

## Omaggio a Luigi Di Gianni

a cura di Teresa Biondi



Luigi Di Gianni sul set de "Il tempo dell'inizio" (Matera, 1974)

### Saggi

Uomini e no. Lo sguardo cinematografico di Luigi Di Gianni\*  
di Luigi M. Lombardi Satriani

Un gran mago: tra cinema e magia  
di Clara Gallini

Il film etnografico come documento antropologico. Immaginazione dell'orrore esistenziale e analisi della miseria nei film di Luigi Di Gianni\*  
di Thomas Hauschild

Agli inizi del tempo\*  
di Vittorio Giacci

Un'orgogliosa "inattualità". Il cinema di Luigi Di Gianni  
di Massimo De Pascale

Il paesaggio dell'anima: la poetica cinematografica nell'opera di Luigi Di Gianni  
di Teresa Biondi

Filmografia

Riferimenti bibliografici

**I**l senso dell'opera di Luigi Di Gianni può essere inteso solo se ci si pone all'altezza del "suo sguardo sul mondo" riprodotto nei suoi film, documentari e fiction, trattando la materia filmica da un unico punto di vista, quello del linguaggio cinematografico o della forma filmica, per raccontare l'uomo attraverso la "costruzione di immagini audiovisive in movimento in grado di esprimere l'animo umano".

\* Il presente saggio fa parte del volume collattaneo, "Tra magia e realtà", a cura di Domenico Ferraro, Squilibri, 2001. Ringraziamo l'autore per aver autorizzato la sua ripubblicazione nella nostra rivista

## Uomini e no.

### Lo sguardo cinematografico di Luigi Di Gianni\*

di Luigi M. Lombardi Satriani

I simboli, sosteneva Ernesto de Martino, sono semi di cultura; noi interiorizziamo continuamente simboli e se non comprendessimo il loro linguaggio rischieremo di non intendere o di sottovalutare in maniera macroscopica buona parte della realtà. Lo stesso de Martino diceva che anche se il Duomo di Colonia è fatto di pietre non riusciremmo a comprenderne il significato se lo analizzassimo soltanto con i criteri della mineralogia; né potremmo comprendere la commozione, la sofferenza, la tensione al trascendimento della datità presenti nei comportamenti devozionali se ci limitassimo a descriverli con la freddezza di un entomologo che analizzi la vita degli insetti. La prospettiva antropologica sollecita ad assumere gli altri come soggetti a pieno titolo a noi uguali in dignità, e ad analizzare le modalità da loro poste in essere tenendo conto anche della funzione culturale che tali modalità svolgono in quella determinata società. Non è compito dell'antropologo in quanto tale identificarsi acriticamente con la realtà che osserva o farne oggetto di condanna salendo su un improbabile scranno di un ipotetico tribunale. Né esaltazione, né condanna, dunque, ma tentativo di comprendere le ragioni interne dei fenomeni se ne vogliamo intendere la profonda verità culturale.

E allora, anche paradigmi di umanità che possono apparire lontani dalla nostra esperienza quotidiana, hanno interne ragioni anche per quei comportamenti che ci possono apparire radicalmente estranei.

Comprendere gli altri, farci "contaminare" dalla loro realtà, è sempre un'esperienza di arricchimento particolarmente utile se non intendiamo precipitare in quella "deborizzazione" della società italiana che tanti danni ha provocato, effetto e ulteriore concausa di radicale attuazione della soggettività critica. Ovviamente, assumo il nome "Debor" come emblema: le telenovelas hanno potenziato a dismisura una visione edulcorata della realtà, che oggettivamente produce una manipolazione dei sentimenti; questi, anche quando soggettivamente avvertiti come autentici, di fatto vengono banalizzati, privati di ogni profondità esistenziale, miscelati e restituiti come paccottiglia da fotoromanzo. Tutto ciò abitua a una dimensione di torpore individuale, al non domandarsi mai il perché delle cose, delle azioni; si diventa sempre più oggetto destinatari di messaggi, il che produce effetti perversi su tutti i piani, da quello politico a quello più generale della consapevolezza critica in ogni settore. In questa direzione va individuata l'utilità che una prospettiva antropologica può offrire, ponendosi accanto ad altre prospettive; in assenza di consapevolezza critica si è soltanto oggetto di discorsi, oggetto di imperativi, siano essi imperativi di consumo -slogan pubblicitari o altro-, siano essi imperativi di altro ordine.

In questo quadro rivela tutta la sua utilità il documentarismo etnografico che si sviluppa nel nostro paese a partire dal secondo dopoguerra. Esso testimonia l'affermarsi di un rapporto con la realtà atto a coglierne i molteplici tratti e le non meno molteplici suggestioni. È appena il caso di ricordare, a mero titolo esemplificativo, i celebri documentari di Lino Dal Fra, Vittorio De Seta, Michele Gandin e di numerosi altri che presentano, con rigore, aspetti della società italiana lontani da quelli cari all'iconografia ufficiale. Né può essere taciuto l'apporto dato, pure in quegli anni, da fotografi quali Federico Patellani, Franco Pinna, Ando Giraldi, André Martin, Mario Carbone, Calogero Cascio, Enzo Sellerio, Ferdinando Scianna, per non ricordare che alcuni, attenti e intensi osservatori del mondo popolare, quali si sono mostrati successivamente antropologi che hanno dato notevoli contributi etnografici come Annabella Rossi, Francesco Faeta e Lello Mazzacane.

Facendo specifico riferimento ai documentari di Luigi Di Gianni, sarebbe estremamente utile contestualizzarli nella temperie culturale e politica di quegli anni in cui furono prodotti, a volte con sforzo pionieristico. Così facendo riusciremo a comprendere il contributo conoscitivo che questi documentari hanno in un'Italia in cui sembrava che la cultura dovesse essere costituita solo dalle voci ufficiali. Sarebbe interessante, in questo senso, visionare una selezione de "La settimana Incom", cioè di quei cinegiornali che per legge dovevano precedere la proiezione di un film. Cinegiornali che si ponevano quali testimonianze di un'Italia che mentre si stava rinnovando fortemente nella struttura governativa, in quella industriale e tecnologica, conservava realtà contadine prevalentemente sconosciute, negate, rimosse o riprese secondo l'ideologia del

---

\* Il presente saggio fa parte del volume collattaneo, "Tra magia e realtà", a cura di Domenico Ferraro, Squilibri, 2001. Ringraziamo l'autore per aver autorizzato la sua ripubblicazione nella nostra rivista.

pittorresco. Queste cose sembravano interessanti solo secondo la logica del “guarda come sono strani”, “guarda come sono divertenti”, in sostanza nell’ottica dell’esploratore bianco che va nella realtà dei selvaggi. Era l’ottica delle barzellette della Settimana Enigmistica in cui il nero parla sempre con la “b”, in cui finisce sempre per cuocere nella pentola l’esploratore, e così via. In questo tipo di atteggiamento si annidava una sostanziale negativizzazione di qualsiasi forma di diversità socio-culturale: l’altro come inferiore, come barbaro.

I protagonisti del mondo contadino potevano essere considerati assolutamente irrilevanti, collocati di fatto in una marginalità non soltanto geografica, per cui era *come se* fossero di fatto espulsi dall’umanità, non uomini. *Cu muriu? Nujù*; la risposta feroce che veniva pronunciata “normalmente” nel Meridione: se il morto era un contadino ci conferma icasticamente la negata umanità a tanti soggetti ai quali veniva inflitta sistematicamente una invisibilità sociale e culturale.

In questo contesto Luigi Di Gianni riprende uomini e donne del Sud nella loro dolente umanità, nei segni espliciti della loro quotidianità, nella complessità e, a volte, nella drammaticità dei loro rituali, in sintesi, nella loro fatica di vivere e nella loro ineludibile dignità.

Chi scrive ha avuto modo di constatare di persona come Di Gianni lavora sul campo -mi riferisco ad esempio ai documentari su Giuseppina Gonnella-, come si dispiegava concretamente la collaborazione con Annabella Rossi, autrice dei testi di suoi numerosissimi documentari, quanto denso di attenzione sia il suo sguardo. I documentari di Di Gianni hanno contribuito in maniera rilevante al formarsi di un approccio nel Sud radicalmente diverso da quello che lo fissava in un’improbabile stereotipia critica. E’ un approccio che deve molto al paziente e rigoroso lavoro dei demologi, alla lucidità antropologica di altri studiosi e narratori -si pensi, per tutti, a Ernesto de Martino e a Carlo Levi- ai fotografi e ai documentaristi ai quali ho già accennato a titolo esemplificativo. Tra questi Luigi Di Gianni occupa un posto di particolare rilevanza.

L’insieme di tale produzione va utilizzato come fonte di conoscenza, senza pensare, d’altro canto, che esso rappresenti oggettivamente la “vera” verità. E’ utile, infatti, reagire al luogo comune secondo la quale la macchina fotografica o da presa poiché essa fissa immagini, documenta in maniera oggettiva, incontrovertibile la realtà, come se per il solo fatto di vederlo e riprenderlo un fenomeno culturale lo si possa cogliere nella sua verità, nella complessità delle sue funzioni. Vedere, in effetti, non è un fatto meccanico. I nostri occhi non costituiscono delle superficie riflettenti, degli specchi nei quali la realtà, passando, resta catturata per essere restituita, poi, in forma oggettiva. Attraverso il vedere, invece, noi compiamo un’opera di selezione, cioè interrompiamo il *continuum* della realtà, captando e scegliendo alcune cose che mettiamo in relazione. Vedere è un fatto culturale, un fatto che ha una base biologica, ma che comporta una connessione di dati che viene realizzata secondo schemi culturali. E allora anche la fotografia, anche i filmati non sono verità assolute, perché niente di ciò che è detto o visto dall’uomo può essere assunto come verità assoluta. Si tratterà, semmai, di interpretazioni della realtà. E saranno certo interpretazioni che rifletteranno le concezioni complessive dell’autore di quella fotografia o di quel filmato. Un film di Visconti avrà una poetica, un taglio diverso rispetto a un film di Bergman o di De Seta, come uno scritto, un romanzo di Calvino è diverso da un romanzo di Sciascia, come una fotografia di Cartier Bresson è profondamente diversa da una fotografia di Oliverio Toscani. La macchina da presa, la macchina fotografica, la penna o il computer sono strumenti, sono mezzi attraverso i quali viene detta una realtà attraverso il linguaggio fotografico, filmico, narrativo, saggistico, perché anche la scienza si traduce in parole e narrazioni.

Quello antropologico, a sua volta, è un livello conoscitivo che interpreta le mutevoli interpretazioni della realtà, pur essendo esso stesso interpretazione. Non potrebbe essere diversamente, perché le gabbie interpretative ognuno inevitabilmente le mette in opera fornendo dati che noi possiamo rileggere introducendo altri tagli, altri criteri interpretativi. Questa la creatività del pensiero critico: prendere delle fonti, riorganizzarle, giungere alla consapevolezza dialettica. Ed è un itinerario che ognuno di noi deve fare per conto proprio, nessuna cosa può essere detta in modo assoluto. Altrimenti noi saremmo per un sapere ufficiale trasmesso autoritariamente, recepito meccanicamente, come, in effetti, nella scuola molte volte avviene, e saremmo lontani da quel processo di formazione critica indispensabile per l’acquisizione della soggettività. Non si nasce soggetti, si nasce portatori di un’ineludibile condizione umana a partire dalla quale occorre elaborare un nucleo di valori e prospettive di conferimento di senso, tutti da rispettare, i propri e gli altrui. In questa prospettiva il processo di apprendimento critico è operazione indispensabile anche se faticosa. A tale processo, per quanto riguarda il Sud, l’opera di Luigi Di Gianni fornisce strumenti e dati che non possono essere ignorati o accantonati quasi fossero “curiosità”. Strumenti e dati, ma anche immagini di intensa suggestione.



Magia Lucana – Momento dello scongiuro contro la pioggia (Albano di Lucania, 1958)



Magia Lucana – Una bimba (Albano di Lucania, 1958)

## Un gran mago: tra cinema e magia

di Clara Gallini

Vorrei riprendere un discorso iniziato già in altre occasioni, qui riaffrontato sotto forma di parola che voli negli spazi liberi di Internet. Liberi come deve essere ogni forma di comunicazione, che proprio attraverso la sua circolarità arricchisce il bene della conoscenza, perché è dalla condivisione che nascono creazione e mutamento. Altrettanta libertà augurerei alle sequenze di immagini prodotte da Luigi Di Gianni, che in tutta la loro storia hanno dovuto lottare per svincolarsi da costrizioni e impedimenti che ne vincolavano oggettivamente la libertà di espressione. E questo, a partire dalla prima delle necessità indotte dal contrasto tra voler fare un documento e dover fare un documentario.

La parola "documentario" è forse il termine che meno si addice alla realtà di quella produzione di Luigi Di Gianni che va sotto tale nome. D'altra parte, proprio perché concepiti e costruiti all'interno degli schemi e delle costrizioni di un "genere" imposto dalle regole di mercato a suo tempo vigenti, "documentari" sono e rimangono, pur nella deliberata infrazione di cui si fanno carico. Ecco il primo dei tanti paradossi in cui ci imbattiamo ogniqualvolta rivediamo - e sempre con effetti più coinvolgenti, e anche questo non è paradossale? - documenti visuali quali *Magia lucana* o *Il culto delle pietre*, che è il testo che più amo, per la totale matericità di cui si impregna.

Ma continuiamo coi paradossi. I documentari di Di Gianni hanno una caratteristica speciale: datano a trenta, quarant'anni fa, eppure continuano ad essere riproposti, anzi in questi ultimi tempi mi sembra godano di un successo persino maggiore del passato, quando erano costretti ad essere proiettati nei cinematografi appunto come "documentari", intruse e sgradite appendici dei grandi film a soggetto, e la gente rumoreggiava o se ne andava via. Oggi circolano in modi diversi e più consoni alla loro natura poetica: in rassegne promosse da vari enti culturali, spesso aperte alla forma del convegno o del dibattito informale, alla presenza del regista, che contribuisce alla loro delucidazione. Non è anche questo un paradosso, che introduce almeno qualche elemento di dubbio circa la asserita potenza assolutizzante dei mondi virtuali? Perché per accostarci a *Nascita e morte nel meridione* abbiamo bisogno di aggiungere, alla proiezione del film, la presenza del regista in carne ed ossa? Che cosa ci dà di più o di diverso la persona dell'autore, se non il suo contributo a un lavoro collettivo di interpretazione che è anche il risultato di un ripensamento del suo passato e del significato delle sue azioni?

Ma forse la cosa che colpisce di più - anche se mi pare che nessuno sinora abbia avuto l'ardire di riconoscerlo esplicitamente - è che di fronte alle immagini arcaiche di un ieri virtuale stia una persona perfettamente attuale, forse anziana ma non certo decrepita, anzi viva e vegeta, in atto di spiegare al suo pubblico come quel passato arcaico sia tutta una finzione, o quasi, e come la Lucania dei calanchi non sia un luogo geografico, ma un paesaggio dell'anima, della *sua* anima. Sono parole sue, che Di Gianni ama ripetere, riattualizzandole ogni volta con quella grande leggerezza e carica di autoironia che contraddistinguono la sua comunicazione verbale. Ed eccoci di nuovo di fronte a un altro paradosso: l'evidente contrasto tra i modi di questa comunicazione verbale e quelli della comunicazione visuale: questi ultimi austeri, sorvegliati, capaci di trasfondere nel rigore delle forme - come scansione di gesti, all'interno di un tempo sospeso - lo sgomentante senso del nulla esistenziale.

Che dialettica si instaura tra il discorso delle immagini e quello del loro regista? Ho avuto varie occasioni di osservarla (partecipando io stessa a diversi dibattiti) e non mi sembra si sia sostanzialmente trasformata. Questo mi induce a pensare che i punti trattati da Di Gianni siano da lui considerati sostanziali. Il primo lavoro che gli vedo fare è quello di una grossa, decisa demolizione di molte aspettative del pubblico: un pubblico emozionalmente coinvolto dalla forza "metastorica" delle immagini, ma che al contrario - ed eccoci di fronte a un altro aspetto del paradosso di cui dicevamo - deve essere, per così dire, salvato dalla trappola di considerare quelle stesse immagini come testimonianza di condizioni di vita oggettive, precisamente datate e localizzate. E con le parole sue - che, tiene correttamente a precisare, sono quelle di un regista, non di uno storico e critico del cinema - Luigi ribadisce che i suoi intenti non sono mai stati quelli di produrre un documentario "scientifico", tradotto in immagini "oggettivate" e "frontali". Se volessimo ricorrere a un lessico più alla moda, potremmo suggerire termini quali "interpretazione" e - con una certa cautela - "riflessività" come parole più consone a restituirci il quadro ideale di certi riferimenti che forse, a suo tempo, ancora non avevano trovato accreditata esplicitazione.

Anche le immagini dei presunti "documentari" sono la negazione stessa di ogni pretesa oggettivante. Ma se le cose stanno così, quale realtà il regista ha inteso rendere, cioè interpretare e fare vera attraverso la sua interpretazione? La questione meridionale, la cultura del mezzogiorno, la storia di una specie in estinzione quali già allora erano i contadini del Sud? Che cosa ci dice Di Gianni al proposito? Se ho ben inteso le sue parole, ci dice all'incirca questo: che nei calanchi della Lucania avrebbe ritrovato il proprio "paesaggio dell'anima".

Questa identificazione tra occhio e territorio ha molte implicazioni, che cercherò di sdipanare almeno per un poco, perché contiene tutta una storia culturale. Ha tutta l'apparenza di una reazione istintiva e personale, e come tale anche noi la percepiamo. Si iscrive però anche nello stesso quadro culturale che già aveva visto scrittori come Carlo Levi, Ernesto de Martino o fotografi come Franco Pinna esprimere emozioni di fronte a quel "paesaggio lunare" del calanchi in cui sembrava emblematicamente condensarsi tutta la alterità del mezzogiorno. D'altra parte, il "paesaggio dell'anima" che i filmati di Luigi Di Gianni ci restituiscono non coincide esattamente né con quelli di De Martino né con quelli di Franco Pinna. Complessi, a spirale, i rinvii tra "realtà" del mezzogiorno e modalità interpretative di scrittori, fotografi e cineasti fanno intuire l'esistenza di notevoli esercizi di risignificazione di un oggetto, che non è mai sempre lo stesso e diventa, di volta in volta, una cosa diversa.

Dunque, i contadini del Sud come grande metafora? Il discorso verbale di Luigi Di Gianni tende a enfatizzarci questo aspetto, per sottolineare, nella sua demolizione di ogni pretesa oggettivante, la funzione emblematica delle immagini da lui costruite, da leggersi come grande rinvio a fondamentali interrogativi di ordine esistenziale. "Paesaggio dell'anima" sarebbe dunque, in questa prospettiva, il luogo di un rispecchiamento tragico, che rende possibile esperire in modi radicali l'intero dramma dell'umana esperienza del nascere, vivere e morire.

Ma perché proprio *quel* Sud, restituito a quel modo in anni in cui la "questione meridionale" non si rappresentava ormai più - o quasi più - in termini di miseria contadina, ma semmai di emigrazione (per gli uni) o di modernizzazione difficile (per gli altri)? Il dramma esistenziale non lo si può esperire anche a Gallarate? Che l'occhio del nostro regista sia "in ritardo" sui tempi di Visconti o di Godard? So di mettere sul tavolo domande mal poste: mal poste perché contraddicono la stessa forza poetica che emana dalle immagini costruite da Di Gianni. I sociologismi dunque poco ci servono a capire i risultati della sua operazione.

