dentro immagini dentro immagini come nel caso del fumetto da cui si genera l'episodio di fantascienza oppure nel caso del cantastorie Ciccio Busacca sul cui cartellone si susseguono i quadri della storia cantata, e sotto il profilo uditivo la voce narrante e il commento musicale; altre invece scaturiscono dalle cospicue risorse economiche del budget messo a disposizione da Mattei, come le riprese in volo con l'elicottero, mai effettuate prima da Ivens, una certa ricorrenza del sonoro in presa diretta, tra gli elementi di più difficile realizzazione in quel periodo per il cinema documentario tecnologicamente sempre limitato dagli scarsi finanziamenti, e in generale la novità per il regista olandese di realizzare un film per la televisione con la conseguente attenzione a tarare costantemente la fotografia pensando a come le immagini si sarebbero viste sullo schermo dell'apparecchio televisivo, così come l'organizzazione del montaggio e in generale le forme della comunicazione pensate per la destinazione televisiva. La sollecitazione ricevuta in tal senso è attestata dall'interessante espediente narrativo della finta diretta televisiva con cui si avvia il film. È evidente anche un chiaro riferimento alla poetica e all'estetica del neorealismo con le citazioni già menzionate, e sono anche ampiamente presenti una poetica della rappresentazione del lavoro così come dei temi dell'antifascismo, in quanto altrettanti standard della retorica cinematografica di Ivens.

2. Negli ultimi giorni del 1959, mentre Ivens è intento al montaggio e contemporaneamente i Taviani sono in Sicilia a ultimare il terzo episodio del film, la Rai trasmette un documentario realizzato da una delle compagnie americane in cui si afferma che in Italia non si trovano prodotti petroliferi. Mattei, nel frattempo, sta cercando di stringere accordi commerciali con l'Unione Sovietica per affrancare l'Italia dalla dipendenza dalle Sette sorelle e suscita scalpore il viaggio in Urss del Presidente della Repubblica Gronchi. In Italia si assiste a una brusca virata autoritaria e censoria sotto la politica neofascista del governo Tambroni: è di quel periodo la censura e il sequestro di film come *La dolce vita* di Fellini, *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti e *L'avventura* di Antonioni. In questo clima la presentazione ai dirigenti Rai di *L'Italia non è un paese povero* si svolge in maniera turbolenta e si conclude con la decisione dell'azienda televisiva di non trasmetterlo nella versione montata dal regista. Secondo la testimonianza di Valentino Orsini raccolta nel film di Missio già ricordato, in prima istanza sono contestate a Ivens le scene di povertà dell'episodio lucano, ma in generale tutto il tono del film non va bene perché non segue la linea della politica petrolifera americana, tanto da essere contestati anche i cartoni animati di Campani per il loro tono satirico. Ivens cerca di avere l'appoggio di Mattei, il quale, nel frattempo, si è politicamente indebolito, ma riceve una risposta mediata dall'ufficio stampa dell'ENI in cui si prendono le distanze. Racconta Orsini di aver preso parte, con rabbia, insieme a Ivens, alla manifestazione antifascista del 6 luglio a Roma a Porta San Paolo, repressa con una carica di cavalleria della polizia. Il giorno dopo in un'altra manifestazione sindacale a Genova le forze dell'ordine uccidono cinque operai. In questo contesto, il film di Joris Ivens tagliato d'imperio, mutilato e rimontato viene trasmesso in piena estate, in programmazione notturna e senza avviso di trasmissione. Il regista non può opporsi a tale scempio, ottiene soltanto che ciò che viene trasmesso compaia come «un originale televisivo tratto da un film di Joris Ivens». La PROA ne allestisce anche una versione in inglese da distribuire all'estero aumentando il disagio e il disappunto del regista. A più riprese Ivens chiede una copia integrale del suo film, sempre con esito negativo in quanto la pellicola non ha ricevuto il visto della censura. Alla fine riesce a entrare in possesso della sua opera grazie a un'azione di forza di Valentino Orsini che ne sottrae alcuni positivi, d'accordo con la PROA e, soprattutto, grazie alla valigia diplomatica di cui dispone Tinto Brass per il suo lavoro di collaborazione alla Cinémathèque Française. In tal modo il film può varcare il confine ed è così che se ne trovano copie a Parigi, Berlino e Amsterdam.

