L'ANTROPOLOGIA VISUALE E L'ETNOGRAFIA VISIVA.
RIPENSANDO CLARA GALLINI (ED ERNESTO DE MARTINO)

Come è facilmente comprensibile, considerata la rilevanza dell'impegno di Ernesto de Martino anche in questo particolare campo d'elaborazione del sapere etnografico e antropologico, quanti nel corso del tempo sono stati, a vario titolo, coinvolti nelle sue esperienze di ricerca, hanno sviluppato un particolare interesse per l'antropologia visiva quale pratica d'indagine e quale specifico ambito d'interesse[1]. Con un'eccezione, che va immediatamente ricordata, quella di Amalia Signorelli, il cui cospicuo itinerario euristico, spesse volte condotto anche su tematiche demartiniane e di riflessione storiografica e critica sul maestro, non è passato per i metodi e i mezzi audiovisivi e per le narrazioni antropologiche da essi scaturite.

Quanto su scritto concerne specialmente i più diretti e vicini tra gli allievi e i collaboratori dell'etnologo napoletano. Ma concerne anche chi, pur seguendo percorsi autonomi, ebbe modo di frequentarlo intensamente, come Franco Cagnetta, Romano Calisi, Tullio

1 Come si vedrà più, avanti effettuo nette distinzioni concettuali e terminologiche nel campo dell'antropologia visiva. Uso, dunque, qui il termine per un'indicazione preliminare e riassuntiva.

Francesco Faeta, *L'antropologia visuale e l'etnografia visiva. Ripensando Clara Gallini (ed Ernesto de Martino)*, nostos n° 3, dicembre 2018: 77-99.

Seppilli[2]. È plausibile, inoltre, affermare che in coloro che, in forme del tutto indipendenti, già avevano dimestichezza con l'immagine (i fotografi Arturo Zavattini, Franco Pinna e Ando Gilardi, i cineasti, Lino Del Fra, Cecilia Mangini, Michele Gandin, Gianfranco Mingozzi, Luigi Di Gianni, Giuseppe Ferrara), l'incontro con de Martino provocò l'affermarsi di una coscienza nuova, la comparsa all'orizzonte della consapevolezza di uno specifico etnografico-visivo che da alcuni di loro era stato intuito, da altri sfiorato. Carpitella, Annabella Rossi e Clara Gallini, per fermarci ai tre etnologi che più ravvicinatamente si sono confrontati con la figura e l'opera dello studioso napoletano, hanno subito una potente fascinazione per l'antropologia visiva, divenendone, in forme diverse, esegeti e cultori.

Carpitella è stato certamente il fondatore dell'etnomusicologia modernamente intesa in Italia, ma il suo rapporto con il documentario scientifico non soltanto si è tradotto in una serie, circoscritta ma

2 Tutti e tre gli studiosi ebbero, rispetto alle questioni legate al visuale, posizioni originali e innovative. Cagnetta, a quel che mi consta attraverso colloqui avuti con lui, adoperava costantemente sul terreno una macchina fotografica di piccolo formato come indispensabile strumento di appunti. Tullio Seppilli avrà uno stabile interesse, fecondo di iniziative, per la materia, pur scrivendo poco a riguardo. Calisi, figura poliedrica, antropologo, studioso dei *mass-media* e animatore di iniziative dedicate al fumetto, osservato con attenzione semiologica fu, a esempio, il promotore, nel 1958, nel quadro di un progettato, più vasto, lavoro dedicato alla documentazione delle forme di cinesica e gestualità popolare, delle notevoli *performance*, fotografate da Ando Gilardi, di Vittorio Gassman e di Checco Durante e della sua compagnia, sotto gli auspici del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, diretto da Tullio Tentori. Il più vasto lavoro, in realtà, che sembra scaturire dalla frequentazione, tramite de Martino, con Diego Carpitella e che vide il coinvolgimento di Giorgio Fano, avrebbe dovuto interessare un nutrito stuolo di attori italiani, tra cui anche Edoardo e Peppino De Filippo, ma per difficoltà di ordine tecnico e organizzativo, e per la scarsa risposta degli attori stessi, non fu portato a termine. Le 125 fotografie realizzate con Gassman e le 91 realizzate con Durante e la sua compagnia sono depositate presso l'Archivio Fotografico del Museo delle Civiltà – Museo Lamberto Loria (già Museo delle Arti e Tradizioni Popolari), in Roma.