Più pertinente, forse, sarà chiedersi attraverso quali percorsi profondi Luigi sia giunto a individuare quel "paesaggio dell'anima" nei cui profili rispecchiarsi. In questi ultimi anni - ho perso il conto da quanti lo conosco, come fosse da sempre - mi pare che egli abbia ulteriormente lavorato, in termini di riflessione, su questo tema, riconducendolo a quello delle radici, argomento attorno al quale da un po' di anni a questa parte ruotano, nel bene e nel male, molti discorsi identitari.

Nel suo racconto, Luigi tende a sottolineare un episodio fondamentale per le sue scelte di vita: studiava e si era diplomato a Roma al Centro di Cinematografia, aveva molto frequentato la cinematografia espressionistica (specie quella tedesca) ed era alla ricerca di un *ubi consistam*, sotto ogni aspetto, sia espressivo che pratico. Fu allora (siamo nel 1958) che lesse da un giornale alcuni riferimenti alle ricerche che De Martino aveva condotto nel mezzogiorno, specie in Lucania. Queste notizie lo avrebbero stimolato per due ragioni, che a noi potrebbero sembrare a prima vista molto diverse: la magia e la Lucania. La Lucania in quanto terra d'origine della sua famiglia, legata a qualche ricordo d'infanzia ma sostanzialmente dimenticata fino a quei momenti fatali. Mediato da Romano Calisi, l'incontro con de Martino sarebbe stato determinante per qualcosa che somiglia molto a una prima, fondamentale determinazione. Egli comincia a lavorare su una "scaletta" redatta di concerto con Romano Calisi e seguita da vicino dall'etnologo, si ingaggia in una produzione che lo vede partecipare a metà dei costi ... e che non lo vedrà mai partecipare dei profitti. *Magia lucana* è anche questo, e segnala quei terribili problemi di mercato che da sempre hanno condizionato il lavoro dei creativi.

Ma rimaniamo nelle fila del nostro discorso - magia e Lucania - per accennare ad ulteriori complicati nessi culturali che insistono persino nelle più radicali scelte di vita. I luoghi dove si effettuarono le riprese di *Magia lucana* furono tutti in pratica suggeriti dalle precedenti esperienze demartiniane di ricerca. Luigi non ha nessuna remora nel riconoscere il suo debito culturale, specifico e generale, nei confronti dell'etnologo. Ma tende assieme a presentarci il suo viaggio in Lucania come un ritorno al paese dell'infanzia - uno dei villaggi visitati è persino a sette chilometri dal quello in cui è nato suo padre. È dunque entro questo rapporto che si costruiranno le forme di quello struggente riconoscimento di un proprio "paesaggio dell'anima" sino ad allora rimasto offuscato. Possiamo allora interpretare quella Lucania come un luogo della memoria? È possibile, così almeno

mi sembra, ma non è neppure interamente adeguato alle intenzioni dell'autore, il quale colloca non tanto la memoria, quanto piuttosto la magia al centro del suo "paesaggio dell'anima": la magia come nucleo oscuro, archetipale, che insisterebbe sull'infinito baratro del Nulla, ma anche come forza ancipite, capace di mediare tra due condizioni esistenziali diverse. Per il nostro regista, è il viaggio nel magico - tematica costante di buona parte della sua produzione - a far da scenario a un'avventura che consente la contemporanea costruzione di spiazamenti e rispecchiamenti, rappresentati entrambi entro le forme del ritrovamento di una terra arcaica. Qui, in primo piano, appaiono gli ultimi della storia, che nella dignità e nel silenzio hanno appreso a frequentare il male e il senso del male. Questo almeno mi suggeriscono esplicitamente le austere immagini di *Nascita e morte nel mezzogiorno*. Ma il loro rovescio, implicito e pur tuttavia evidente, è un moderno male di vivere, indecifrato e bisognoso di decrittazione.

Il confronto più prossimo che mi vien fatto di suggerire come analogia di percorsi, proprio per evitare genericità di discorsi, è quello con un intellettuale del Nord, vissuto all'incirca una generazione prima di quella di Di Gianni ma che conobbe relativamente simili esperienze di inurbamento: nato nelle Langhe, era immigrato in età giovanile a Torino, dove operò sempre struggendosi di nostalgia per un paese dall'impossibile ritorno. Per Cesare Pavese, la rammemorazione fittizia (poetica) dell'immagine del villaggio natale aveva potuto cominciare ad elaborarsi passando attraverso la lettura di un testo etnologico, *Il ramo d'oro* di Frazer, che lo aveva introdotto alle terre dei miti barbarici e dei riti del sangue.

Il confronto tra questi due autori - che non intende andar oltre questi strettissimi elementi - mi è utile per meglio intendere la specificità della strada cinematografica scelta da Di Gianni. È una strada che richiede la messa in atto di forti interrelazioni personali, se si vuol raggiungere quel livello di "verità" in cui consiste l'efficacia di una scena come quelle che il nostro regista ha saputo realizzare.

Nei suoi discorsi, Luigi Di Gianni ci ha spesso raccontato i modi con cui sceglieva i soggetti, per avvicinarsi ad essi. Lo ha fatto in varie occasioni, ma forse è stato più ricco di dettagli in una molto recente, sollecitata anche da numerose e precise domande che gli sono state rivolte all'interno di un seminario di studi promosso dalla Associazione Internazionale Ernesto de Martino, che partiva dalla constatazione della necessità di integrare le analisi dei contenuti e delle forme dei vari documentari "demartiniani" mediante una più approfondita conoscenza dei modi con cui ciascuno di essi era stato effettivamente realizzato<sup>1</sup>. In quell'occasione, Luigi Di Gianni descrisse croci e delizie del suo lavoro: équipes ridotte all'osso (quattro-sei persone), assenza di fonici, di apparecchi di registrazione (onde le ricostruzioni in studio di suoni e rumori), eccezionalità della utilizzazione di un gruppo elettrogeno, macchine da ripresa molto invasive, ostilità iniziale delle persone... Descrisse anche la sua scelta di luoghi - certo ce n' erano anche di meno scalcinati e fangosi, ma non sarebbero andati bene ... - e soprattutto di persone. Come individuare quelle adatte, come dar loro confidenza, come farle essere se stesse. Il criterio era quello di far riprodurre i loro saperi come se non fossero stati in una situazione di finzione: e la cosa riuscì persino quando si trattò di ricostruire un lamento funebre (*Magia lucana*) o di far ripetere la scena del parto a una donna che aveva già avuto quattro figli, ma che non sapeva come mettersi in scena, ma poi lo seppe perché le fu suggerito di ricordarsi le esperienze passate (*Nascita e morte nel meridione*).

Questo criterio attinge in pieno dalla tradizione del neorealismo per trasporla dal campo del lungometraggio a soggetto a quello di una documentaristica "scientifica" che, a detta di Di Gianni, sino ad allora sarebbe stata caratterizzata dalla tanto aborrita "frontalità" dei soggetti. È un criterio che peraltro sembrerebbe smentire i propri risultati: cioè la tanto decantata - e pur esistente, ben visibile - predilezione del nostro regista per un linguaggio che sia proprio il contrario di quello del neorealismo. Non ho le competenze per affrontare questo argomento, che mi sembra peraltro cruciale e alla radice di tutti quei tanti "paradossi" che avevo cominciato ad enumerare all'inizio di questo discorso che sta per finire. Ogniqualvolta che assisto alla proiezione di uno dei suoi filmati, percepisco però una sensazione fondamentale: esiste un *punto esatto* in cui attore e operatore si incontrano e identificano, e questo punto è sempre della stessa natura, al di là della varietà delle situazioni di scena in cui si determina. È una percezione che cozza contro ogni razionalità di giudizio e rende pertanto

<sup>1</sup> Al seminario *La cinematografia demartiniana. Autori e contesti* parteciparono, coi loro filmati e le loro testimonianze, Luigi Di Gianni, Cecilia Mangini, Gianfranco Mingozzi, Giuseppe Ferrara. Vincenzo Tersigni ha trascritto i testi degli interventi, apponendoli in Appendice alla sua tesi di laurea, consultabile presso la biblioteca della Associazione Internazionale Ernesto De Martino, e/mail: ass.edemartino@libero.it

indimostrabile il proprio assunto. Che abbia a che fare con la "magia" così come Di Gianni la intende, né voglio né posso pensarlo, dato che so per certo che ogni trascendentale nasce e muore nella grande varietà delle vicende umane. Eppure, al di là di tutte queste negazioni, una cosa so altrettanto per certo: che il nostro Luigi è un gran mago.



Magia Lucana – Il racconto degli anziani (Albano di Lucania, 1958)



## Il Film etnografico come documento antropologico.

### Immaginazione dell'orrore esistenziale e analisi della miseria nei film di Luigi Di Gianni\*

di Thomas Hauschild

Ancora oggi in Lucania si dice che vi siano bambini che alla nascita non sono nudi come gli altri, portano una camiciola, un "abitino" e molte regole per loro non sono valide. Questa idea, di origine religiosa e in passato molto diffusa in Europa<sup>1</sup>, deriva probabilmente dal fatto che alcuni bambini nascono con la membrana vitellina sul corpo, con uno strato sebaceo o con una innocua deformazione della pelle<sup>2</sup>. Queste persone, definite in Lucania maghi, sono in grado di volare, causare tempeste, danneggiare o guarire il prossimo. Sono invulnerabili e, dopo la morte, continuano a vivere, infilandosi sotto la pelle di altre persone, pelle che diventa così qualcosa di analogo alla camiciola con cui sono nati. Le leggi della natura sembrano essere annullate e le consuete classificazioni -io e tu, natura e cultura, vita e morte- risultano precarie.

Nella tradizione popolare dell'Italia meridionale il pensiero degli uomini ruota con grande costanza intorno alla vulnerabilità, alla transitorietà dell'essere umano, dalla culla fino alla bara. Sotto questo profilo un grande numero di fenomeni religiosi del sud, eterogenei fra loro, possono essere messi in relazione l'uno con l'altro: le usanze collegate alla nascita<sup>3</sup>, il battesimo cristiano, i riti paraliturgici per la designazione del padrino o della madrina<sup>4</sup>, le fantasie circa la stregoneria e la paura del malocchio<sup>5</sup>, il lamento funebre, le visioni di santi, antichi riti di vegetazione, come anche le pratiche di digiuno o gli uffici divini di nuove sette e correnti religiose e persino gli avvistamenti di UFO.

Ma in che modo la visione magico-religiosa dell'esistenza orientata al cristianesimo, tipica del sud Italia, sta in relazione con il modo di vivere delle persone in quei luoghi, con il paesaggio in cui esse vivono, con la situazione economica e politica, con il contesto sociale e politico? Questa loro mentalità è un'eredità storica e quasi innata oppure, più semplicemente, gli italiani del sud non sono stati illuminati al momento giusto dai francesi, come invece è successo a noi tedeschi? Hanno forse più motivi di provare paura in un mondo di terremoti e di frane, di inondazioni e di siccità<sup>6</sup>, in cui il potere statale è debole e la malavita forte? Gli studiosi ed i politici da tempo discutono della cultura del meridione d'Italia. Volendo dare credito alle asserzioni di uomini e donne dell'Italia meridionale con i quali ho avuto occasione di parlare dell'argomento e le cui pratiche ho potuto seguire personalmente, in tutto questo c'entra anche la proprietà, con le sue inevitabili disuguaglianze, e quindi anche la povertà. Da questo punto di vista, non si sbagliava Ernesto de Martino quando negli anni '50 sosteneva che con l'inizio di una era migliore, quando tutti i meridionali sarebbero stati meglio dal punto di vista materiale, anche la magia avrebbe perso terreno per far posto a una visione della realtà più razionale e meno inquieta<sup>7</sup>.

Gli amuleti per bambini e la superstizione della camiciola che rende invulnerabile, il timore e l'amore per statue di santi fatte di cartapesta e di legno, tutto questo è in primo luogo un effetto della povertà e della mortalità infantile del Meridione. Non dispongo di dati statistici per Ripacandida ma le numerose piccole croci al cimitero del paese parlano da sé. Nel 1955, anno della mia nascita, a Montegrano, in Lucania, un bambino su cinque moriva prima di aver raggiunto un anno di vita<sup>8</sup>. Il 32,7% degli uomini ed il 62,4% delle donne non avevano frequentato alcuna scuola e solo il 3,2% della popolazione aveva acquisito, al liceo o all'Università, buone conoscenze sui diritti e sui doveri nella società italiana o sulle scienze naturali e sulla tecnica. Il reddito di una famiglia di 4 lavoratori agricoli era di 482 dollari l'anno il che, all'inizio del terzo millennio, corrisponde forse a 2.500 euro. I quattro componenti di questa famiglia erano occupati, complessivamente, per 385 giorni

\* Il presente saggio fa parte del volume collattaneo, "Tra magia e realtà", a cura di Domenico Ferraro, Squilibri, 2001. Ringraziamo l'autore per aver autorizzato la sua pubblicazione nella nostra rivista.

<sup>1</sup> Ginzburg 1989

<sup>2</sup> Hauschild 2002

<sup>3</sup> Bronzini

<sup>4</sup> Di Nola 1994

<sup>5</sup> De Martino 1976

<sup>6</sup> Horden-Purcell 2000 ma cfr. anche Sohn-Rethel 1992

<sup>7</sup> De Martino 1976

<sup>8</sup> Banfield 1958, 167-170; De Arcangelis 1982, 261-270

lavorativi. Il dono minimo dello sposo, l'unica sicurezza per la sposa in un mondo senza alcuna rilevante assicurazione sanitaria e sociale, corrispondeva a 362 dollari. Quella che nell'Alto Medioevo e ancora fino al XVII secolo era una ricca e fertile agricoltura, nel XIX secolo era ormai, nella migliore delle ipotesi, un frutteto dell'Europa o, nella peggiore, un ospizio dei poveri, una necropoli. Anche i piccoli proprietari terrieri e i piccoli impiegati statali non possedevano i mezzi, per cui ci si sposava tardi. Si tollerava un sistema di padrini politici che governava il paese, poiché il matrimonio e le nascite erano momenti in cui ci si doveva preoccupare seriamente della protezione delle famiglie giovani, del loro sostentamento in un contesto di disoccupazione, di salari minimi, di emigrazione e terremoti, di giudici corruttibili e di proprietari terrieri avidi di potere. E i matrimoni dovevano durare, dato che non si poteva ripetutamente pagare il dono dello sposo alla sposa che dovevano fare affidamento l'uno sull'altra, uomo e donna, durante i lavori nei campi, oppure quando l'uomo era in carcere o faceva il bracciante in Germania. Siamo ancora in grado di raffigurarci una tale miseria?

Dio è lontano. Ciò che è vicino è fango, pietre, terre deserte, muri pieni di crepe. Come ombre, le persone si stagliano sui muri; donne avvolte in panni neri, uomini in giacche logore, bambini sporchi. Su letti coperti di stracci giacciono tre, quattro, cinque persone che tentano di trovare sonno. Alla parete si raccolgono gocce d'acqua che diventano rivoletti, si aprono fenditure. L'inquietudine delle persone cresce. Un uomo perlustra le pareti e nota che l'intera abitazione vacilla nelle sue fondamenta. Nella scena successiva vediamo l'uomo che, in un paesaggio solcato da masse di fango, cerca di soccorrere un compagno travolto dalla frana, già morto. E' tutto inutile, un incubo.

In un altro film si vedono le abitazioni di San Cataldo, alte appena quanto un uomo e immerse in un paesaggio di fango, uomini che vivono in spelonche insieme a capre e cani. Esitante, la macchina da presa risale e ridiscende le pareti; non regge alla miseria di una donna che senza assistenza partorisce nel suo misero letto. *E' così che si vive e muore al Sud.*

Un altro documentario ci mostra esseri umani che, in rituali quasi preistorici, strofinano i corpi alle pareti di una grotta, si rotolano nella polvere e nella sabbia del loro santo che a sua volta non sembra essere altro che una pietra. Stati di trance e malinconia, interrotti da grida selvagge, spasmi e rantoli, rauche autoaccuse emesse da vittime predestinate, incapaci di fare male anche a se stesse a causa della debolezza. Si spostano sulle ginocchia, vomitano, piangono o cadono in uno strano sonno ad occhi aperti. Il Santo qui è una donna viva che parla con il timbro alto e innaturale dei morti. E ancora una volta la vita si stringe contro le pareti, quando si avviano avvolti in stracci, portando con sé ammalati tremanti. Figure inebetite fissano la macchina da presa, si muovono attraverso le strade imbiancate di un luogo di miseria. Impassibile, con la faccia rigida come una maschera, il Santo si apre il passaggio attraverso il popolo. E' San Donato, patrono degli epilettici e di tutti quelli che si contorcono per gli spasmi.

Quando Luigi Di Gianni cominciò a raccogliere queste immagini, aveva appena conseguito il suo diploma al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Federico Fellini avrebbe ben presto girato a Roma *La dolce Vita* dei ricchi in una Roma americanizzata, mentre Pier Paolo Pasolini stava per presentare al mondo la nuova miseria degli agglomerati di palazzoni delle periferie. Ma Luigi, insieme ad Ernesto de Martino, si recò in viaggio verso un passato ancora vivo. Tutto quello che ha registrato con la sua macchina da presa era in nitido contrasto con la vita della Roma di quei tempi. I suoi film sono spesso senza parole, quasi senza commento, accompagnati sempre da una musica straziante e stridula che ancora per giorni risuona nell'orecchio. La musica come tentativo di mettere in armonia la rassegnazione e l'odio, la bellezza e la miseria di quei paesaggi.

Oggi Luigi insegna, è forse soddisfatto di sé ma non ha conseguito ricchezze con i suoi film. I suoi ricordi, le sue esperienze, le scene artistiche a Roma e i contadini del Meridione, tutto questo non si accorda con il mondo del cinema romano né, tanto meno, con la Roma addobbata per il giubileo del 2000. I suoi film, in copie mal conservate, sono disseminati per diversi depositi e parecchie cose forse sono già perdute. Registrazioni video sbiadite passano di mano in mano, e sono apprezzate dagli appassionati di cinema come un bizzarro dizionario della povertà e dell'estasi europea. Oggi possiamo aggiungere immagini del Kosovo o del Libano, ma rimane comunque da capire se per quei territori di catastrofe vi sia qualcuno capace di documentare e testimoniare con la stessa forza con cui, per gli italiani del meridione, lo ha fatto Luigi Di Gianni.