In Italia il documentario nella versione completa scompare: alla Rai non ve n'è traccia, così pure all'ENI che lo ha finanziato. È così che fra il 1995 e il 1996 Stefano Missio, allora studente del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, sollecitato dalle lezioni tenute da Virgilio Tosi sull'argomento, decide di intraprendere una ricerca e di realizzare il documentario *Quando l'Italia non era un paese povero* (1997), rintracciando i partecipanti al progetto e raccogliendo le testimonianze, oltre che dei già citati Orsini, fratelli Taviani, Brass, anche di Vir-

gilio Tosi, che, come già ricordato, di Ivens è stato intimo amico, della montatrice Maria Rosada, del direttore della fotografia Oberdan Troiani, dei responsabili delle cineteche olandese e italiana Mark Paul Meyer e Mario Musumeci, del giornalista Pasquale Ojetti, fino al 1988 responsabile della cineteca dell'ENI, e della sincronizzatrice Elena Traversi, insieme a documenti cartacei e fotografici provenienti da Fondation Européenne Joris Ivens, Agenzia giornalistica Italia, Associazione Fondo Alberto Moravia e da altri archivi privati. Dalle ricerche di Missio emerge, fra l'altro, che in Rai il film è stato archiviato con i titoli delle tre puntate *I fuochi della Val Padana*, *L'albero di Natale* (cambiando quello attribuito da Ivens che è *Due città*), *Appuntamento a Gela* e senza riferimento al nome dell'autore. Inoltre la versione televisiva è diversa, oltre che da quella integrale, anche da quella inglese dove è presente un'intervista di Paolo Taviani a Mattei; nella versione televisiva il commento di Moravia appare riscritto e la voce di Enrico Maria Salerno sostituita con quella di Arnaldo Foà; a intricare maggiormente la vicenda, sulla scatola contenente le pellicole è annotato: «Potenza, strettamente regionale». È grazie alla documentazione raccolta nel film di Missio che oggi è possibile conoscere la vicenda tormentata e oscura dell'opera di Joris Ivens. Un ulteriore squarcio su uno dei periodi più bui della storia italiana. Due anni dopo la messa in onda del film di Ivens, infatti, Enrico Mattei muore in un misterioso incidente aereo, le cui indagini sono state riaperte in seguito ad alcune recenti perizie che hanno accertato la presenza di tracce di esplosivo. A seguire, numerosi tragici episodi di stragi e di morti, le cui cause e i cui mandanti rimangono ancora da chiarire, sembrano essere accomunati da una vera e propria fobia della classe dirigente allora al potere, verso una possibile apertura alla sinistra, triste psicopatologia socio-politica della guerra fredda, e verso la costruzione di una coscienza civile in grado di affrontare criticamente e problematicamente i nodi della modernità.

3. L'episodio *La storia di due alberi*, con le immagini dei contadini e dei paesaggi lucani, con le musiche e i canti che ne costituiscono la colonna sonora, rinvia ai temi e alla ricerca che Ernesto de Martino conduce in anni contigui, dal 1952 al 1956, in Lucania, con diversi collaboratori tra i quali quasi sempre Diego Carpitella in qualità di etnomusicologo.

Il contesto politico della sinistra progressista entro cui si muovono tanto Ivens quanto gli stessi de Martino e Carpitella, i rapporti con il Partito Comunista Italiano e con la CGIL, il mondo degli intellettuali che a quell'ambito afferiscono, come risulta dalla presenza di Alberto Moravia, farebbero supporre un tessuto di rapporti e di conoscenze comuni, a cominciare da Virgilio Tosi amico tanto di Ivens quanto di Carpitella. L'episodio girato in Basilicata, nei territori di Grottole, Ferrandina, Pomarico e Salandra, evoca gli itinerari lucani della ricerca etnografica che Ernesto de Martino realizza tra i contadini di Colobraro, Grottole, Ferrandina, Pisticci, San Giorgio Lucano, Stigliano, Valsinni, Tricarico in provincia di Matera e di Albano di Lucania, Avigliano, Bella, Calvera, Castel

Saraceno, Marsico Vetere, Montemurro, Roccanova, Ruoti, Savoia di Lucania, Senise, Viggiano in provincia di Potenza, sui temi della magia e della ritualità funebre. L'etnologo napoletano, con la sua équipe, raccoglie un vasto patrimonio di documenti sonori e fotografici, questi ultimi a opera di grandi fotografi come Franco Pinna e Ando Gilardi, che, forse, potrebbero essere conosciuti dal gruppo di lavoro di Ivens o da lui stesso; ricordiamo che Pinna è per anni fotografo di scena di Fellini. Nell'episodio lucano del film compaiono gli stessi paesi, gli stessi scenari più volte osservati nelle loro fotografie, gli stessi volti, gli stessi interni di case, la stessa attenzione critica e politica alla miseria materiale della condizione di vita dei contadini poveri, la stessa adesione alla sofferenza delle persone e la stessa volontà di avvicinarsi loro con compassione, la stessa intenzione a perseguire un processo di riscatto da tale miseria materiale e spirituale.