A Di Gianni dobbiamo la memoria, preservata su pellicola, di un passato oggi quasi del tutto dimenticato il che, nell'era delle comunicazioni di massa, costituisce una risorsa inestimabile. Ma molto di più dobbiamo ai suoi capolavori, a film come *La potenza degli spiriti* o *Il culto delle pietre*, *Grazia e numeri* o *Il Messia*, le cui immagini mi sembra vadano ben oltre i commenti, scritti spesso da etnologi e sociologi di sinistra. Gli esseri

umani non sono mai mostrati solamente nella loro miseria materiale. Nel corso del suo sviluppo come cineasta, Luigi Di Gianni ha dato sempre più spazio ad una componente genericamente “nera”, un raccapriccio che va ben oltre la denuncia della *miseria* economica dell’Italia meridionale, per incentrarsi sulla debolezza e mortalità dell’essere umano. Sotto questo profilo, mi sembra che *Il culto delle pietre* costituisca una svolta nella sua opera. In questo documentario, che è del 1967, i seguaci di un vago culto della roccia in Abruzzo non vengono rappresentati come protagonisti smarriti della *miseria*: al contrario, l’autore si preoccupa di evidenziare quanto quel culto possa essere bello e nello stesso tempo naturale e ragionevole.

Gli uomini dei ceti inferiori appaiono così, nel senso più vero della parola, ‘uguali per nascita’ all’élite e agli intellettuali, ai Mitteleuropei e ai Nordamericani, anche se giocano al Lotto i numeri sognati, baciano statue di Santi o si strofinano alle rocce. Un momento ricorrente nei film di Luigi Di Gianni è la scena in cui tre, quattro o cinque persone si devono dividere un letto. Dormono in strani atteggiamenti rigidi e inibiti e infine devono alzarsi per un giorno segnato dalla ricerca di lavoro, sperando in un colpo di fortuna che permetta di trovare qualcosa da mangiare. È un riflesso della miseria, come pure un’immagine della generale regressione umana durante il sonno e il sogno, proprio come a margine del presepe napoletano, con le sue scene sociali, giace Beniamino il sognatore, il piccolo dormiente che continua il suo sogno sulla realtà del Paradiso. Gli Italiani del Sud filmati da Luigi si trovano sull’orlo di quell’abisso che trasforma veramente la persona in un essere umano: la consapevolezza della propria debolezza, della fantasticheria e della fugacità. Vista in questa prospettiva, l’intera opera di Luigi Di Gianni, apparentemente un po’ eterogenea tra documentari e opere di finzione, ci si presenta come un’opera compiuta e la riduzione televisiva de *Il Processo* di Kafka si collega senza soluzione di continuità agli opprimenti ambienti del meridione.

Molto tempo fa gli abitanti di San Cataldo hanno cacciato in malo modo Luigi Di Gianni dal loro villaggio perché non volevano che la loro miseria fosse mostrata al mondo. In altri comuni, invece, era venerato come un amico del popolo. Oggi anche a San Cataldo si rallegrano quando appare Luigi, il ricordo vivente di tempi passati che loro stessi non comprendono più. Non vivono più nel mondo della *miseria*, ma ancora oggi in quei posti va storto tutto quello che può andare storto. È forse colpa di una mentalità ereditata dai tempi della miseria<sup>9</sup>? Come mai i culti dei santi nel meridione d’Italia continuano a sussistere benché l’assistenza sanitaria sia forse migliore rispetto alla Germania e la disoccupazione non sia molto più alta che da noi? Come mai questi culti sono sopravvissuti a tutte le modernizzazioni e resistono ancora, persino in centri turistici e urbani, seppure in forme modificate, talvolta più appariscenti, talvolta più modeste<sup>10</sup>? Perché ancora oggi, a dispetto delle previsioni di Ernesto de Martino e molto tempo dopo l’affermazione di uno Stato assistenziale e nel pieno dispiegarsi della società dei consumi, in Italia esistono oltre centomila maghi, prevalentemente nell’Italia settentrionale<sup>11</sup>? Molti di questi maghi e maghe di città sono registrati ufficialmente dalle autorità fiscali. Nella maggior parte dei casi non sostengono più di saper volare e hanno messo da parte le pratiche disgustose degli spiriti dei morti e della saliva, ma fanno i tarocchi e si rivolgono ai segreti dell’antico Egitto, mentre ricavano dai computer sistemi di predizione del futuro ed ai clienti vendono spray esorcistici.

De Martino, anche quando credeva di avere ravvisato un radicamento della magia negli eterni ritmi della natura, in alcune note allora inedite collegava tali considerazioni con altre formule magiche anche se espresse in termini politicamente corretti: “È possibile un regime di esistenza in cui la storia non angoscia e che quindi può svolgere le sue potenze laiche senza più la protezione magico-religiosa? Certamente sì: ma l’anello che permette di sollevare tutta la catena è la riforma politica e sociale secondo il valore: sia l’uomo per l’uomo”<sup>12</sup>. Ma il socialismo, che doveva essere *l’uomo per l’uomo*, si è trasformato nel regime staliniano che ci ha lasciato, tra l’altro, un vocabolario imbecille e i ricordi traumatici di un sistema in cui l’uomo per l’uomo non è altro che il classico *lupus*. E la modernizzazione dalla quale De Martino si riprometteva la fine della magia, sembra avere portato soltanto alla modernizzazione della magia stessa. Nei piccoli e tranquilli villaggi dove svolgo le mie ricerche tale cambiamento è andato avanti ancora più lentamente o ha imboccato strade diverse rispetto alle città.

Soltanto con la pubblicazione del lascito di de Martino è diventato chiaro quanto egli avesse compreso effettivamente la *finzione* e la ritmica delle pratiche magiche, considerandole una mimesi della natura. Ma i

<sup>9</sup> Putman 1993

<sup>10</sup> Boissevain 1977 e 1984

<sup>11</sup> Gatto Trocchi 1995

<sup>12</sup> De Martino 1995, 112 e 42-3

suoi scritti, sotto questo aspetto, sono indietro rispetto alle immagini di Luigi Di Gianni, anche se entrambi si incontrano nella considerazione di tutti gli esseri umani, dei poveri e dei ricchi, nella prospettiva del perturbante. La morte prematura di de Martino ha reso impossibile una ristrutturazione ed un ampliamento della sua filosofia del malessere e della miseria fatta di materialismo e di idealismo<sup>13</sup>. I suoi eredi hanno più volte rivisto le loro posizioni, avvicinandosi nei loro spostamenti teorici alle immagini del terrore esistenziale di Di Gianni. Nelle opere dello psichiatra italiano Michele Riso e dei suoi collaboratori, influenzati da de Martino, si può notare un analogo cambiamento. Se negli anni sessanta Riso e i suoi colleghi attribuivano le malattie psichiche e l'ossessiva convinzione di essere stregati degli operai emigrati alle loro cattive condizioni di vita<sup>14</sup>, vent'anni più tardi hanno criticato il mito delle malattie psichiche degli emigranti e respinto il tentativo di stabilire relazioni causali così semplici<sup>15</sup>.

Nei due film sul culto di "Sant'Alberto" di Serra D'Arce, *Nascita di un culto* e *La possessione*, Luigi Di Gianni ha invece eretto, già sul finire degli anni '60, un grandioso monumento alla singolare combinazione di motivazioni reali ed esistenziali nelle credenze dei meridionali. Si vedano le file di utilitarie ferme davanti al santuario e i pullman sovraffollati, l'abbigliamento povero delle persone che a frotte si recano verso "Zi' Giuseppina" posseduta dallo spirito del nipote Alberto. Ma si veda anche come nel santuario, di fronte alla profetessa che parla con la strana voce del nipote morto, si verificano scene arcaiche di prorompente fisicità, con le persone che si contorcono, urlano per gli spasmi e, spesso, vomitano. Questo tipo di comportamento in stato di trance, frequente nelle tradizioni dell'Italia meridionale, può essere osservato ancora oggi negli studi dei maghi, ma non è stato ancora studiato a fondo, come non sono stati studiati gli onnipresenti trattamenti con decotti di erbe di cui la schiera di giovani etnologi che hanno seguito sul campo de Martino non hanno nemmeno esaminato eventuali effetti farmaceutici.

Lo stato di trance, l'ossessione per la magia dell'Italia meridionale, naturalmente non sono sfuggiti a de Martino. Solo che lo studioso, oltre che consulente di Luigi Di Gianni per quanto riguarda la Basilicata, non vi si è soffermato con particolare attenzione. Non ha potuto così riconoscervi la persistenza del messaggio cristiano *'L'uno porti il peso dell'altro'* o anche il sostrato fisico delle ricette magiche: *"la fattucchiera si immerge nel corso della recitazione in una condizione psichica oniroide controllata, e in tale condizione si immedesima nello stato di fascinazione del cliente, e lo patisce: il prodursi dello stato oniroide di fascinazione del cliente fa sbadigliare la fattucchiera, l'immedesimazione e il patire le fanno versare lacrime. Quando la fattucchiera non sbadiglia e non lacrima significa che essa non è stata resa sensibile da nessuna fascinazione in atto e che quindi il cliente non è fascinato, e il suo mal di testa dipende da altro. Lo sbadigliare e il lacrimare della fattucchiera sono pertanto assunti come "segni" di fascinazione<sup>16</sup>".*

Le mie informatrici sul campo mi dicono che la *lizza* corrisponde alla guarigione che compiono le fattucchiere sbadigliando, quando le lacrime ma soprattutto la saliva, di cui de Martino non parla, bagnano il loro volto. Era più che un *segno*, come viene definito da de Martino senza evidenziare il passaggio privo di soluzione di continuità tra il sintomo fisico -che le fattucchiere riconoscono- e la teoria dei segni di persone colte che considerano tutto soltanto da un punto di vista simbolico. Percepiscono il dolore dei pazienti e lo fanno scorrere via nel rituale. Il dolore e la saliva, tanto importanti per le guaritrici lucane nel periodo delle mie ricerche sul campo negli anni ottanta<sup>17</sup>, non vengono invece menzionati da de Martino nella descrizione dei rituali dei maghi di Colobraro negli anni cinquanta. La connessione tra il lato fisico e quello psichico della guarigione per de Martino passa sempre in secondo piano rispetto al riconoscimento dei motivi sociali della superstizione nel mondo rurale meridionale.

*'L'uno porti il peso dell'altro'*: abbiamo a che fare qui con una autonoma teoria, magica e cristiana allo stesso tempo, che non può essere liquidata con un riferimento alle relazioni materiali. Una studiosa del folclore della minoranza albanese nel Sud dell'Italia, Angela Rosati Anastasia, arriva al nocciolo della questione, dicendo pane al pane: le guaritrici liberano l'ammalato dal dolore e pertanto debbono piangere. La ricercatrice ha qualche fattucchiera tra le parenti e conosce l'argomento per esperienza diretta<sup>18</sup>. *'L'uno porti il peso*

<sup>13</sup> De Martino 1977

<sup>14</sup> Riso/Böker 1964, ma cfr. anche Zimmermann 1982

<sup>15</sup> Frigessi Castelnuovo/Riso 1982

<sup>16</sup> De Martino 1976, 14

<sup>17</sup> Hauschild 2002

<sup>18</sup> Rosati Anastasia 1981

dell'altro': le guaritrici piangono e secernono saliva perché si addossano i dolori dell'ammalato, ma sputano e sbadigliano anche perché entrano in uno stato straordinario di annullamento della propria persona che ricorda le descrizioni di stati di trance e di ossessione di alcune culture extraeuropee. Nel contempo però, il liquido sul loro volto ricorda ai pazienti le sante acque del battesimo, con le quali i cristiani desiderano lavarsi dal peccato. Su un piano diverso, con tutti questi pianti e sbadigli qualcosa succede anche al sangue del corpo, dove sembra che tutti i liquidi siano entrati in movimento. La magia non è una mera misura coercitiva o un atto di emergenza, ma è un gioco con fasi arcaiche e naturali, una mescolanza di sostanze, una tecnologia del sé<sup>19</sup> con la quale viene creato un nuovo ordinamento delle cose.

Al letterato discorsi e dispute attorno a lacrime e saliva risultano disgustose e comunque di poca importanza. Le formule magiche e il comportamento misterioso appaiono invece più interessanti, anche perché parlare e scrivere costituiscono la sostanza del mondo accademico. Il giovamento tratto da saliva e lacrime è del resto una verità imbarazzante, una verità amara anche per la gente della stessa Lucania. Questo imbarazzo si evidenzia nei tentativi di tradurre la cosa in maniera più decorosa. In molte regioni italiane si è infatti diffuso un cerimoniale contro il malocchio che presenta la *lizza* senza saliva, con acqua, olio e un piatto pulito. Si versa acqua nel piatto e vi si fanno cadere gocce d'olio. Se si formano grandi cerchi si tratta del malocchio e si versa il liquido davanti alla casa. Il primo che passa attira il malocchio su di sé, liberando il paziente per il quale la guaritrice ha fatto gocciolare l'olio<sup>20</sup>. Uno sviluppo singolare e, per molti versi, analogo a quello del Galateo a tavola, al quale noi Europei teniamo tanto: dal mangiare con le mani e secernere liberamente saliva, si è passati all'uso di piatti, coltello, forchetta e tovagliolo<sup>21</sup>. Ma anche nella versione civilizzata la *lizza* mantiene il suo significato originario. L'esuberanza dei sentimenti è una quantità, è un liquido che può essere spostato dall'uno all'altro. Il corpo non è un rigido contenitore con confini ben definiti. I confini tra gli esseri umani sono piuttosto fluidi, e infatti la domenica si trovano insieme a Messa dove i corpi si confondono e sono uniti nel grande corpo di Cristo.

Tutto questo si vede, nel suo pieno significato, nei film di Di Gianni sul culto eterodosso di "Sant'Alberto" e possiamo anche immaginare che durante le messe del vescovo Milingo le cose non vadano molto diversamente. E non è addirittura questo il futuro delle religioni? Non è vero forse che gli italiani del Sud, appena sfuggiti alla miseria, e i loro vicini, gli annoiati tedeschi, si stanno muovendo gli uni verso gli altri? Presagendo tutto questo, de Martino ha analizzato il fenomeno delle fantasie sulle streghe, fantasie che fioriscono nelle società del benessere quanto tra la miseria del Sud<sup>22</sup>. Ma il compito di trasmetterci le immagini del campo di studi di de Martino è rimasto al suo kafkiano compagno di strada, Luigi Di Gianni, che nel cerchio dei *demartinologi* è sempre stato una figura marginale. Queste immagini vanno oltre le interpretazioni dello studioso napoletano, tipiche dello spirito del tempo, e possono essere collegate con le formulazioni più avanzate della sua filosofia, rinvenibili solo nelle opere postume.

In questa direzione, Luigi Di Gianni è da considerare un teorico autonomo del cinema etnografico. Ha evidenziato una distanza maggiore rispetto a tutti i suoi colleghi, piuttosto emozionati per la teoria, una distanza che attinge alle stravaganze del romanticismo nero. Non c'è da meravigliarsi che durante l'estate egli si ritiri volentieri tra le vette delle montagne di Ovindoli per viverci come un antico romano, come il meridionale Orazio nei Monti Sabini mentre in Italia le spiagge sono prese d'assalto. Ancora di più, e l'ho visto con i miei occhi, fra le nebbie di quei monti, con 10-15 gradi nel mese di agosto, egli si muove come un mago, come una specie di Dracula che diffonde messaggi neri giocando con le nuvole temporalesche. Perché è nato con un abito e non sente mai freddo, egli ama l'inverno tedesco. Ben presto potrà goderselo quando, invitato al festival delle Berliniadi del 2002, presenterà l'intera sua opera in una retrospettiva. Registi di teatro surreali come lo zurighese Christoph Marthaler sono tra i suoi 'fans' e con i suoi film farebbe onore anche a parecchi concerti di *Heavy Metal*, sebbene i video musicali di questo genere siano spesso veri e propri concentrati di 'kitsch' rispetto alle sue sequenze altamente elaborate sugli abissi della vita.

In questo contesto potrei anche raccontare antiche storie di iettatura, ma non lo faccio per non mettere in gioco la mia serietà di studioso che stima le opere di Luigi Di Gianni. Ricordo soltanto un fatto: quando recentemente ci siamo recati insieme a Napoli, già alla stazione di Roma, con aria cupa Luigi mi parlava di

<sup>19</sup> Foucault 1963

<sup>20</sup> Seligmann 1922, 425-30, 433; De Martino 1976; Rush 1974, 137; Di Nola 1994

<sup>21</sup> Elias 1977, 194, 208

<sup>22</sup> De Martino 1980

ricorrenti minacce di scioperi e della strana tendenza dei treni diretti nel meridione a fermarsi nella stazione di Campoleone. Ci risi su ma dovetti presto pentirmene dato che in quella stazioncina abbiamo trascorso due ore, nel pieno della calura estiva: non c'erano scioperi ma si era solo rotta la locomotiva e anche quella che avrebbe dovuto sostituirla.

Anche il vegetarianesimo di Luigi, aspetto molto più raro in Italia che in Germania e di disturbo per ogni buona *mangiata*<sup>23</sup>, mi è comprensibile soltanto in questo contesto del romanticismo nero, per non parlare delle sue descrizioni, ambivalenti e sempre improntate allo scherzo, dei nostri tempi visti con gli occhi di un seguace dei Borboni di Napoli, figura che Luigi sa impersonare alla perfezione. Tutto questo segnala la distanza di un grande artista dal suo tempo, distanza che gli ha permesso di ritrarre i ceti inferiori del Sud e la loro cultura in maniera più appropriata e felice rispetto agli intellettuali suoi contemporanei. Anche per questo dovremmo aver fiducia in Luigi, sostenendolo nel suo attuale grande progetto. *Matres Matutae* potrebbe per molti avere lo stesso effetto sconcertante che il suo romanticismo nero ha avuto sugli intellettuali di sinistra degli anni sessanta. Romanticizzare la tradizione? Il culto della madre? Sentimentalismo? Chissà come sarà considerato, tra qualche anno, quello che il Meridione e Luigi possono ancora farci vedere in immagini.

## LETTERATURA CITATA

- E. Banfield** 1958 *The moral basis of a Backward Society* Glencoe, The Free Press
- J. Boissevain** 1977 *When the saints go marching out: Reflections on the decline of patronage in Malta*, in *Patrons and clients in Mediterranean Societies*, a cura di E. Gellner & J. Waterbury, London, Duckworth, pp. 81-96
- Id.** 1984 *Ritual escalation in Malta*, in *Religion, Power and Protest in Local Communities*, a cura di E. Wolf, New York, Mouton, pp. 162-184
- G. B. Bronzini** 1964 *Vita tradizionale in Basilicata, Matera, Montemurro*
- A. De Arcangelis** 1982 *L'infanzia del malessere. Un'analisi regionale e provinciale della mortalità infantile in Italia*, Milano, Franco Angeli
- E. De Martino** 1976 *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli (terza edizione)
- Id.** 1977 *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Torino, Einaudi
- Id.** 1980 *Magia e occultismo nella Germania di Bonn*, in E. De Martino, *Furore Simbolo Valore*, Milano, Feltrinelli (seconda edizione) pp. 233-242
- Id.** 1995 *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, a cura di M. Massenzio, Lecce, Argo
- A. Di Nola** 1983 *L'arco di rovo. Impotenza e aggressività in due rituali del Sud*, Torino, Boringhieri
- Id.** 1994 *Lo specchio e l'olio. Le superstizioni degli Italiani*, Roma-Bari, Laterza
- N. Elias** 1977 *Über den Prozess der Zivilisation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, vol. 1
- M. Foucault** 1963 *Naissance de la clinique*, Paris, Presses universitaires
- D. Frigessi Castelnovo e M. Risso** 1982 *A mezza parete, Emigrazione, nostalgia, malattie mentali*, Torino, Einaudi
- C. Gatto Trocchi** 1995 *Postfazione a S. Maranzana, Magia bianca e nera*, Trieste, Danubio
- C. Ginzburg** 1980 *Die Benandanti. Feldkulte und Hexenwesen im 16. und 17. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Syndikat
- Id.** 1989 *Storia notturna: una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi
- T. Hauschild** 2002 *Der Heilige der schlägt. Magie und die Macht in Süditalien*, Gifkendorf Merlin
- P. Horden e N. Purcell** 2000 *The Corrupting Sea. A Study of Mediterranean History*, London, Blackwell
- M. Pandolfi** 1991 *Itinerari delle emozioni. Corpo e identità femminile nel Sannio campano*, Milano, Franco Angeli
- R. D. Putnam** 1993 *Making Democracy Work. Civic Traditions in Modern Italy*, Princeton, N.J., Princeton University Press
- M. Risso e W. Böker** 1964 *Verhexungswahn. Ein Beitrag zum Verständnis von Wahnerkrankungen süditalienischer Arbeiter in der Schweiz*, Basilea, Karger

---

<sup>23</sup> In italiano nel testo (n.d.c.)

- A. Rosati Anastasia** 1981 *La Guaritrice*, Katundi Yne, Rivista italo-albanese di cultura e di attualità. Civita, Cosenza, n.39, vol.XII, fascicolo 3
- J. Rush** 1974 *Witchcraft and Sorcery. An anthropological perspective on the occult*, Springfield, Ill., Thomas
- S. Seligmann** 1922 *Die Zauberkraft des Auges und das Berufen*, Hamburg, (ristampa anastatica 1977), Den Haag, Couvreur
- A. Sohn-Rethel** 1992 *Das Ideal des Kaputten. Über neapolitanische Technik*, Brema, Bettina Wassermann
- E. Zimmermann** 1982 *Emigrationsland Südditalien: eine kulturanthropologische und sozialpsychologische Analyse*, Tübingen, Mohr



Grazia e numeri – Particolare delle bambole (Napoli, 1961)

## **Agli inizi del tempo\***

di Vittorio Giacci

*“Lo spazio trapassa nel tempo  
come il corpo nell’anima”*

**Novalis**, Frammenti

*“Ogni cosa ha il suo momento e  
ogni atto la sua ora sotto il cielo:  
tempo di nascere e tempo di morire;  
tempo di piantare e tempo di sradicare  
ciò che è piantato; tempo di uccidere e  
tempo di guarire; tempo di demolire e  
tempo di edificare”*

Ecclesiaste 3,1

Il cinema è in assoluto l’arte dove più si avverte il senso del tempo, e ciò per molteplici ragioni. Non solo perché la sua più peculiare caratteristica, il movimento, deriva, come è noto, da una illusione ottica procurata dallo scarto temporale fra un fotogramma e un altro, ma anche perché esso permette di registrare avvenimenti, fatti, oggetti e persone preservandone l’immagine al di là della loro stessa esistenza, e poi ancora perché può spaziare in un tempo immaginario nel quale azioni e vicende possono essere a piacere dilatate o compresse senza per ciò perdere, agli occhi dello spettatore, la loro veridicità.

Il tempo, al cinema, è infatti, come lo definisce Edgar Morin, un “tempo fluido” e questa metamorfosi suscita un universo, anch’esso fluido e reversibile, nel quale vengono mostrati non più elementi reali ma immagini mentali. Passato e presente si confondono facilmente e naturalmente, al cinema, ed il tempo del film non è più il presente ma un “passato-presente”<sup>1</sup>.

*Il tempo dell’inizio*, straordinaria parabola sul bisogno inesausto di libertà e di utopia, è totalmente calato in questa dimensione fluida e reversibile dove, come dice il poeta, il tempo è trapassato nello spazio come il corpo nell’anima, in una terra dell’immaginazione sensibile in cui ogni emozione è contemporaneamente azione e visione, ogni sentimento è fisico e spirituale, ogni movimento materiale e trascendente.

Costruito come *Il gabinetto del dottor Caligari*, il capolavoro espressionista di Robert Wiene, all’interno di una cornice “realistica” sulla follia (ma anche la realtà della clinica per malati di mente potrebbe, a sua volta, essere un sogno), il film di Luigi Di Gianni si prende subito tutta la liceità poetica di spaziare attraverso le ellissi della fantasia e del sogno, della magia e dell’incubo, in un universo visionario dove i personaggi divengono interscambiabili e le situazioni si biforcano in ipotesi di segno e di senso, moltiplicando le possibilità allegoriche, rivestendo di immagini allucinate ogni forma di dialogo, aprendo la parola alla probabilità incessante di significati ulteriori.

In questa favola umanistica in cui la speranza del riscatto, continuamente tradita dagli spettri del Potere (il Capo, l’Amica, il Sottocapo, il Servo), da falsi profeti o dalla massa inconsapevole, è affidata ad una statuetta in atteggiamento orante - vero e proprio “mana”, simulacro di qualche animistico rito riaffiorato da una religiosità senza tempo - all’individuo oppresso (e perciò folle) rimane soltanto da compiere un percorso di dolore e di ascesi, liturgia arcaica di un calvario laico sofferto in una silenziosa, attonita, inflessibile sacralità, verso una catarsi, individuale ed universale.

Il regista, che con *Il tempo dell’inizio* gira il suo primo lungometraggio dopo una intensa attività documentaristica proprio sui temi dell’antropologia magica ed arcaica, avvolge il suo racconto nei linguaggi fascinosi del realismo magico e dell’immaginario simbolico, i più adatti a rappresentare i travagli

---

\* Il presente saggio fa parte del volume collattaneo, “Tra magia e realtà”, a cura di Domenico Ferraro, Squi[libri], 2001. Ringraziamo l’autore per aver autorizzato la sua ripubblicazione nella nostra rivista.

<sup>1</sup> E.Morin, *Le cinéma ou l’homme imaginaire*, Les Editions de Minuit, Paris, 1956.



dell'uomo/anima, ambientandolo agli inizi del tempo, in una landa desertificata, un paesaggio pre-temporale, pre-storico, pre-ideologico, come una galassia magmatica e caotica ancora in via di formazione, piena di energia allo stato fluido non ancora canalizzata in Ragione, Utopia non ancora modellata in Progetto.

E tutto è visivamente conseguente a questa limpida ipotesi morale: la macchina da presa non si agita, si muove, con le medesime cadenze di un Pensiero che si articola, struggente fusione di stati estetici ed emotivi come solo i grandi riescono ad ottenere, mentre la composizione delle sequenze è rigorosa, quasi ascetica, nella sua estatica bellezza.

Non a caso per quest'opera e per il suo autore sono stati evocati Dreyer ed Ejsenstein, Kafka (Di Gianni ha realizzato nel 1978 per la televisione un mirabile *Processo*) ed Orwell: la sensibilità cromatica (una sorprendente fotografia in bianco e nero, livida e polverosa, opera di Mario Masini e Giuseppe Aquari) unita ad un una ricerca impeccabile sulle scenografie barocche e fatiscenti (Giorgio Luppi), i costumi laceri o carichi di orpelli (Maria Giovanna Gelmetti), le musiche di sapore ancestrale (Egisto Macchi), la profondità narrativa, il gusto per la composizione visiva e l'intransigenza estetica della regia, rendono questo paragone non solo lecito ma doveroso, con la precisazione che non si tratta di rimandi o citazioni "esterne", bensì del saper far proprio un "segreto", quello del grande cinema classico, e saperlo ri-utilizzare per una personale poetica.

"Il film vuole essere soprattutto -dichiara l'autore- un'opera di impianto visivo e "visionario", collegandosi, in senso ideale, a tutta una tradizione figurativa del cinema che andrebbe criticamente e modernamente, ma nello stesso tempo in termini concreti ed operativi, rivalutata. Quindi, per quanto riguarda il clima visivo del film, e soprattutto le scenografie e i costumi, anche se non posso parlare di riferimenti intenzionali, debbo, in senso lato, dichiarare il mio legame di amore e di ammirazione per certi film di Ejsenstein (da *Ivan all'Alexander Newskij*) e in particolare per l'opera di Dreyer (da *La passione di Giovanna d'Arco* a *Dies Irae* a *Ordet*). Vorrei comunque sottolineare anche la presenza, e questa più intenzionale, di una cifra meridionale, elaborata però in modo tale da affidare il barocco fatiscente ad una figuratività tutta arcaica e remota"<sup>2</sup>.

Un "legame" che tiene saldamente unito il cinema di questo cineasta alla grande lezione del "segreto perduto" (come definiva François Truffaut l'arte dei registi come Alfred Hitchcock ed Ernst Lubitsch che erano passati dal "muto" al "sonoro" portando con sé l'inconfondibile esperienza di comunicare in forma squisitamente visiva, nel gioco del montaggio e nella dialettica dei campi e dei piani) e che lo spinge a lavorare non tanto sullo sviluppo diegetico, sui dialoghi e sulla parola, quanto sull'immagine e su ciò che può arricchirla e renderla significativa, dalle affascinanti sfumature di grigio in funzione espressiva, alla luce e, soprattutto, alle ombre, ai paesaggi straniati ed alieni (i sassi di Matera, Craco, la reggia dei poveri di Napoli), ai suoni e, in particolare, ai silenzi, alla plasticità complessiva dell'inquadratura ed ai movimenti "moralì" (ogni movimento di macchina -diceva Godard- è sempre una questione di morale) della cinepresa.

All'inizio dei tempi, dunque, quando il tempo, come diceva Platone, era l'immagine dell'eternità e non ancora, con Schiller, l'angelo dell'uomo. Quando l'intolleranza era la norma e la violenza la normalità, tavole di legge non ne erano state scritte e di fronte ad ogni piccolo Davide in terra (David Lamda si chiama significativamente il protagonista del film, magistralmente interpretato dall'attore Sven Lasta) si ergeva minaccioso un gigantesco Golia. Quando la, libertà non era ancora la religione del nostro tempo (Heine), e l'individuo -qualche incompreso, deriso martire- iniziava ad avvertire che l'uomo non comincia con la libertà - come scrive Michel Foucault- ma con il limite ed ha inizio così la Storia, tra Oppressione e Rivoluzione, tra Intolleranza e Martirio.

Ecco allora che la parabola di un "pazzo" i cui carnefici hanno il medesimo volto dei suoi medici ed infermieri si sublima immediatamente in un lucido apologo apocalittico presago e preveggente, dove terribili venti di guerra vengono evocati dagli attoniti protagonisti dell'opera, a mani alzate, impotentemente schiacciati contro una grande vetrata come davanti ad un enorme schermo televisivo.

E' la forza, magica e misteriosa dell'Arte, che sa anticipare il Reale prima del Vero, raffigurando nella Maschera e nei Tipi i Volti e nell'Archetipo gli orditi della Storia, tessiture di esperienza intuite in poesia.

Ma siamo, con quest'opera, agli inizi anche del Cinema, immersi nell'antinaturalismo programmatico dei suoi pionieri (da Méliès a René Clair, da Hitchcock a Lang, da Wiene a Murnau) e nella coscienza poetica di un cinema fondato sull'Anima più che sul Corpo, sul Sentimento più che sull'Azione, sul Metafisico più che sul Reale, sull'Ineffabile più che sull'Esplicito, sul Mistero più che sull'Evidente.

<sup>2</sup> G.L.Rondi, *Di Gianni: un cinema onirico come l'incubo visionario di Kafka*, in: *Il Tempo*, 27 ottobre 1974.

Un cinema prezioso, intenso e complice che chiama gli spettatori a partecipare e non a subire, a condividere e non ad accettare, a sentire con profondità e non a consumare con sufficienza. Un cinema forte, diverso, unico perché non standardizzato, che parte da una considerazione “alta” nei confronti di chi lo vede.

“I ritmi della recitazione e della musica dovrebbero inserirsi, con la loro rarefazione -continua il regista- nei ritmi “estatici” del film. Ho voluto puntare proprio sulla rarefazione e su quella che, appunto, io chiamo “estasi narrativa”, dove i ritmi lenti ed insinuanti della recitazione, le pause, i silenzi, le stupefazioni dovrebbero sostituirsi ai moduli naturalistici del “chiacchierare” e di quella che possiamo definire “falsa concitazione”. In questo senso la collaborazione di interpreti intelligenti, sensibili e “non divi” mi è stata preziosa. E così la musica ripetitiva che, echeggiando memorie o relitti di civiltà scomparse, tende a penetrare nei ritmi del film, senza sovrabbondanza od invadenza”<sup>3</sup>.

“Estasi narrativa”. “Falsa concitazione”. In questi due termini, così antitetici, sta tutto il dilemma del cinema contemporaneo e Di Gianni, con straordinaria dote anticipatrice, l’aveva previsto ventisei anni or sono, quando i primi germi della malattia mortale che avrebbe colpito il cinema contemporaneo, quali, appunto, la sovrabbondanza e la concitazione, rendendolo sempre meno capace di esprimersi in pensiero che muove<sup>4</sup> ed in visione estetica, stavano apparendo all’orizzonte.

“Penso ad un cinema”, prosegue ancora Di Gianni, con una minuziosa capacità di teorizzare su un pensiero cinematografico nel suo farsi e con una precisione concettuale che rivela anche una evidente propensione didattica frutto di una lunga esperienza come docente di cinema<sup>5</sup>, “di esclusivo impianto visivo, dove l’immagine riacquisti il suo significato espressivo, sia cioè di per sé eloquente e risolutiva. Desidero avvicinarmi alle cose, non frontalmente ma ruotandovi attorno e concentrando il fuoco. Per tutto questo mi è necessaria una concezione elaborata del movimento della macchina da presa, mi sono necessari gli spazi, il bianco e nero o la concentrazione del colore, e una precisa selezione del materiale plastico dell’inquadratura. Al centro dei miei interessi, e per primo, c’è l’uomo del nostro tempo, solo, oppresso e oppressore, prigioniero dei suoi stessi meccanismi, assillato da inquietanti interrogativi, e con prospettive sempre più apocalittiche. Vorrei denunciarne la condizione in tutte le sue crudeltà e ingiustizie di fondo, senza passare attraverso il binario esplicito della cronaca. Di qui la mia preferenza per il simbolo, per l’allegoria, con precisi interessi culturali che ho tentato di convogliare in una operazione di sintesi proprio in questo film: da una parte l’interesse per una cultura, diciamo, mitteleuropea e dall’altra il legame con una cultura che definirei “meridionale”; due vicende lontane fra loro, ma in cui si può forse avvertire una comune radice di ansia metafisica e magica. Quello che mi interessa, in questa cultura “meridionale”, è un Sud del silenzio e del remoto, dove il silenzio “brucia” lo strepito naturalistico e il senso del remoto si inserisce come clima interno delle cose”<sup>6</sup>.

“Un silenzio che brucia”, un senso del remoto che si inserisce “come clima interno delle cose”. Eccoli i segreti di un cinema che “pensa” le emozioni che vuol dare, che non vuole dimostrare ma toccare, che sa affrancarsi dai limiti del narrato per giungere all’“estasi” di una emozione pura.

Mi è sempre piaciuto pensare a questo film anche come ad un accorato appello del suo autore ai propri colleghi affinché il cinema potesse recuperare la grazia delle origini e non si perdesse, come invece è purtroppo avvenuto ormai nella sua quasi totalità, in alterazioni che lo hanno radicalmente trasformato in un indistinto flusso audiovisivo, senza più anima e senza più amore, senza più sincerità e senza più coraggio, nella stanca ripetizione di modelli abusati ed usurati.

Scrivere, come in questo caso, la critica di un film dopo quasi trent’anni dalla sua realizzazione è certamente insolito, ma offre il vantaggio di affrontarlo liberi da qualsiasi particolarismo del momento, affrancati dal suo contesto e dal suo tempo. La riflessione si può più facilmente orientare verso la forma e lo stile, lo sguardo può soffermarsi a verificarne più adeguatamente attualità e modernità. Ed è stato come ritrovare un sapore dimenticato, recuperare un piacere perduto, far riemergere risonanze lontane.

<sup>3</sup> int. cit.

<sup>4</sup> E. Bruno, *Il pensiero che muove*, Bulzoni Editore, Roma, 1998.

<sup>5</sup> Luigi Di Gianni ha insegnato regia-cinema documentario presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, oggi Scuola Nazionale di Cinema, per vent’anni, dal 1977 al 1997. Attualmente è docente di regia presso la NUCT, Nuova Università del Cinema e della Televisione di Roma e di istituzioni di regia presso la Facoltà di Lettere e Filosofia (Dams) dell’Università di Calabria.

<sup>6</sup> int.cit

*Il tempo dell'inizio* ha vinto questa verifica ed appare oggi in tutta la sua lancinante attualità, non quella relativa della cronaca ma quella assoluta dell'arte, notizia che non finisce mai, comunicazione che non si esaurisce nel tempo ma che lo trascende nel mistero ineffabile della creazione.

Il "passato-presente" del cinema, così, trapassa il Tempo, lo Spazio, la Storia, il Cinema, e si fa immediatamente futuro. Agli inizi del Tempo. Agli inizi del Cinema.



Il tempo dell'inizio – Nei sotterranei di un vecchio palazzo (Santeramo, 1975)

## Un'orgogliosa "inattualità". Il cinema di Luigi Di Gianni

di Massimo De Pascale

Alla fine degli anni Cinquanta, l'Italia del "miracolo economico" viveva il tumultuoso e definitivo passaggio dalla civiltà agricola a quella industriale. Centinaia di migliaia di contadini meridionali abbandonavano le proprie terre per trasferirsi nelle città del nord e diventare operai. Tutto questo comportava un colossale processo di rimozione della propria identità di cui fecero le spese tradizioni, rituali, dialetti, memorie.

Luigi Di Gianni aveva allora poco più di trent'anni e dopo il diploma in regia al Centro Sperimentale di Cinematografia era entrato alla Rai.

Anche se adesso, intossicati da "reality show" e altre piacevolezze della programmazione televisiva attuale, tendiamo a guardare con occhio nostalgico ai reperti dell'archeologia televisiva, bisogna riconoscere che la vita, dentro la Rai, doveva essere piuttosto difficile per un cultore dell'immagine pura come Di Gianni. Il nuovo mezzo stentava a trovare una propria autonomia linguistica sia a causa delle enormi limitazioni tecniche (bassissima definizione dell'immagine e impossibilità di registrare) sia perché la missione pedagogica di cui l'azienda televisiva di stato era investita portava necessariamente a privilegiare la parola sull'immagine. In questo progetto, di cui a distanza di molti anni vanno riconosciuti anche gli aspetti positivi, unificazione linguistica del paese e omologazione culturale andavano di pari passo.

Forse fu anche per reagire a questa condizione, per lui frustrante, che Di Gianni decise di intraprendere un suo personale viaggio nella direzione opposta a quella seguita dai tanti emigranti meridionali. Sulla scorta di alcuni colloqui avuti con il grande etnologo napoletano Ernesto de Martino, che proprio in quegli anni stava compiendo le sue ricerche più importanti, nell'estate del 1958 si recò con una piccola troupe in Basilicata affrontando i disagi di un viaggio allora interminabile per filmare gli aspetti di una cultura magica contadina sopravvissuta per due millenni accanto al cristianesimo.

Il viaggio di Di Gianni fu innanzitutto un viaggio verso le proprie origini (suo padre, infatti, era nato in Basilicata) e verso le suggestioni misteriose che fin dall'infanzia gli erano giunte da quella terra.