Due diverse visioni del mondo contadino lucano degli anni '50 del Novecento si intersecano a descrivere segmenti di una realtà in veloce mutamento. L'episodio *La storia di due alberi* pone l'accento sul tema della modernità e sui cambiamenti culturali, sociali ed economici in atto, grazie allo sviluppo industriale sollecitato dalla spinta del capitalismo di stato di Mattei. Per trasmettere tale prospettiva l'esistenza dei contadini poveri è presentata in maniera cruda, con immagini di sicura presa emotiva – non a caso proprio quelle maggiormente contestate e censurate – con la volontà precisa di far risaltare l'arretratezza e il degrado da cui affrancarsi mediante la crescita economica e sociale portata dalla metanizzazione. Il commento parlato e i pochi dialoghi presenti, sotto forma di interviste, sottolineano in vari modi i temi dell'odioso rapporto di lavoro feudale perdurante, delle insopportabili condizioni igieniche, della promiscuità fra uomini e bestie, dell'avvilente mancanza e scarsa qualità del cibo. In questa prospettiva anche le scene più propriamente descrittive della diversità culturale sono caricate negativamente di tale accentuazione.

La ricerca di Ernesto de Martino e della sua équipe rivolge un'esclusiva attenzione al mondo dei contadini poveri con la certezza di trovarvi ancora vivi e operanti i tratti di diversità e di autonomia culturale che interessano in particolar modo l'etnologo, tanto da far coniare, nei recenti studi a tema demartiniano, la definizione di «orientalizzazione interna» per delinearne la volontaria ed esclusiva attenzione *esotizzante* a quel mondo, escludendo tutto ciò che sta accadendo intorno a esso. I tratti somatici, culturali e sociali dei contadini, un misto di povertà, arcaicità, magia e degrado, sono utilizzati con un'analogia funzione *esotizzante*: da un lato con la specifica idea di un'autonomia culturale contadina arcaica entro la quale ritrovare i segni ancora operanti di una diversa mentalità culturale, dall'altro con l'intenzione di raccontare e ratificare l'incontro fra la prospettiva tecnologica dei tecnici ENI e la dimensione preindustriale di alcune famiglie di contadini lucani che vivono ai piedi e con i frutti di un olivo secolare: nella pausa del lavoro tutti quanti mangiano insieme i frutti di quell'albero. Ad accomunare le due esperienze vi è anche la violenta marginalizzazione di cui esse sono fatte segno dall'establishment politico italiano dell'epoca: da un lato la

vera e propria caccia alle streghe cui è stato sottoposto il film di Ivens, dall'altra la scarsa attenzione, attestata soprattutto dalla quasi nullità di finanziamenti, verso l'attività di ricerca etnografica di de Martino, notoriamente avvenuta grazie al sostegno di enti culturali come l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia che usufruiva del supporto dei tecnici Rai, e di poche altre realtà politico-sociali in grado di fornire scarse risorse economiche.

L'episodio *La storia di due alberi* appare anche come il momento culminante di una strategia rappresentativa e narrativa che percorre tutto il film e che pone in essere l'esistenza di due Italie, una che sta mettendo in atto un processo di colonizzazione interna, avviato peraltro già da molto tempo, l'altra che lo sta subendo e che forse gioverà degli effetti della spinta modernizzatrice. Entrambe sono descritte come dialoganti e unificate grazie al benessere che proverrà dall'industrializzazione.

Un incontro seppure forse indiretto, fra gli etnologi e i cineasti, comunque avviene mediante le voci, le musiche, i canti registrati nel corso della spedizione demartiniana dell'ottobre 1952, custoditi presso gli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia come «Raccolta 18». È possibile che tale incontro sia avvenuto tramite il compositore Gino Marinuzzi jr., autore delle musiche del film, che sembra aver avuto rapporti con Diego Carpitella, come ipotizzano Alessandro Cecchi e Maurizio Corbella autori di un interessante e documentato lavoro sul film di Ivens², gli stessi autori riproducono uno degli appunti di lavorazione di Ivens in cui compare il nome di Carpitella: «selection chansons Lucania avec Marinuzzi Carpitella»³; nei titoli di coda della seconda puntata in cui è contenuto l'episodio lucano si legge: «Canti lucani raccolti da Diego Carpitella»; infine Virgilio Tosi nel suo volume *Joris Ivens cinema e utopia* indica in Diego Carpitella il tramite mediante cui le musiche folkloriche sono state reperite. Le voci, i suoni, i ritmi di sei dei brani della «Raccolta 18»⁴ collocano le immagini del film nel loro contesto reale, lo vivificano. I canti *a scantille*, le ninne nanne, le serenate con l'organetto, le tarantelle con la zam-