Le sue predilezioni estetiche e culturali, poi, erano piuttosto singolari per un documentarista; si sentiva profondamente estraneo al clima culturale del neorealismo che aveva dominato il cinema italiano e i suoi riferimenti andavano cercati piuttosto nell'espressionismo tedesco, con la sua ricerca di una stilizzazione emblematica di scenografie e personaggi, e soprattutto in Dreyer, in quella tensione spirituale dei suoi personaggi che si esprime attraverso magnifici primi piani "estatici". Inoltre aveva sempre nutrito un amore viscerale per il mondo fantastico di Franz Kafka; amore che lo aveva portato a realizzare – come saggio di diploma al Centro Sperimentale – *L'arresto*, un mediometraggio tratto dal primo capitolo de *Il processo*.<sup>1</sup> Con questo tipo di riferimenti, era naturale che l'immagine del Mezzogiorno che avrebbe proposto attraverso la sua opera sarebbe risultata originale, rigorosa e soprattutto libera da luoghi comuni, compresi quelli del meridionalismo progressista dell'epoca.

L'inquadratura con cui si apre *Magia lucana* – il documentario frutto di quel primo viaggio – mostra un contadino che tiene levata una falce contro un cielo carico di nubi. Si tratta di un antico rituale mediante il quale le nuvole vengono simbolicamente tagliate per allontanare il pericolo della grandine che minaccia i raccolti. Un dramma ciclico che dimostra la precarietà del rapporto fra uomo e natura e nello stesso tempo la sua profonda sacralità.

Fin da queste primissime immagini, Di Gianni fissa gli elementi principali della propria visione del mondo contadino meridionale: precarietà esistenziale e sacralità magico-rituale. Questi elementi, inoltre, sono volutamente collocati dal regista al di fuori di un contesto storico preciso per potenziarne il valore emblematico universale.

La Basilicata rappresentata da Di Gianni ebbe sicuramente sugli schermi sofisticati della Mostra del Cinema di Venezia dove il documentario fu presentato in quello stesso 1958, un effetto non meno "esotico" delle

<sup>1</sup> Nel 1978 Di Gianni ha realizzato per la seconda rete della RAI uno sceneggiato in due parti tratto dallo stesso romanzo dello scrittore praghese con un cast di cui facevano parte fra gli altri: Paolo Graziosi, Roberto Herlitzka, Milena Vukotic, Leopoldo Trieste, Mario Scaccia.

immagini dell'Africa di *Les maîtres fous*, il documentario di Jean Rouch che l'anno precedente aveva avuto il premio come miglior documentario.

Anche *Magia lucana* fu premiato come miglior documentario e in questo modo contribuì all'apertura di una stagione significativa del documentarismo di ispirazione meridionale che coinvolse, fra gli altri, autori come Gianfranco Mingozzi, Lino Del Fra, Cecilia Mangini, Giuseppe Ferrara. Un effetto del tutto diverso ebbe sul pubblico comune che non gradì affatto che gli venissero squadernate davanti quelle immagini di una realtà arcaica dominata dalla magia e dalla presenza ossessiva della morte, una realtà distante solo qualche centinaio di chilometri, ma che nell'euforia del nascente "miracolo economico" si preferiva ignorare. In quel periodo la programmazione delle sale cinematografiche prevedeva che prima di ogni lungometraggio venissero obbligatoriamente proiettati un cinegiornale e un documentario di produzione italiana a cui andava una piccola percentuale dell'incasso. Questa circostanza aveva sicuramente favorito la produzione di documentari nazionali, ma spesso si trattava di opere prive di qualunque interesse espressivo, realizzate esclusivamente per usufruire delle percentuali, a cui il pubblico si era assuefatto con tranquilla rassegnazione.

Intanto Di Gianni continuava a mirare al cinema di finzione e pensava al documentario come a un terreno in cui mettere a fuoco le linee di una poetica personale. I suoi primi documentari sono interamente ricostruiti, secondo una prassi molto comune all'epoca e dovuta in gran parte alle limitazioni tecniche, ma Di Gianni, a differenza di altri autori, enfatizza questo aspetto, se ne avvale consapevolmente ai fini della sua ricerca di una stilizzazione emblematica. Il suo rifiuto del sonoro diretto, per esempio, che sul momento era stato giustificato da motivi di risparmio, è in realtà parte integrante di questa stilizzazione. Tutti i documentari di Di Gianni di questo periodo – da quelli di ambientazione lucana (*Magia lucana, Nascita e morte nel Meridione, Frana in Lucania, Pericolo a Valsinni*) a quelli frutto di incursioni in altre realtà marginali come *Donne di Bagnara* – sono, in definitiva, brevi film muti in cui i personaggi si prestano a riprodurre situazioni emblematiche che li vedono agire all'interno del loro ambiente quotidiano. Come l'autore ha più volte esplicitamente affermato, le realtà riprese venivano sottoposte a un'accurata selezione che mirava in primo luogo a far emergere il "caso limite". Dietro a tutto ciò agiva la tenace convinzione, che possiamo tranquillamente definire filosofica, che la realtà soggiacente si lasci fugacemente intravedere, per l'appunto, solo attraverso il caso limite e che la soggettività dell'osservatore è comunque inestricabile dalla realtà osservata. Questa idea della inestricabilità della soggettività dell'osservatore dalla realtà osservata, ha portato Di Gianni ad enfatizzare negli anni il ruolo delle "atmosfera" e a privilegiare i casi in cui lo stato di coscienza ordinario risulta alterato e in cui è più difficile distinguere fra soggettività e piano della realtà oggettiva. Trance, possessione, estasi sono aspetti che dominano alcuni dei suoi lavori più importanti dimostrando proprio la natura effimera della distinzione fra coscienza e realtà oggettiva. Di Gianni, in questo senso, è anche profondamente interessato a tutti quei fenomeni che presentano la continuazione dello stato onirico nello stato di veglia, come nel caso del culto delle anime del Purgatorio o anime "pezzentelle" praticato in alcuni cimiteri sotterranei di Napoli.

Per tornare all'aspetto sonoro, una delle caratteristiche più spiazzanti dei documentari di Di Gianni è l'utilizzo di musiche di commento, ma sarebbe meglio definirle d'atmosfera, composte da musicisti d'avanguardia come Egisto Macchi, Daniele Paris o Domenico Guaccero. Tra i cultori dell'oggettività scientifica questa circostanza, che l'autore rivendica con grande forza, è stata sempre motivo di scandalo per il presunto travisamento che comporterebbe.

In realtà Di Gianni non ha mai voluto fare documentarismo "scientifico", aggettivo verso cui prova una vera e propria allergia, ma dare una *interpretazione* personale di determinate realtà. La musica, in questo senso, non ha mai una funzione banalmente patetica, serve semmai a puntualizzare determinate atmosfere, a precisare e rafforzare una particolare interpretazione. E' proprio per questa intensa soggettività che da essi emana che i suoi lavori documentaristici hanno *anche* una forza di testimonianza che altri, che si pretendono molto più "oggettivi", non riescono a raggiungere.

Prendiamo il caso di Napoli, città cui il regista ha dedicato diverse opere a partire da *Grazia e numeri* del 1961. Al centro di questo documentario sta il culto, tributato all'interno di ossari e cimiteri sotterranei, alle ossa anonime dei morti di antiche epidemie, le cosiddette "anime pezzentelle", identificate con le anime del Purgatorio. Di Gianni ha sempre cercato di trasferire sulla pellicola quella che lui definisce la "Napoli del silenzio", una specie di città dentro la città, segreta e appartata, popolata di presenze intensamente visionarie, di cui il culto delle "anime pezzentelle" costituisce uno degli esempi più significativi. Di Gianni ritornerà altre

volte a Napoli, ad esempio con *Morte e grazia* (1971), e sempre alla ricerca di realtà sottratte a quel pittoresco che grava sulla città come una maledizione.

Anche quando si sposta su un terreno che potremmo, con un po' di approssimazione, definire sociologico, Di Gianni è guidato innanzitutto dalla propria sensibilità. Mi sembra esemplare, in questo senso, il modo in cui il suo incontro con i primi tentativi di industrializzazione del Meridione fornì lo spunto per *Viaggio in Lucania*, del 1965. Nel corso dei suoi viaggi nella regione, il regista cominciò a rendersi conto che qualcosa stava intervenendo a turbare la lunare immobilità del paesaggio dei calanchi che sentiva così congeniale, e allora decise di interrogarsi su questo elemento estraneo. Nonostante un punto di partenza così impressionistico, dal documentario scaturisce una analisi sorprendentemente lucida, e in anticipo sui tempi, sulle contraddizioni di un'idea di sviluppo astrattamente "progressista" che ignorava le specificità di un territorio e della sua cultura. Dietro l'impressionismo, a ben vedere, c'era un metodo rigoroso, affinato attraverso la riflessione sui limiti del mito dell'oggettività documentaria.

Nel 1962 si era verificato un altro incontro fondamentale per la carriera documentaristica di Di Gianni, incontro che, se pure non riguardò direttamente le sue predilette tematiche magico-religiose, ebbe un influsso sulla sua evoluzione stilistica successiva.

In quell'anno il regista partecipa alla realizzazione de *I misteri di Roma*, un lungometraggio ideato e coordinato da Cesare Zavattini e diretto da un nutrito gruppo di giovani documentaristi. Con questo film, Zavattini cercava di portare alle estreme conseguenze le sue teorie, formulate già negli anni del neorealismo, su un cinema che fosse capace di cogliere la realtà direttamente nel suo farsi. L'idea, nel caso specifico, era quella di documentare una serie di realtà "nascoste" della capitale avvalendosi di tecniche svariate che andavano dalla ripresa "rubata", nelle situazioni più difficili, a forme di provocazione che avrebbero dovuto stimolare reazioni rivelatrici nei soggetti ripresi. Di Gianni, pur sentendosi teoricamente distante dalle idee di Zavattini, ne attuò fedelmente il programma e, come lui stesso riconosce, l'esperienza gli servì per potersi rapportare in seguito con situazioni in cui non c'era possibilità di ricostruzione o comunque di intervento preventivo da parte del regista sulle realtà riprese. Quasi contemporaneamente all'incontro con Zavattini, con cui continuò a collaborare per i cosiddetti *Cinegiornali della pace*, per Di Gianni ci fu un'esperienza che si colloca come un unicum all'interno della sua carriera: nell'ottobre del 1963 la tragedia della diga del Vajont aveva scosso l'opinione pubblica nazionale; poche settimane dopo, il regista si recò sui luoghi del disastro per raccogliere le testimonianze dei sopravvissuti e documentare la situazione. Nacquero così *La tragedia del Vajont*, un mediometraggio dai forti e circostanziati toni di denuncia e *Vajont Natale '63* un breve documentario in cui emerge in maniera impressionante la disperazione dei sopravvissuti.

A partire da *Il male di San Donato*, del 1965, girato durante un'intensa cerimonia per molti versi analoga a quel tarantismo cui Ernesto de Martino aveva dedicato qualche anno prima uno dei suoi libri più belli, *La terra del rimorso*, Di Gianni si volge decisamente alla ripresa diretta, o come lui preferisce dire "frontale", di avvenimenti a carattere magico-religioso. Anche in questo caso però, a guidarlo è un rigoroso principio di selezione che lo porta ad individuare e scegliere i momenti di parossismo o quelli di estasi nelle fisionomie e negli atteggiamenti dei devoti, alla ricerca di un sostrato pagano, ma nella sostanza atemporale, dei rituali e delle cerimonie. Anche il suono d'ambiente, che in questo caso è molto presente, viene utilizzato non in funzione banalmente naturalistica, ma come elemento espressivo di precisazione e intensificazione di una determinata atmosfera. Tutti i principali lavori successivi di Di Gianni sono dominati da questa ricerca dell'estasi, dell'uscita da sé o dal fenomeno inverso, ma equivalente della possessione. Il Mezzogiorno nei documentari di Di Gianni appare come una vera e propria "terra in trance" attraversata da un disagio esistenziale che va molto oltre le condizioni storiche date. Di Gianni vede innanzitutto nei contadini e nei sottoproletari che accorrono in massa ai pellegrinaggi e ai luoghi di culto ufficiali o rigettati dalla Chiesa, l'incarnazione di un prototipo che ha sempre riscosso il suo appassionato interesse: colui che non può nulla, che è relegato all'ultimo posto dai meccanismi del potere.

Il primo soggetto scritto da Di Gianni, ancora fresco del diploma al Centro Sperimentale di Cinematografia, riguardava appunto un personaggio del genere: un maresciallo della guardia di finanza protagonista di un'allucinante vicenda di cronaca nera che aveva sconvolto l'Italia nei primi anni Cinquanta.

Anche il protagonista di *Il tempo dell'inizio*, lungometraggio diretto dal regista nel 1974, non può niente; è relegato in una inquietante clinica psichiatrica dove vive, sul piano onirico, una vicenda in cui vengono messi allo scoperto tutti gli ingranaggi del dominio e della sopraffazione. Tra echi kafkiani, suggestioni tratte dalla

filosofia esistenzialistica e rimandi visivi ai classici, e a Dreyer in particolare, Di Gianni mette in scena una straordinaria parabola claustrofobica – inserita in una cornice narrativa analoga a quella del capolavoro espressionista *Il gabinetto del dottor Caligari* – alla fine della quale non si intravede redenzione. La sopraffazione è connaturata alla condizione umana e così i totalitarismi e le guerre.

Per ambientare questa rappresentazione dai toni visionari, Di Gianni sentì la necessità, e non poteva essere diversamente, di rivolgersi ancora una volta al suo prediletto “paesaggio dell’anima”. Ai calanchi, ai “Sassi”, alle chiese rupestri, alla Reggia dei poveri di Napoli.

Da pochi anni il regista aveva abbandonato la pratica dei documentari cinematografici, in parte perché le mutate condizioni produttive non gli consentivano di mantenere un livello qualitativo che lo soddisfacesse, in parte perché la realtà arcaica a cui si era sempre rivolto stava contaminandosi in maniera irrimediabile.

Con *Il tempo dell’inizio*, Di Gianni spostava il proprio rapporto con il “paesaggio dell’anima” su un piano diverso, puramente fantastico, affidandogli il compito di dare un supporto visivo ai propri fantasmi e alle proprie ossessioni. Nel film confluiva un complesso progetto estetico iniziato nella seconda metà degli anni Cinquanta e perseguito con una coerenza che ha spesso sfiorato l’autolesionismo. Di Gianni infatti, può essere definito un autore *underground* nel senso etimologico del termine; un autore che si è sempre mosso nel sottosuolo di un’orgogliosa inattualità, lontano dal chiacchiericcio frivolo delle mode. Nelle sue dichiarazioni pubbliche, il regista si esprime spesso in termini che possono sembrare estetizzanti, e per di più di un estetismo condito di un gusto del macabro ostentato ed esibizionistico; in realtà dietro a tutto questo si nasconde un atteggiamento di grande pudore che lo porta a rifuggire le enunciazioni teoriche esplicite per cercare riparo nell’aneddoto. Ma, a saperla cercare, la posizione teorica di Di Gianni non ha niente da spartire con qualsiasi forma di estetismo gratuito. Anche il suo orrore per l’attualità non ha niente di snobistico, è frutto, semmai, della ricerca di consonanze estetiche e spirituali al di là delle mode contingenti.



Grazia e numeri – In preghiera delle anime *pezzentelle* nella cripta di Sant’Agostino alla Zecca (Napoli, 1961)

## Il paesaggio dell'anima: la poetica cinematografica nell'opera di Luigi Di Gianni

di Teresa Biondi

Ho conosciuto Luigi Di Gianni nel 1996, quando, da poco iscritta al Corso di Laurea in Dams, all'Università degli Studi della Calabria, ero alla ricerca della strada da percorrere per il mio futuro professionale, ed il mio "Professore di Regia" – come lo chiamavamo amorevolmente noi studenti – si prestava a rispondere alle mie innumerevoli domande sul "cinema". Le lezioni del suo corso erano sempre frequentate da moltissimi studenti e cariche di coinvolgimento, potere che il grande "affabulatore" esercitava su tutti noi, trasformando la lezione in un'avventura meravigliosa di scoperte, conoscenza ed esperienza cinematografica allo stesso tempo.

Il suo cinema fu una scoperta ancora più grande e attraverso lo studio delle sue opere capii che Luigi Di Gianni, grande autore di cinema e di pensiero, esperto antropologo ed etnografo, era lui stesso il cinema da studiare e interpretare per comprendere le tecniche e il linguaggio cinematografico che egli usa sapientemente, attraverso scelte estetiche estreme, fortemente incisive dal punto di vista della narrazione per immagini.

Il cinema, sin dalle sue origini, ha documentato e rappresentato l'uomo e le sue azioni all'interno di specifici contesti culturali, realizzando il più grande museo della rappresentazione e dell'interpretazione visiva del vivere umano. In tale prospettiva il cinema di Luigi Di Gianni è un affresco lucido ed emblematico di aspetti umani ormai dimenticati, sepolti tra le macerie del crollo della tradizione e della cultura popolare, oggi superati dall'avvento della globalizzazione incalzante.

L'opera di Luigi Di Gianni, documentari e fiction, attraverso la rappresentazione di differenti realtà del nostro Paese, con un particolare sguardo sul Sud d'Italia dal Dopoguerra al Boom, fino agli anni '70, è una messa in forma visiva tipica della rappresentazione antropologica, vicina alla realtà "vera" delle cose; – "mostrare per documentare" – utilizzando le tecniche di rappresentazione e le forme narrative a disposizione dell'uomo per comunicare in modo intelligente e immediato, concetti, forme e contenuti che riguardano il vita e la fantasia o "spiritualità", scegliendo la forma che più si addice al racconto di particolari sfaccettature della cultura e del comportamento degli uomini, in contesti culturali e spazio-tempo definiti.

I film di Luigi Di Gianni racchiudono la grande forza della corretta *ricostruzione* dei dati attraverso il cinema di fiction e il grande respiro della spontaneità del *vero* attraverso la scelta del prodotto documentaristico. Parte dal cinema di finzione ("L'arresto" del 1956, film di diploma al Centro Sperimentale di Cinematografia) – e da riferimenti letterari e cinematografici quali Kafka, il cinema espressionista tedesco e la rappresentazione filmica di Carl Teodor Dreyer – per approdare con sue opere documentaristiche alla rappresentazione di diverse realtà attraverso la narrazione e la ricostruzione ("Magia Lucana" del 1958 e "Nascita e morte nel meridione" del 1959 sono i primi due documentari realizzati) – realizzando opere che documentano l'uomo attraverso la scelta attenta dei particolari e di gesti simbolici che narrano la vita quotidiana, o il simbolismo che racchiude il profondo significato della loro esistenza, svelandone la stessa anima -. Le prime opere sono tutte costruite attraverso specifiche scelte stilistiche e tecniche, quali l'uso del bianco e nero e l'attenta costruzione delle inquadrature, per approdare al cinema diretto, o "frontale", dopo qualche anno ("Il Male di S. Donato" del 1965 è il primo film che utilizza il racconto diretto).

La disputa tra cinema dal vero e finzione è sempre stata erroneamente intesa dai teorici e dagli autori di cinema come un motivo essenziale dell'opera filmica, e solo pochi autori sono riusciti a coniugare le due forme di linguaggio piegandole a proprio piacimento in funzione del messaggio e del pensiero del film. Andando indietro negli anni potremmo fare riferimento alle "Confessioni" di Sant'Agostino (IV sec. d.C.), che ha espletato un primo concetto di "fiction" che spiega la sua stessa importanza. Le "Confessioni" sono un modello di comportamento antropologico narrante il tentativo dell'autore, da poco convertitosi al Cristianesimo, di trasformare in cristiano tutto ciò che è pagano, attraverso la riscoperta della cultura classica quale strumento di lettura del reale – affermando che il termine medio tra ciò che è vero che è Dio, e ciò che è falso che è pagano, è il "finto", ciò che "simula l'uomo e la vita umana"–; la "fictio", quindi, è intesa da S. Agostino come "rappresentazione dell'uomo e della vita umana"<sup>1</sup> – concetto molto vicino alla capacità della messa in scena

<sup>1</sup> Agostino, *Confessioni*, Garzanti, Milano, 1990.



filmica, sia di fiction sia di documentario, di narrare e documentare sotto forma di rappresentazione audiovisiva l'uomo e la vita umana -.

Luigi Di Gianni ha sicuramente inteso e messo in scena brillantemente la grande capacità del cinema di essere "strumento di rappresentazione dell'uomo, della cultura e dei fatti umani", attraverso le tecniche e il linguaggio della forma filmica, al di là delle etichette di genere o di stile. Il suo cinema non rincorre formali estetismi o falsi miti, ma un obiettivo preciso che necessita di una visualità rigorosa e unica, anche se estrema: - *"mettere in scena i deboli, l'uomo sopraffatto dal destino, gli oppressi, coloro che rappresentano l'individualità umana scissa e contrapposta all'omologazione della modernità, messa in scena all'interno della vita sociale"* -.

Luigi Di Gianni non accetta di aderire a forme stabilite o movimenti artistici o altro, e utilizza una metodologia d'autore propria, fatta di forme a-sistematiche e strutturate. Il fine sembra essere assurgere ad una rigorosa comunicazione attraverso la visione e le immagini cinematografiche, rappresentanti realtà e simbolismo allo stesso tempo, per testimoniare precisi momenti storici e conservare un patrimonio culturale, oggi quasi completamente estinto.

Nei film di Luigi Di Gianni il cinema è inteso in senso "puro" e l'eloquenza dei contenuti è espressa attraverso le immagini, subordinando totalmente la parola al visivo, il quale deve contenere la potenza e lo spirito del racconto. Il linguaggio cinematografico nell'opera di Luigi Di Gianni costituisce una grammatica molto strutturata, dove l'amore per le immagini rappresenta e svela la reale essenza del cinema: - *"la narrazione e la rappresentazione dell'uomo attraverso le immagini"* -.

La scelta del bianco e nero, che ancora oggi Luigi Di Gianni predilige, nella sua opera ha una funzione estetico-formale rappresentante il rifiuto dell'autore al descrittivismo facile attraverso il cinema, e sottolinea la capacità delle tecniche filmiche e fotografiche di svelare i significati più reconditi ed emblematici dell'agire umano attraverso il simbolismo evocativo della luce. Non meno importanza è data all'aspetto sonoro e in particolar modo alla musica extradiegetica - anche se nella messa in scena è prevalente la forma visiva, il sonoro è il risultato di un giusto equilibrio narratologico tra il visivo, che deve essere sempre prevalente, e il sonoro, che non deve mai sostituire il racconto per immagini, ma deve servirlo e coadiuvarlo nel modo migliore, dando sostegno e ritmo - rafforzando l'inquadratura di quei contenuti non visibili all'occhio umano, che solo la musica può evocare. La musica nei film di Luigi Di Gianni, in sintesi, ha una funzione specifica e accurata, ed è scelta in funzione dei contenuti e della narrazione filmica come partecipazione al testo visivo, per sottintendere ed evocare aspetti nascosti e svelare l'animo contenuto nella realtà dei fatti e delle azioni umane non visibile oggettivamente: le musiche espresse nella cornice della sua opera sono scritte da musicisti d'avanguardia come Daniele Paris, Domenico Guaccero ed Egisto Macchi, e sono utilizzate come "strumento della narrazione in grado di completare la scena visiva attraverso tinte sonore, costruendo e strutturando ambientazioni e atmosfere del racconto filmico".

Luigi Di Gianni non gira documentari "scientifici", ma opere filmiche realizzate attraverso forme documentaristiche che costituiscono la riflessione dello studioso intorno ad un tema, o la ricerca della conoscenza e della cultura attraverso l'interpretazione della realtà e delle tradizioni di alcuni gruppi di uomini, illustrando e rappresentando aspetti della vita, e nello stesso tempo dell'animo umano, ormai superati o distanti dalla cultura contemporanea.

Il passaggio da una cultura povera, locale e contadina, ad un'altra più vasta, instaurata in Italia dal Boom Economico, stava già avvenendo, quando, Luigi di Gianni, comincia ad interessarsi alla rappresentazione filmica di quelle culture, tradizioni, credenze e riti, che la crescita economica e l'evoluzione culturale del Paese avrebbero da lì a poco tempo cancellato. È sul finire degli anni '50 che Luigi Di Gianni gira i suoi documentari d'ispirazione antropologica, sociale e storica, e in particolare proprio queste opere segnano e definiscono l'opera dell'autore con uno stile nuovo e incisivo dal punto di vista filmico e contenutistico, distanziandolo enormemente, non solo per la forma, ma specialmente per i contenuti e le tematiche trattate, dal Neorealismo, sin dal primo film:

- *"Magia Lucana"* del 1958, I° Premio del Documentario al Festival di Venezia, è realizzato con la consulenza scientifica di Ernesto De Martino e tratta della sopravvivenza di antiche forme magiche in Basilicata;

- *“Nascita e morte nel meridione”* del 1958, girato a San Cataldo in Basilicata, mette in scena attraverso una forma emblematica e fortemente simbolica, la vita precaria di un piccolo paese del potentino;
- *“Pericolo a Valsinni”* del 1959, illustra la vita di una famiglia di contadini nella zona di Valsinni dove la vita è sempre minacciata dalla natura del suolo;
- *“Frana in Lucania”* del 1959, mostra una famiglia di contadini che deve abbandonare il paese e la casa per l’incubo delle frane;
- *“La Punidura”* del 1959, mette in scena un’antica tradizione di solidarietà tra i pastori di Nuoro in Sardegna;
- *“Donne di Bagnara”* del 1959, racconta e documenta la vita quotidiana delle donne di Bagnara, in Calabria, tra barche per la pesca, e trasporto di sassi per costruire muri di protezione;
- *“Grazia e Numeri”* del 1962, mostra alcune pratiche magiche napoletane dedicate al culto delle anime del Purgatorio. Questo documentario nasce da un particolare interesse dell’autore: il culto delle “anime pezzentelle”. Luigi Di Gianni è il primo autore cinematografico a portare sulla scena filmica questo culto, e a proposito afferma:

*«Il culto delle anime del Purgatorio, che è tipicamente meridionale, riguarda le anime che stanno sospese tra cielo e terra. Le “anime pezzentelle” sono quelle di quei poveri disgraziati i cui resti mortali sono stati abbandonati, ad esempio i morti delle epidemie che hanno funestato in modo particolare Napoli. Alcune persone si impossessano di questi resti mortali e stabiliscono con loro un rapporto di dare e avere, uno scambio di favori: “Io ti curo, ti lucido le ossa, le metto in una bella teca con un bel lumino, però anch’io vorrei qualcosa, un tuo intervento per qualche miracolo, una grazia, qualche vincita, una guarigione”. Un rapporto straordinario che si svolgeva nei cimiteri sotterranei dove si trovano queste ossa. In precedenza solo Rossellini, in Viaggio in Italia, aveva sfiorato l’argomento, senza però entrare nella sostanza della cosa. A Napoli allora c’erano molti cimiteri sotterranei, il cimitero di San Pietro ad Aram, le catacombe di San Gaudioso alla Sanità, la chiesa del Purgatorio. L’atmosfera di questi luoghi è straordinaria, quanto mai sinistra, segnata da un rapporto stretto con la morte. Io sono tutt’altro che un cultore della morte, ne ho una paura enorme che cerco di esorcizzare come meglio posso. Da un punto di vista simbolico sento però molto la morte, queste atmosfere cimiteriali»<sup>2</sup>.*

- *“L’Annunziata”* del 1962, documenta un antico brefotrofia a Napoli;
- *“Il Male di San Donato”* del 1965, è girato a Montesano nel Salento, in occasione della festa di S. Donato, protettore degli epilettici e dei malati di mente. Documenta forme di ritualità magico-religioso-protettive, simili in parte al tarantismo, segnando una svolta stilistico-narrativa nell’opera dell’autore, il quale inizia a lavorare con la “ripresa diretta dei fatti” e la ripresa “frontale” dei personaggi, dando molto più spazio anche al sonoro diretto, che diviene elemento espressivo e rappresentativo dell’ambiente e delle atmosfere del film;
- *“La Madonna di Pierno”* del 1965, è la documentazione quasi diretta, di una festa che si svolge il 15 agosto sulle montagne del potentino, dove per l’occasione sono consumate forme religiose devozionali sotto forma di costruzioni votive fatte di candele colorate che le donne portano sulla testa;
- *“I Fujenti”* del 1966, mostra cerimonie e avvenimenti legati alla tradizionale festa della Madonna dell’Arco che culmina il giorno di lunedì in Albis nella chiesa di S. Anastasia vicino Napoli. Nel santuario sono conservati circa quattromila ex-voto che documentano l’ansia popolare di salvezza nel corso di calamità collettive ed individuali;
- *“Il Culto delle Pietre”* del 1967, girato a Raiano, nei pressi di Sulmona, dove si celebra la festa di S. Venanzio. Secondo la storia del Santo, egli avrebbe dimorato nelle grotte intorno al paese e, secondo la tradizione, le pietre delle grotte avrebbero acquistato virtù terapeutiche. I devoti si addentrano nelle grotte e si strofinano sulle pietre per ottenere la guarigione dei mali che li affliggono, affidandosi al “Culto delle Pietre”;

---

<sup>2</sup> Ferrario D. (a cura di), *Tra Magia e Realtà. Il meridione nell’opera di Luigi Di Gianni*, Squilibri, Roma, 2002, p. 24.

- **“Chanukkà”** del 1968, è un'importante ricorrenza ebraica: la festa della consacrazione del tempio, la cosiddetta “festa delle luci”, ripresa nella Comunità ebraica di Roma;
- **“La potenza degli spiriti”** del 1968 è ambientato nell'alta Irpinia, e documenta le pratiche di Giuseppe Cipriani, mago ed esorcista;
- **“Nascita di un Culto”** del 1968, e **“La Possessione”** del 1971, documentano il caso di culto eretico nell'ambito del cattolicesimo popolare a Serra d'Arce, in provincia di Salerno. Giuseppina Gonnella, venditrice di pomodori, dopo la morte del nipote Alberto (un ex seminarista deceduto giovanissimo nel 1957 in un incidente di camion) rimane posseduta dal suo spirito e acquista poteri magico terapeutici;
- **“L'attaccatura”** del 1971, racconta di una maga foggiana di nome Margherita che esercita la sua attività in un quartiere popolare di Napoli. Si occupa di “magia liberatrice” e spiega ai suoi pazienti devoti le pratiche magiche con cui eliminare il male. Nello stesso tempo Margherita si occupa di magia nera, cioè di pratiche destinate a procurare il male tramite le “fatture”;
- **“Morte e Grazia”** del 1971, affronta il cosiddetto culto del “volto santo” a Napoli, esaminato alla luce del complesso quadro magico religioso napoletano e in riferimento soprattutto al culto dei defunti;
- **“La Madonna del Pollino”** del 1971, documenta una delle feste più arcaiche della Basilicata. I fedeli raggiungono a piedi la chiesa dopo un faticoso percorso. Le manifestazioni di fede religiosa si alternano a particolari usanze celebrative di tipo profano che si svolgono all'esterno e all'interno del tempio;
- **“Montevergine”** del 1971, mostra il Pellegrinaggio al Santuario di Montevergine, in Irpinia, tra antiche tradizioni e nuove usanze;
- **“Morte di Padre Pio”** del 1971, racconta la vita e la morte di Padre Pio attraverso un percorso fotografico.

L'essenza del cinema di Luigi Di Gianni è nella capacità di rappresentare l'anima umana espressa attraverso riti e tradizioni popolari, anche millenari, filmando chi vive ai margini della nuova società e recuperando tradizioni e aspetti della cultura italiana che stavano per essere sommersi dalla crescita economica e industriale. Proprio questo passaggio economico e culturale ispira un documentario successivo, quando nel 1965 Luigi Di Gianni ritorna in Lucania e gira:

- **“Viaggio in Lucania”** del 1965, un viaggio fra tradizioni e denuncia sociale con cui mostra come l'industria ha cambiato la vita e il volto del paesaggio deturpandolo.

Il cinema di Luigi Di Gianni è oggi un catalogo che documenta la “*memoria perduta*” di culture e tradizioni sulle quali generazioni passate hanno fondato i loro principi di vita e la loro stessa filosofia esistenziale, quest'ultima fortemente espressa dalla gestualità e dalla comunicazione visuale. Di Gianni realizza anche opere d'ispirazione sociale quali:

- **“Le ragazze dell'avanspettacolo”** del 1962, dove mette in scena e rappresenta l'avanspettacolo di infimo ordine a Roma, nel vecchio cinema-teatro Altieri;
- **“La tragedia del Vajont”** del 1963-64, documentario-inchiesta realizzato il mese successivo alla tragedia, grazie alle testimonianze dei sopravvissuti;
- **“Natale nel Vajont (Vajont '63)”** del 1963-64, che documenta il primo Natale tra i sopravvissuti del Vajont;
- **“Tempo di raccolta”** del 1966, documentario sulla raccolta delle olive in alcune località della Calabria tra tradizioni e denuncia sociale;
- **“Il lagno”** del 1966, film-denuncia di una particolare situazione sociale nella zona di S. Giovanni a Peduccio;
- **“Una malattia che si chiama Sud”** del 1968, documentario girato nel crotonese che racconta degli incendi dei municipi, considerati radice dei soprusi e nemico del popolo, da parte dei contadini locali.

Tra le sue opere spicca anche un'opera d'ispirazione storica intitolata:

- **“Via Tasso”** del 1960. Il documentario fu selezionato per l'Oscar del Documentario e vinse la "Coppa ANICA" Festival dei Popoli ed è la messa in scena attraverso la ricostruzione, che utilizza anche materiale di repertorio, di alcune vicende dell'occupazione nazista a Roma.

Nel 1963 l'incontro con Cesare Zavattini segna un punto di svolta e di rottura formale con la precedente produzione; i film sono girati *“pedinando situazioni e personaggi in modo da aggredire frontalmente la realtà così com'è”*:

- **“I misteri di Roma”**<sup>3</sup> (1963) e **“Cinegiornale della Pace”** (1963) sono i due film che Luigi Di Gianni realizza con Zavattini e rappresentano per l'autore un nuovo modo “diretto” di fare cinema, a stretto contatto con la realtà che si dispiega in modo impreveduto davanti alla macchina da presa. L'idea di Zavattini era quella di rubare la realtà attraverso la frontalità assoluta, senza la preparazione di una messa in scena filmica costruita, pratica dissonante con la sua idea di realismo immediato e diretto, il cosiddetto cinema “verità” realizzato in tempo reale come una penna stilografica che scrive su di un foglio:

*«Luigi Di Gianni rimane dell'idea che la realtà non si dà mai attraverso la frontalità, ma c'è un modo, sempre soggettivo, di intendere una realtà che poi si può dare attraverso metodi diversi compresa la ricostruzione, non ci sono leggi specifiche»*<sup>4</sup>.

I documentari di Luigi Di Gianni preservano un passato oggi quasi del tutto dimenticato, dove volti, dialetti, costumi, luoghi sacri, gesti simbolici ed emblematici e riti oggi a noi sconosciuti e lontani – come in *“Magia Lucana”* (sacralità magico-religiosa, o magico-rituale) – sono in grado di narrare e illustrare allo stesso tempo la vita e l'animo umano, il fuori e il dentro di uomini “veri”, dispiegando la loro esistenza travagliata davanti ai nostri occhi come un meraviglioso viaggio nel passato in grado di riportarci indietro nello spazio e nel tempo: il cinema di Luigi Di Gianni è un meraviglioso viaggio a ritroso nella storia recente, ma ormai dimenticata, dell'Italia e delle nostre “culture” e il suo sguardo sul Sud d'Italia sembra un puzzle fatto di pezzi differenti che insieme compongono un altro pezzo di un altro puzzle, quello del cinema italiano, il quale senza questo tassello manca di essenza reale e di spirito di popolo.

La vita del Sud raccontata e documentata nei documentari di Luigi Di Gianni è dipinta a tinte fortemente emblematiche, realizzate spesso con la precisa scelta estetica e stilistica del bianco e nero, fotografia carica di espressività viva e originalità, fortemente “verista” e “realista”, quasi a mostrare il dentro dell'animo umano contenuto oltre la visione plastica e oggettiva del mondo. Il bianco e nero dei suoi film – come in *“Nascita e Morte nel Meridione”* – sembra metafora della luce e del buio quali cifre stilistiche visive del bene o del male, o della vita e della morte; ma nel film di Luigi di Gianni non ci sono buoni e cattivi, ma solo uomini sopravvissuti ad una cultura durata millenni che sta scomparendo per lasciare il posto alla cultura di massa e dell'indifferenza, dove non c'è spazio per gli emarginati e gli uomini sopraffatti e dimenticati dal resto del mondo, ormai rivolto alla globalizzazione. *“Nascita e Morte nel Meridione”* è uno straordinario affresco della precarietà della vita nel Sud d'Italia degli anni '50, in grado di svelare l'animo umano nel tentativo di congelare in immagini, e preservare dal trascorrere del tempo, forme di culture della sopravvivenza che gli uomini mettono in atto nei contesti sociali e ambientali in cui devono sopravvivere. Il film è in grado di narrare, all'interno di un tempo sospeso, nell'attesa dell'arrivo della vita e della morte, l'angoscia esistenziale di tutti gli uomini del mondo che vivono ai margini della società, o tentano di sopravvivere al crescente processo della globalizzazione che attanaglia il mondo e distrugge le individualità degli uomini, uniformando le culture e cancellando le specificità dell'anima espresse attraverso i riti e le tradizioni di gruppo dei popoli della terra. Luigi Di Gianni, nei suoi documentari, come profeta e poeta, ha documentato le ultime immagini di culture che stavano scomparendo, cercando di raccontare i sentimenti e la passione umane espresse nella ritualità e nell'individualità di gente del nostro Paese, portando lo sguardo meccanico della macchina da presa nel Sud

---

<sup>3</sup> Tra i registi che parteciparono alla realizzazione del film Libero Bizzarri.

<sup>4</sup> Op. cit., *Tra Magia e Realtà. Il meridione nell'opera di Luigi Di Gianni*, Squilibri, Roma, 2002, p.39.

d'Italia e conservando per noi aspetti esistenziali della vita di queste genti, che oggi non potremmo nemmeno immaginare.