² A. Cecchi e M. Corbella, *Experimentation, Documentation, Censorship: A Joris Ivens's Industrial Film and the Italian National Broadcasting Television*, paper presentato al «4th MaM Meeting» (IMS Study Group «Music and Media»), Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino, Torino, 29 giugno 2012. Maurizio Corbella mi ha informato che tra i materiali dell'archivio Marinuzzi si trova un nastro intitolato «Sicania – Carpitella» che contiene, fra l'altro, registrazioni di musiche popolari quasi sicuramente riconducibili a Carpitella. Ringrazio vivamente Alessandro Cecchi e Maurizio Corbella per avermi messo a disposizione il loro saggio inedito e per lo scambio di informazioni.

³ *Ibidem*.

⁴ Sono i brani 7, 30, 59, 115, 125 e 131, cinque dei quali pubblicati nel compact disc *Basilicata. Registrazioni 1952 di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino*, a cura di G. Adamo e C. Marinelli, con libretto allegato, Discoteca di Stato-IRTEM, 1993.

pogna e il tamburello, restituiscono vita acustica alle bellissime e suggestive riprese di Joris Ivens nelle campagne della Lucania: scandiscono i passi di una cavalcatura di ritorno dal lavoro nei campi, erompono tra i vicoli di uno dei paesi del materano durante l'inseguimento gioioso dei bambini dietro al maiale comunitario; in altri momenti del racconto cinematografico forniscono contrappunto alla storia d'amore emblematica dei due giovani contadini. Il raccordo fra i suoni e le immagini appare straordinariamente ben congegnato, frutto tanto di una sensibilità poetica quanto anche, a mio avviso, di qualche suggestione *tecnica* da parte di chi ha presenti quei territori per averli più volte percorsi, conosciuti e studiati⁵.

La storia di due alberi aggiunge un ulteriore tassello a comporre il mosaico di una Lucania come luogo emblematico del mondo contadino italiano del dopoguerra, come territorio culturale dove osservare i tratti arcaici di un antico senso della vita, come laboratorio di sperimentazione per studiare dal vero forme e comportamenti culturali altrove non più operanti, infine come rappresentazione per suoni e immagini di gente e luoghi marcati dai tratti di una insopprimibile alterità culturale.

Riferimenti

- Basilicata. *Registrazioni 1952 di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino*, a cura di G. Adamo e C. Marinelli, compact disc con libretto allegato, Discoteca di Stato-IRTEM, 1993.
- Bertozzi Marco, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008.
- Cecchi Alessandro e Corbella Maurizio, *Experimentation, Documentation, Censorship: A Joris Ivens's Industrial Film and the Italian National Broadcasting Television*, paper presentato al «4th MaM Meeting» (IMS Study Group «Music and Media»), Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino, Torino, 29 giugno 2012.
- Faeta Francesco, *Rivolti verso il Mediterraneo. Immagini, questione meridionale e processi di «orientalizzazione» interna*, in *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, pp. 108-150.
- Frescani Elio, *L'Italia non è un paese povero. Le vicende del film di Ivens commissionato dall'Eni di Enrico Mattei*, «Meridione. Sud e Nord nel Mondo», XII, 2-3, 2012, pp. 86-102.
- Mirizzi Ferdinando a cura di, *Da vicino e da lontano. Fotografi e fotografia in Lucania*, Milano, Franco Angeli, 2010.
- Missio Stefano, *Quando l'Italia non era un paese povero*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, 1997, 16mm 44' b/n.
- Missio Stefano, *Cercando L'Italia non è un paese povero*, in D. Vicari, *Il mio paese*, Milano, Rizzoli, 2007, pp. 82-93.

⁵ Ancora nel saggio di Cecchi e Corbella già ricordato, ma anche nel film di Missio sopra citato, sono riportati gli schemi di sceneggiatura di Ivens, nei quali si può seguire passo passo l'idea narrativa dell'autore, che lega i suoni alle immagini.

Antonello Ricci

Ricci Antonello, *I suoni e lo sguardo. Etnografia visiva e musica popolare nell'Italia centrale e meridionale*, Milano, Franco Angeli, 2007.

Schneider Jane ed. by, *Italy's «Southern Question». Orientalism in One Country*, Oxford-New York, Berg, 1998.

Tosi Virgilio, *Joris Ivens. Cinema e utopia*, Roma, Bulzoni, 2002.

Vicari Daniele, *Il mio paese*, film (DVD 113' colore con inserti in b/n) e libro, Milano, Rizzoli, 2007.