I film di Luigi Di Gianni costituiscono una forma essenziale, esteticamente potenziata attraverso stilizzazioni emblematiche, di una rappresentazione reale dell'uomo e delle azioni umane attraverso il linguaggio cinematografico.

L'antropologia visiva, o filmica, dell'opera di Luigi Di Gianni, rappresenta l'analisi e la documentazione, realizzate spesso attraverso la ricostruzione e l'innesto di fiction, dello studio antropologico contemporaneo rivolto alla pratica della ricerca sul campo nel proprio territorio e nel proprio Paese.

Tra i film di fiction vanno ricordati alcuni titoli che sintetizzano in modo efficace e stilizzato la poetica dell'opera di Luigi Di Gianni, attraverso la messa in scena simbolica ed espressiva di azioni e pensiero umani, rappresentati attraverso la costruzione di immagini esteticamente ricercate, contenenti "paesaggi dell'animo umano" in forte rottura con la realtà circostante della vita:

- **"La tana"** del 1967, è un mediometraggio presentato al Festival di Cannes nel 1968 che tratta, in termini onirici, le vicende di un uomo chiuso in se stesso, oppresso dalla propria vita interiore e psichica. È un film di finzione, ma non spettacolare, dove l'azione dal punto di vista visivo è tutta tesa all'espressività, attraverso lo svolgersi dei fatti di una storia fortemente emblematica.
- **"Il ricevimento"** del 196, è un mediometraggio che mette in scena i ricevimenti alle ambasciate e le serate musicali di alcune nobildonne decadute.
- **"Il cancelliere Krehler"** del 1972, è un adattamento per la televisione di un testo classico dell'espressionismo, realizzato con dei "trasparenti" sui quali scorrono immagini filmate della Germania di Weimar che narrano la vicenda recitata e ambientata in bilico tra astrazione, rarefazione e riferimenti storici. Il film è pienamente fedele al testo, ma dal punto di vista visivo il regista si serve di brani tratti da film espressionisti e post-espressionisti, significativi rispetto alla vicenda. La scenografia non tipicamente espressionistica, attraverso riferimenti espliciti, costruisce il senso di un mondo geometrico pieno di anomalie e minacce che creavano un senso di angoscia e di disperazione.
- **"Il tempo dell'inizio"** del 1974, è un lungometraggio presentato alla Biennale di Venezia nel 1974, dove vinse il Nastro D'argento. Tra i diversi riconoscimenti al film: segnalazione ufficiale della Critica Cinematografica (S.N.C.C.I); selezione al Festival du Jeune Cinéma de Toulon 1975; selezione al Festival di Nuova Delhi 1976; selezione alla Rassegna del Film Italiano a Londra (British Film Institute) 1976; selezione al Festival di Valladolid 1975. Il film, realizzato in bianco e nero, è la metafora di un viaggio nell'immaginario o meglio un viaggio visionario affrontato dal protagonista David Lamda, il quale ripercorre all'interno delle proprie immagini mentali (visioni), il cammino dell'uomo alla ricerca della remissione e della salvezza. Il film rappresenta la summa della poetica dell'autore, impegnato nella rappresentazione dei "vinti" sopraffatti dalla vita e dai potenti. L'opera ispirata a Kafka, Orwell e Dreyer è particolarmente curata dal punto di vista della costruzione delle immagini e della messa in quadro di un'atmosfera particolarmente densa ed espressiva, opprimente quanto allusiva e simbolica di uno stato d'animo disgregato, quasi una pura allucinazione o un'immagine eterea dell'uomo moderno in preda alla disfatta e alla perdita dell'identità (o forse dell'anima stessa). Si scriveva sui giornali dell'epoca:

*«Ricchissimo di significati "Il tempo dell'inizio" dà corpo a un delirio apocalittico e visionario ed è una metafora dei dolori e delle ingiustizie patiti dall'umanità. Greve, denso, intessuto di lente movenze, severo nell'impiego del bianco e nero, vivido nell'estrarre dal brullo paesaggio lucano una scenografia che si ammanta di mistero, il film si ispira al magistero figurativo di Dreyer...»<sup>5</sup>.*

- **"Il Processo"** del 1978, tratto dal romanzo omonimo di Kafka è uno sceneggiato in due puntate per la televisione che mette in scena una versione non naturalistica della storia narrata da Kafka, dove le immagini sono costruite sulla base di un'atmosfera rarefatta, nella quale ambienti e personaggi si muovono e vivono un realismo parallelo alla realtà vera.

<sup>5</sup> Mereghetti P., *Il Mereghetti. Dizionario dei film*, Baldini & Castoldi, Roma, 2000.

«Non si è certamente presentata come una impresa facile, per il regista Luigi Di Gianni, quella di trasportare sul piccolo schermo il kafkiano *Processo* [...] Non facile per la complessità strutturale del romanzo, oggetto ancor oggi di rigorose e spesso contrastanti interpretazioni e "letture" da parte degli studiosi. E non facile, soprattutto, in rapporto alla scelta del "linguaggio" da utilizzare per la riduzione televisiva. Le strade a disposizione [...] erano diverse: Di Gianni ha scelto di percorrere quella che, mantenendosi fedele al testo, gli ha consentito di ricostruire egregiamente il clima e la temperie che il romanzo distilla, adoperando un linguaggio narrativo fondato su una chiave di lettura di tipo simbolico [...] Un risultato, a nostro parere, raramente raggiunto nella storia "letteraria" (intendiamo dire dell'adattamento di romanzi per il video) della RAI-TV»<sup>6</sup>.

Bisogna ricordare che proprio dal primo capitolo del *Processo* di Kafka, Luigi Di Gianni nel 1954, ancora studente del Centro Sperimentale, trasse il soggetto per il suo saggio di diploma intitolato "*L'arresto*", operazione che all'inizio, in pieno clima neorealista, suscitò molto stupore tra gli allora dirigenti dell'ente. Blasetti sostenne il progetto dopo aver sentito le motivazioni del giovane autore e il film finito fu presentato alla Mostra del Cinema di Venezia fuori concorso, e valse all'autore il merito di arrivare primo agli esami finali di Regia.

Al contrario de "*L'arresto*", fiction tratta da un'opera letteraria, l'ultima opera di Luigi Di Gianni, "*La Madonna in cielo. La Madre in terra*", documentario ancora in fase di montaggio presso la Etnos Film di Bologna, prende spunto dalle statue votive pre-romane dette Matres Matute, ritrovate nel 1845 nel Fondo Patturelli (Capua), oggi conservate nel Museo della stessa città. Si tratta di statue in tufo grigio locale del monte Tifata che rappresentano figure materne sedute in trono, propiziatrici di parto e fertilità. Il documentario intende illustrare il senso della natura e del significato femminile attribuitogli dal paganesimo e dal cattolicesimo popolare nel tempo, attraverso riti, gesti e segni iconici. Una rilettura o attualizzazione del tema della maternità con i suoi caratteri sacrali e naturali, opposta alla cultura contemporanea. Particolare attenzione è posta al tema della fecondità della terra, considerata come "Grande Madre", connotata da cicli di fertilità che la rendono appartenente alla dimensione del femminile.

Il senso dell'opera di Luigi Di Gianni può essere inteso solo se ci si pone all'altezza del "suo sguardo sul mondo" riprodotto nei suoi film, documentari e fiction, trattando la materia filmica da un unico punto di vista, quello del linguaggio cinematografico o della forma filmica, per raccontare l'uomo attraverso la "costruzione di immagini audiovisive in movimento in grado di esprimere l'animo umano".

L'uomo preserva e custodisce la sua cultura nell'atto del racconto, e rivive e rinforza l'esperienza vissuta nell'atto del rappresentarsi, e in tale prospettiva l'opera cinematografica di Luigi Di Gianni, dimostra che i film quali prodotti della cultura e forme di rappresentazione del vivere umano, sono strumenti atti a documentare, nonché comunicare, le esperienze e l'animo umano sotto forma d'elaborazione della conoscenza, della cultura e dell'uomo stesso, mettendo in scena attraverso la stilizzazione emblematica dell'immagine e dei contenuti, aspetti della cultura e della sopravvivenza umana sopravvissuti per millenni e oggi quasi scomparsi o sepolti, ma parte fondante della cultura e dei caratteri nazionali del popolo italiano.

## BIBLIOGRAFIA

**G. Bernagozzi**, *Cinema corto*, La casa Usher, 1979.

**C. Lizzani**, *Il cinema italiano 1895-1979*, Editori Riuniti, 1979.

**C. Gallini**, *Il documentario etnografico "demartiniano"* in "La Ricerca Folklorica" n°3, aprile 1981.

**De Ferraro**, (a cura di), *Tra Magia e Realtà. Il meridione nell'opera di Luigi Di Gianni*, Squilibri, Roma, 2002.

**G. Sole**, *Trentacinque millimetri di terra*, Centro Editoriale Unical, Rende, 1992.

**L. Micciché**, *Il cinema degli anni settanta*, Marsilio, 1994.

**P. Mereghetti**, *Dizionario dei Film*, Baldini e Castoldi, 1996.

<sup>6</sup> F. L. in "l'Unità" 14 febbraio 1978.



Il male di San Donato – Richiesta di grazia (Montesano del Salento, 1965)



Il culto delle pietre – In meditazione sulla roccia (Raino, 1967)

## FILMOGRAFIA

### Fiction

**L'ARRESTO**  
1954

35 mm, b/n, *durata 30'*, *soggetto e sceneggiatura di Luigi Di Gianni dal primo capitolo di "Il Processo" di Franz Kafka, fotografia di Claudio Racca, montaggio di Maria Rosada, musica di Quartetto n. 3 di Béla Bartok, prodotto dal Centro Sperimentale di Cinematografia, interpreti Marco Gugliemi*

**IL SOGNO**  
1964

35 mm, b/n, *durata 12'*, *soggetto e sceneggiatura di Luigi Di Gianni, da un'idea di Renato May, fotografia di Nino Cristiani, montaggio di Renato May, musica di Egisto Macchi, prodotto da Giorgio Patara*

**INCUBO**  
1965

35 mm, b/n, *durata 10'*, *prodotto dalla Nexus Film*

**LA TANA**  
1966

35 mm, b/n, *durata 30'*, *soggetto e sceneggiatura di Luigi Di Gianni, fotografia di Claudio Racca, montaggio di Giuliana Bettola, musica di Vittorio Gelmetti, prodotto dalla Egle Cinematografica, interpreti Giulio Donnini, Margarita Lozano*

**LA RAGAZZA DI  
PLASTICA**  
1967

35 mm, b/n, *durata 12'*, *prodotto dalla Egle Cinematografica*

**IL RICEVIMENTO**  
1968

35 mm, b/n, *durata 15'*, *fotografia di Nino Cristiani, montaggio di Pino Giovini, prodotto dalla Documento Film*

**IL TEMPO DELL'INIZIO**  
1974

35 mm, b/n, *durata 123'*, *soggetto e sceneggiatura di Luigi Di Gianni, fotografia di Mario Masini e Giuseppe Acquari, montaggio di Carla Simoncelli e Giuseppe Jacobino, costumi di Maria Giovanna Gelmetti, scenografia di Giorgio Luppi, musica di Egisto Macchi (diretta dall'autore), prodotto dalla Logos Cinematografica, distribuito dalla Italnoleggio Cinematografico, interpreti Sven Lasta, Rada Rassimov, Jean Martin, Claudio Volontè, Renato Pincioli, Ezio Marano, Anthony Vernon, Alessandro Haber, Edoardo Torricella, Maria Cumani Quasimodo, Clara Colosimo, Daniele Dublino, Nando Marineo, Antonio Meschini, Pietro Tuminelli, Giovanni Attanasio, Milena Vukotic. Nastro d'Argento 1975. Segnalato dal SNCCI*

### Documentari

**MAGIA LUCANA**  
1958

35 mm, b/n, *durata 18'*, *fotografia di Claudio Racca, montaggio di Maria Rosada, musiche a cura di Diego Carpitella, testo di Romano Calisi, consulenza scientifica di Ernesto De Martino, voce narrante di Arnaldo Foà, prodotto dalla Documento Film e da Luigi Di Gianni. I° Premio del Documentario al Festival di Venezia 1958*

**NASCITA E MORTE NEL  
MERIDIONE**  
1959

35 mm, b/n da colore, *durata 10'*, *fotografia di Nino Cristiani, montaggio di Franca Garbini, musica di Daniele Paris, testo di Romano Calisi, voce narrante di Riccardo Cucciola, prodotto da SEDI. Premio Puccini Senigallia 1959. Diploma di merito Nastro d'argento 1960. Menzione speciale al Festival di Oberhausen 1960*



- PERICOLO A VALSINNI**  
1959 35 mm, b/n da colore, *durata 15', soggetto di Luigi Di Gianni, fotografia di Giuseppe De Mitri, montaggio di Renato May, musica di Daniele Paris, prodotto da Giorgio Patara*
- FRANA IN LUCANIA**  
1959 35 mm, colore, *durata 15', soggetto di Luigi Di Gianni fotografia di Giuseppe De Mitri, montaggio di Renato May, musica di Daniele Paris, testo di Luigi Di Gianni, prodotto dalla SEDI. Coppa ANICA al Festival dei Popoli di Firenze*
- LA PUNIDURA**  
1959 35 mm, colore, *durata 12', soggetto di Luigi Di Gianni, fotografia di Luigi Zanni, montaggio di Renato May, musiche elaborate da Franco Tamponi, testo di Luigi Di Gianni, prodotto da Mino Loy - Raffaele Teti*
- DONNE DI BAGNARA**  
1959 35 mm, colore, *durata 10', fotografia di Giuseppe De Mitri, montaggio di Renato May, musica di Daniele Paris, testo di Ottavio Jemma, voce narrante di Riccardo Cucciola, prodotto da Giorgio Patara*
- MARRANE**  
1959 35 mm, colore, *durata 10', prodotto da Mino Loy*
- VIA TASSO**  
1960 35 mm, colore, *durata 13', fotografia di Marcello Gatti, montaggio di Renato May, musica di Egisto Macchi, testo di Giovanni Vento - Luigi Di Gianni, prodotto da Mino Loy. Selezionato per l'Oscar del Documentario - Coppa ANICA al Festival dei Popoli*
- RAGAZZE  
DELL'AVANSPETTACOLO**  
1961 35 mm, colore, *durata 12', fotografia di Giuseppe De Mitri, montaggio di Luciano Cavalieri, musica di Daniele Paris Testo: Luigi Di Gianni Produzione: SEDI*
- GRAZIA E NUMERI**  
1961 35 mm, colore, *durata 13', fotografia di Giuseppe De Mitri, montaggio di Renato May, musica di Domenico Guaccero, testo di Luigi Di Gianni, prodotto dalla SEDI. Premiato al Festival del Cinema d'Autore a Bergamo nel 1963*
- L'ANNUNZIATA**  
1961 35 mm, colore, *durata 10', fotografia di Giuseppe De Mitri, montaggio di Renato May, musica di Domenico Guaccero, testo di Luigi Di Gianni, prodotto dalla SEDI*
- ANTICHE CITTA' DELLA  
BULGARIA**  
1962 35 mm, colore, *durata 10', fotografia di Aldo Nascimben, musica di Franco Potenza, prodotto dalla Corona Cinematografica*
- IL MONASTERO DI RILA**  
1962 35 mm, colore, *durata 10', fotografia di Aldo Nascimben, musica di Franco Potenza, prodotto dalla Corona Cinematografica*
- LE ROCCE DI  
BELOGRADCICK**  
1962 35 mm, colore, *durata 10', fotografia di Aldo Nascimben, musica di Franco Potenza, prodotto dalla Corona Cinematografica*
- TRACCE DELL'ANTICA  
ROMA IN BULGARIA**  
1962 35 mm, colore, *durata 10', fotografia di Aldo Nascimben, musica di Franco Potenza, prodotto dalla Corona Cinematografica*
- LOTTA CONTRO I MOSTRI  
(ENNIO CALABRIA)**  
1963 35 mm, colore, *durata 10', soggetto di Luigi Di Gianni - Luciano Malaspina, fotografia di Luigi Sgambati, musica di Egisto Macchi, montaggio di Luciano Cavalieri, testo di Dario Micacchi, prodotto da Giorgio Patara*
- L'UOMO E LA MASCHERA**  
1963 35 mm, colore, *durata 12', fotografia di Carlo Ventimiglia, musica di Egisto Macchi, testo di Antonio Del Guercio, prodotto dalla Egle Cinematografica*

- TURCHIARO E GLI ANIMALI**  
1963  
35 mm, colore, *durata 10', fotografia di Luigi Sgambati, musica di Egisto Macchi, testo di Antonio Del Guercio, prodotto da Giorgio Patara*
- I MISTERI DI ROMA**  
1963  
35 mm, b/n, *durata 90', ideato da Cesare Zavattini, regia di Libero Bizzarri, Mario Carbone, Angelo D'Alessandro, Lino Del Fra, Luigi Di Gianni, Giuseppe Ferrara, Ansano Giannarelli, Giulio Macchi, Lorenza Mazzetti, Enzo Muzii, Piero Nelli, Paolo Nuzi, Dino Partesano, Massimo Mida e Giovanni Vento, fotografia di Mario Carbone, Giuseppe De Mitri, Aldo De Robertis, Antonio Piazza, Ugo Piccone e Giuseppe Pinori, montaggio di Eraldo da Roma, musica di Piero Umiliani (diretta dall'autore), prodotto dalla SPA Cinematografica*
- CINEGIORNALE DELLA PACE n.1**  
1963  
16 mm, b/n, *durata 45', ideato da Cesare Zavattini, realizzato da Mino Argentieri, regia di Luigi Di Gianni, Giuseppe Ferrara, Ansano Giannarelli, Jean Lodz, Luciano Malaspina, Massimo Mida e Luciano Viazzi, fotografia di Mario Carbone, Ugo Piccone, Giuseppe Pinori e Mario Vulpiani, musiche a cura di Edoardo Micucci, commento a cura di Maurizio Ferrara, prodotto dalla Unitefilm (Di Gianni ha realizzato gli episodi: **VITA E MORTE DI GIANNI ARDIZZONE** e **MARZABOTTO VENT'ANNI DOPO**)*
- CARNEVALE A RONCIGLIONE**  
1963  
35 mm, colore, *durata 10', fotografia di Maurizio Salvatori, musica di Aldo De Blanc (Egisto Macchi), prodotto da Giorgio Patara*
- LA FABBRICA DEI SANTI (SANTI DI BOTTEGA)**  
1963  
35 mm, colore, *durata 10', fotografia di Giuseppe Pinori, montaggio di Renato May, testo di Luciano Malaspina, prodotto dalla SEDI*
- LA TRAGEDIA DEL VAJONT**  
1963  
16 mm, b/n, *durata 45', fotografia di Giuseppe Pinori, montaggio di Renato May, musica di Egisto Macchi, testo di Luciano Malaspina, prodotto dalla Unitefilm*
- VAJONT NATALE '63**  
1963  
35 mm, colore, *durata 10', fotografia di Giuseppe Pinori, montaggio di Renato May, musica di Egisto Macchi, testo di Luciano Malaspina, prodotto dalla SEDI*
- LA CITTA' OPPRESSA**  
1964  
35 mm, colore, *durata 10', fotografia di Nino Cristiani, montaggio di Renato May, musica di Egisto Macchi, testo di Luciano Malaspina, prodotto da Giorgio Patara*
- INCHIESTA A POVILIO**  
1964  
35 mm, colore, *durata 10', fotografia di Ugo Piccone, montaggio di Renato May, musica di Egisto Macchi, testo di Luigi Di Gianni, prodotto dalla SEDI*
- UN PAESE CHE FRANA**  
1964  
35 mm, colore, *durata 10', fotografia di Ugo Piccone, montaggio di Renato May, musica di Egisto Macchi, testo di Luigi Di Gianni, prodotto dalla SEDI*
- UN PAESE DELLA CARNIA**  
1964  
35 mm, colore, *durata 13', fotografia di Mario Carbone, testo di Alcide Paolini, prodotto dalla SEDI*
- LE MALGHE**  
1964  
35 mm, colore, *durata 10', fotografia di Mario Carbone, testo di Alcide Paolini, prodotto dalla SEDI*
- IL MALE DI SAN DONATO**  
1965  
35 mm, b/n, *durata 10', fotografia di Maurizio Salvatori, montaggio di Giuliana Bettola, musica di Egisto Macchi, consulenza di Annabella Rossi, prodotto dalla Nexus Film. Presentato al "Festival dei Popoli" 1965*

- LA MADONNA DI PIERNO**  
1965 35 mm, b/n, *durata 12', fotografia di* Maurizio Salvatori, *montaggio di* Giuliana Bettola, *musica di* Aldo De Blanc (Egisto Macchi), *consulenza di* Annabella Rossi, *prodotto dalla* Nexus Film
- IL MESSIA**  
1965 35 mm, colore, *durata 12', fotografia di* Luigi Sgambati, *montaggio di* Giuliana Bettola, *musica di* Egisto Macchi, *prodotto dalla* Nexus Film
- VIAGGIO IN LUCANIA**  
1965 35 mm, b/n, *durata 18', fotografia di* Luigi Sgambati, *montaggio di* Giuliana Bettola, *musica di* Egisto Macchi, *testo di* Romano Calisi, *prodotto dalla* Nexus Film
- I FUJENTI**  
1966 35 mm, colore, *durata 16', fotografia di* Luigi Sgambati, *montaggio di* Giuliana Bettola, *musica di* Egisto Macchi, *testo di* Luigi Di Gianni, *prodotto dalla* Nexus Film
- IL LAGNO**  
1966 35 mm, colore, *durata 12', fotografia di* Luigi Sgambati, *montaggio di* Giuliana Bettola, *musica di* Egisto Macchi, *testo di* Luigi Di Gianni, *prodotto dalla* Documento Film
- IL CULTO DELLE PIETRE**  
1967 35 mm, b/n, *durata 18', fotografia di* Mario Carbone, *montaggio di* Giuliana Bettola, *musica di* Egisto Macchi, *testo di* Annabella Rossi, *prodotto dalla* Egle Cinematografica. Primo premio del "Film Etnografico e Sociologico" al Festival dei Popoli 1967
- TEMPO DI RACCOLTA**  
1967 35 mm, colore, *durata 13', fotografia di* Claudio Racca, *montaggio di* Renato May, *musica di* Egisto Macchi, *testo di* Arturo Gismondi, *prodotto dalla* Egle Cinematografica
- MORTE DI UN'ATTRICE**  
1968 35 mm, colore, *durata 10', fotografia di* Nino Cristiani, *montaggio di* Pino Giovini, *prodotto dalla* Nexus Film
- LA NASCITA DI UN CULTO**  
1968 35 mm, b/n, *durata 15', fotografia di* Maurizio Salvatori, *musica di* Egisto Macchi, *testo di* Annabella Rossi, *prodotto dalla* Egle Cinematografica
- LA POTENZA DEGLI SPIRITI**  
1968 35 mm (girato in 16mm), b/n, *durata 18', fotografia di* Emanuele Di Cola, *montaggio di* Rossana Coppola, *musica di* E. Cavaliere (Egisto Macchi), *prodotto dalla* Documento Film
- CHANUKKA'**  
1968 35 mm, colore, *durata 13', fotografia di* Emanuele Di Cola, *montaggio di* Carla Simoncelli, *musica di* Aldo De Blanc (Egisto Macchi), *testo di* Lia Levi Calderoni, *prodotto dalla* Documento Film
- L' ATTACCATURA**  
1971 35 mm, b/n, *durata 15', fotografia di* Carlo Alberto Cerchio, *montaggio di* Carla Simoncelli, *musica di* Egisto Macchi, *prodotto dalla* Nexus Film. Premiato al *Festival di Salerno* 1973
- MORTE E GRAZIA**  
1971 35 mm, b/n, *durata 15', fotografia di* Carlo Alberto Cerchio, *montaggio di* Carla Simoncelli, *musica di* Egisto Macchi, *testo di* Diego Carpitella, *prodotto dalla* Nexus Film
- LA MADONNA DEL POLLINO**  
1971 35 mm (girato in 16mm), colore, *durata 18', fotografia di* Carlo Alberto Cerchio, *montaggio di* Carla Simoncelli, *musica di* Egisto Macchi, *testo di* Annabella Rossi, *prodotto dalla* Nexus Film
- LA POSSESSIONE**  
1971 35 mm (girato in 16mm), b/n e colore, *durata 28', fotografia di* Carlo Alberto Cerchio, *montaggio di* Giuliana Bettola, *musica di* Egisto Macchi, *testo di* Annabella Rossi, *prodotto dalla* Nexus Film

- MORTE DI PADRE PIO**  
1971 35 mm, b/n, *durata 10', fotografia di Emanuele Di Cola, montaggio di Carla Simoncelli, musica di Egisto Macchi, testo di Annabella Rossi, prodotto dalla Nexus Film*
- MONTEVERGINE**  
1971 35 mm, b/n, *durata 12', fotografia di Emanuele Di Cola, montaggio di Rossana Coppola, musica di Aldo De Blanc (Egisto Macchi), prodotto dalla Nexus Film*
- BASILICATA UNA REGIONE PER L'UOMO**  
1976 35 mm, colore, *durata 50', fotografia di Giuseppe Acquari, montaggio di Giuseppe Giacobino, testo di Mario Truffelli, prodotto dall'Istituto Luce per la Regione Basilicata*
- BASILICATA UNA REGIONE FRA DUE MARI**  
1978 35 mm, colore, *durata 22', soggetto e testo di Francesco Censi, Luigi Di Gianni e Amerigo Restucci, fotografia di Emanuele Piccirilli, montaggio di Giuseppe Giacobino, musica a cura di Mario Molino, voce narrante di Michele Placido, prodotto dall'Istituto Luce per l'Assessorato al Turismo della Regione Basilicata*
- LA MILANO DI ACHILLE BERTARELLI**  
1987 3/4 U-matic, colore, *durata 31', soggetto e testo di Anna Maria Amitrano Bavarese, supervisione di Aurelio Rigoli, montaggio di Francesca Calvelli, consulenza musicale di Egisto Macchi, prodotto dalla Video Italia per il Ministero dei Beni Culturali*
- ARTE DEL VETRO. LA TRADIZIONE VENEZIANA**  
1988 35 mm, colore, *durata 50', fotografia di Benedetto Spampinato, montaggio di Giuseppe Giacobino, testo di Giuliana Moscon, prodotto dall'Istituto Luce (realizzata da U.P.C.). Nastro d'Argento 1988 per il miglior documentario*
- ZAVATTINI**  
1989 35 mm, colore, *durata 56', fotografia di Carlo Alberto Cerchio, montaggio di Giuseppe Giacobino, testo di Ernesto G. Laura, prodotto dall'Istituto Luce (realizzata da Major Film)*

Di Gianni ha inoltre diretto i seguenti documentari, sui quali non è stato possibile trovare alcuna notizia per l'irreperibilità delle copie: **MASCHERE E NEGRI** (1962) **PROVOCAZIONI** (1962), **PROCESSIONE A PONTECORVO** (1967), **UNA MALATTIA CHE SI CHIAMA SUD** (1968), **NASCITA D'UN CAPO, DOTTORI: AEROPITTORE FUTURISTA, CORRISPONDENZA DALL'EMILIA, L'APPARIZIONE.**

### Televisione

Di Gianni ha realizzato per la Rai numerosi programmi televisivi fra i quali ricordiamo:

- IL COMBATTIMENTO DI TANCREDI E CLORINDA**  
1956 Sceneggiato coreografico *su musica di Claudio Monteverdi*
- LA FRATTURA**  
1957 Originale televisivo *di Paolo Levi, con Lilla Brignone, Ileana Ghigne e Luca Ronconi*
- IL COPRITEIERA**  
1957 Originale televisivo *di Alfred Shaughnessy, con Teresa Franchini, Franca Dominici, Silvio Bagolini e Luisa Rivelli*
- IL GALLO CANTA A MEZZANOTTE**  
1957 Dramma giallo in tre atti *di Edoardo Anton, con Tino Bianchi, Vira Silenti e Ferruccio Amendola*

- LA FINESTRA  
ILLUMINATA**  
1958  
Originale televisivo in due tempi di Alessandro Varaldo, con Ubaldo Lay, Renato De Carmine, Carlo Hintermann, Laura Nucci ed Elsa Ghiberti
- L'ALTRA MEDICINA**  
1970  
Documentario in quattro puntate sulle medicine eretiche, dall'omeopatia alla medicina antroposofica, all'agopuntura cinese, 16 mm, b/n, *durata complessiva* 3h e 20'
- IL CANCELLIERE  
KREHLER**  
1972  
Dramma in tre atti di George Kaiser (traduzione di Italo Alighiero Chiusano), *scene* Franco Dattilo, *costumi* Maria Giovanna Gelmetti, *musica* di Egisto Macchi, con Gianrico Tedeschi, Teresa Albani, Paolo Bonacelli, Milena Vukotic ed Enzo Tarascio
- IL PROCESSO**  
1978  
Sceneggiato in due puntate, *durata complessiva* 3h e 10', *adattamento televisivo e sceneggiatura* di Luigi Di Gianni dal romanzo omonimo di Franz Kafka (nei titoli di testa, per ragioni formali, risulta autore dell'adattamento Jan Grossmann che in realtà non vi ha preso parte), *scene* di Maurizio Mammì e Giorgio Luppi, *costumi* di Maria Giovanna Gelmetti, *musica* di Egisto Macchi (diretta dall'autore), con Paolo Graziosi, Roberto Herlitzka, Mario Scaccia, Piera Degli Esposti, Milena Vukotic, Leopoldo Trieste, Carlo Hintermann, Quinto Parmeggiani, Renato Scarpa, Renato Pincioli, Paolo Lombardi, Edoardo Torricella, Enza Giovine, Rosabianca Scerrino, Ivano Staccioli, Marzio Margine, Tonino Bertorelli, Gianni Moretti, Mario Carrara, Marilù Prati, Gianni Pulone, Patrizia Scaramazza e Pier Luigi Zollo, *voce narrante* di Mario Brusa
- VENEZIA, UNA MOSTRA  
PER IL CINEMA**  
1982  
Programma in due puntate sulla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, 35mm, b/n e colore, *durata* 100', *fotografia* di Luigi Sgambati, *montaggio* di Giuseppe Giacobino, *consulenza e testi* di Vittorio Giacci e Gian Luigi Rondi, *prodotto dalla Rai e dall'Istituto Luce*
- Per il programma  
**L'ARCHEOLOGIA** a cura di  
Sabatino Moscati  
1986  
**I SANNITI ED IL MOLISE:** 16 mm, colore, *durata* 30'  
**I MESSAPI NEL SALENTO:** 16 mm, colore, *durata* 30'
- Per il programma  
**L'INCREDIBILE** a cura di  
Lorenzo Ostuni e Maria Rosaria  
Omaggio  
1988  
**LE STREGHE, IL DEMONIO, TERAPIE MAGICHE CONTADINE, LA DIVINAZIONE, RITO DEL CAMINO, RITO DELLE CAMPANE e RITO DELL'INCENSATORE**
- Per il programma **LA STORIA  
SIAMO NOI**  
1999  
Due contributi filmati sulle sopravvivenze magiche realizzati in Irpinia e in provincia di Salerno
- In fase di montaggio due documentari (2005) **LA MADONNA IN CIELO, LA "MATRE" IN TERRA e AILANO, LA TRADIZIONE E IL FIUME LETE** (titolo provvisorio).

## Riferimenti bibliografici

### Enciclopedie, dizionari, storie del cinema

- P. Rotha e R. Griffith**, Storia del cinema, Einaudi 1964.  
**C. Lizzani**, Il cinema italiano 1895-1979, Editori Riuniti, 1979.  
**G. Bernagozzi**, Cinema corto, La casa Usher, 1979.  
**A. Canziani** (a cura), Cinema di tutto il mondo, Mondadori, 1980.  
**T. Kezich**, Il millefilm, Mondadori. 1981.  
Filmlexicon degli autori e delle opere. Aggiornamenti e integrazioni 1972-1991, Nuova Eri-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1992.  
**L. Micciché**, Il cinema degli anni settanta, Marsilio. 1994.  
**P. Mereghetti**, Dizionario dei Film, Baldini e Castoldi, 1996.

### Recensioni e interventi critici monografici

#### Su "L'arresto"

- G. Sala**, Variazioni e commenti. Occasioni, in "Bianco e Nero" n° 6 -1954.  
**G. Cincotti**, Quattro saggi finali, in "Bianco e Nero" n° 7 - 1954.  
**G. Lambert**, In the Picture. Venice, in "Sight & Sound" n°3-6 ottobre/dicembre 1954.

#### Su "I misteri di Roma"

- I misteri di Roma (a cura di F. Bolzoni), Cappelli, 1963.  
**C. Zavattini**, Straparole, Bompiani, 1967.

#### Su "Il cancelliere Krelher"

- F. Scaglia**, I sogni perduti di un impiegato modello, "Radiocorriere TV" n.9 27 febbraio 1972.

#### Su "Il tempo dell'inizio"

- Catalogo Mostra del cinema di Venezia, 1974.  
Catalogo Festival di Valladolid, 1974.  
Catalogo Festival du jeune cinema, Tolone 1975.  
**G. L. Rondi**, Di Gianni: un cinema onirico come l'incubo visionario di Kafka, "Il Tempo" 27 ottobre 1974.  
**F. Zangrando**, Franz Kafka in Lucania, "Il Gazzettino" 1° novembre 1974.  
**F. Bolzoni**, David contro il male, "Avvenire" 1° novembre 1974.  
**U. Casiraghi**, Di Gianni e Gyongyossi, religiosità e impegno, "l'Unità" 1° novembre 1974.  
**C. Cosulich**, Kafka in Lucania, "Paese Sera" 1° novembre 1974.  
**M. Foglietti**, La "talpa" pseudo-politica che insidia la cultura, "Il Popolo" 1° novembre 1974.  
**L. Autera**, Racconto kafkiano tra la gente del Sud, "Corriere della Sera" 2 novembre 1974.  
**M. Mancioti**, Il "nuovo ordine" elimina chi ha scoperto la verità, "Il Secolo XIX" 5 novembre 1974.  
**G. Biraghi**, Il tempo dell'inizio, "Il Messaggero" 30 novembre 1974.  
**G.L. Rondi**, Il tempo dell'inizio, "Il Tempo" 1° dicembre 1974.  
**M. Argentieri**, Realismo magico e anti-autoritario, "Rinascita" n°3, 17 gennaio 1975.  
**M. Ca.**, Viaggio nel profondo di anima e paura, "Avanti!" (Milano) 21 febbraio 1975.  
**G. C.**, I fantasmi di un uomo, "Il Resto del Carlino" 21 febbraio 1975.  
**C. Brambilla**, Non c'è scampo neppure in sogno, "La Notte" 21 febbraio 1975.  
**L. Micciché**, I mostri del potere, "Avanti!" (Roma) 21 febbraio 1975.  
**C. Cosulich**, Fuga dalla realtà con un viaggio nell'oppressione, "Paese Sera" 21 febbraio 1975.  
**S. Frosali**, Se si ribella è un matto, "La Nazione" 25 febbraio 1975.  
**E. Natta**, Il tempo dell'inizio, "Città Domani" febbraio 1975.  
**E. Natta**, Il tempo dell'inizio, "Rivista del cinematografo" marzo 1975.  
**G. Carioti**, ...E poi si vergogna, "Il Dramma" agosto-settembre 1975.

**S. Pasturel**, Cinéma d'aujourd'hui (in occasione della presentazione del film al Festival di Tolone), "Clair obscur" n°1, dicembre 1975.

Su "Il Processo"

I quattro volti di Josef K. "Tuttolibri" n.10,13 marzo 1976.

**B. Alterocca**, L'anno del "Processo" di Kafka, "La Stampa" 13 giugno 1976.

**P. G. Martellini**, Un capolavoro fa il suo debutto in TV, "Radiocorriere TV" n. 5 29 gennaio 1978.

**G. Di Bianco**, L'enigma del tribunale invisibile, "Il Mattino" 3 febbraio 1978.

**D. Matelli**, Kafka e la coscienza inquieta, "La Repubblica" 4 febbraio 1978.

**R. Calasso**, Quel "Processo" è la nostra vita, "Corriere della Sera" 4 febbraio 1978.

"Il Processo" e i suoi retroscena, "l'Unità" 4 febbraio 1978.

**U. Buzzolan**, Milioni di spettatori nell'assurdo di Kafka, "La Stampa" 4 febbraio 1978.

**A. D.**, Vedere Kafka a casa propria, "Paese Sera" 4 febbraio 1978.

**M. Doletti**, Kafka allucinato, Peppino farsesco, "Il Tempo" 5 febbraio 1978.

**G. Di Bianco**, Kafka, però, non è telegenico, "Il Mattino" 5 febbraio 1978.

**U. Buzzolan**, Kafka sul video con amore e rispetto, "La Stampa" 5 febbraio 1978.

**E. Mazzuoli**, Processo alle intenzioni e processo agli applausi, "La Nazione" 6 febbraio 1978.

**A. D.**, Kafka ha mantenuto le promesse, "Paese Sera" 12 febbraio 1978.

**E. Mazzuoli**, Bilancio positivo del "Processo", "La Nazione" 12 febbraio 1978.

**M. Doletti**, Da un sogno all'altro, "Il Tempo" 12 febbraio 1978.

**A. Bevilacqua**, Identikit televisivo di tre scrittori, "Corriere della Sera" 12 febbraio 1978.

**C. S.** "Il processo" di Kafka è un duro atto d'accusa contro il potere, "Avanti!" 12 febbraio 1978.

**P. M. Paoletti**, Proprio un buon "Processo", "Il Giorno" 12 febbraio 1978.

F. L. Kafka: un processo esemplare, "l'Unità" 14 febbraio 1978.

**V. Attolini**, Kafka dal libro allo schermo come l'hanno visto gli italiani, "La Gazzetta del Mezzogiorno" 21 marzo 1983.

Sul cinema documentario di Di Gianni

**C. Gallini**, Il documentario etnografico "demartiniano" in "La Ricerca Folklorica" n°3, aprile 1981.

**G. Sole**, *Trentacinque millimetri di terra*, Centro Editoriale Unical, Rende, 1992.

Intervista a Luigi Di Gianni in "Cinema e mondo contadino" - a cura di Pepa Sparti - Marsilio 1982.

Intervista in "Memoria Mito Storia", I quaderni del nuovo spettatore, 1994.