altamente innovativa sul piano teorico-metodologico, di film dedicati alla cinesica e all'esecuzione musicale (basti pensare alla serie dei MIV - Musica e Identità, Video), quanto in una diuturna opera di organizzazione e di sperimentazione, aperta al contesto internazionale, condotta a partire dalla sua attività di direzione (con la fattiva collaborazione di Virgilio Tosi) dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica e della sua pregevole creatura, quei *MAV - Materiali di Antropologia Visiva*, rassegna periodica di alto profilo intellettuale e di notevole rilevanza nazionale e internazionale, che ha consentito per un periodo non breve di vedere, discutere, valutare autori e opere di centrale importanza[3].

Annabella Rossi, dal canto suo, ha svolto, prima etnografa e antropologa in Italia, un importante ed esteso lavoro d'indagine sul campo con la macchina fotografica, con il registratore audio e, in modo per l'epoca pionieristico, con il VTR (*videotape recorder*); e se limitati sono i contributi teorici da lei lasciati relativi a tale lavoro, nondimeno esso si è tradotto in una sistematica opera di raccolta e archiviazione, di formazione di più giovani allievi, di promozione di altrui percorsi di ricerca, soprattutto a partire dai due centri in cui operò, il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, in Roma, e l'Università degli Studi di Salerno[4].

3 Su Carpitella, in una bibliografia ampia, vorrei ricordare essenzialmente R. Tucci, *Diego Carpitella oltre l'accademia*, in "EM – Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia", 7-8, 1999-2000, pp. 7-39; A. Ricci, *Diego Carpitella: una fotografia "inconsapevole"*, in *I suoni e lo sguardo. Etnografia visiva e musica popolare nell'Italia centrale e meridionale*, Franco Angeli, Milano, 2007, pp. 85-96; B. Orlandi, *Tratti della ricerca antropologica di Diego Carpitella*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2010.

4 Oltre chi scrive, sono stati direttamente o indirettamente influenzati dall'insegnamento e dall'iniziativa di Rossi, fotografi quali Marina Malabotti, Ferdinando Scianna e Marialba Russo, cineasti quali Luigi Di Gianni e Gianfranco Mingozzi, antropologi quali Paolo Apolito, Vincenzo Esposito, Lello Mazzacane, etnomusicologi quali Roberto De Simone. Anche in questo caso, in una bibliografia ampia, mi sia consentito di ricordare introduttivamente, P.

Ma è su Clara Gallini che devo qui soffermarmi, nel tentativo di definire, in prima approssimazione, il suo notevole contributo alla ricerca antropologico-visiva nel nostro Paese. Un contributo condotto anche, se pur non esclusivamente, attraverso la riflessione intorno al rapporto che il suo maestro, de Martino, ebbe con i mezzi audiovisivi nel corso della sua carriera di etnologo e antropologo. Sicché soffermarsi su di lei significa anche ripensare alcune delle specifiche categorie demartiniane. Questa analisi, però, lo vedremo meglio più avanti, contribuisce a delineare un'attività intorno alle teorie e alle pratiche legate allo sguardo di inusitato spessore, pur essendo l'ambito, per esplicita ammissione della studiosa, non di sua specifica e specialistica competenza.

Quest'ultima ammissione ci conduce, però, verso una precisazione introduttiva. Legata, come ho accennato, a una distinzione concettuale e terminologica che segnala ambiti, a mio avviso, diversi della riflessione e della pratica disciplinare, quella intercorrente tra etnografia visiva e antropologia visuale. In molte tradizioni di studio, e segnatamente in quella italiana[5], i due ambiti concettuali, con rilevanti margini di approssimazione, tendono a coincidere e a essere rappresentati sotto la comune etichetta di antropologia visiva. Riten-

Apolito, *"E sono rimasta come lisolo a mezzo a mare"*, introduzione ad A. Rossi, *Lettere da una tarantata*, II edizione, Argo,Lecce, 1994, pp. 7-76; V. Esposito (a cura di), *Annabella Rossi e la fotografia. Vent'anni di ricerca visiva nel Salento e in Campania*, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, Liguori Editore, Roma-Napoli, 2003, pp. 125-33; F. Faeta, *"Vivere la realtà è già scienza". Per una critica dell'etnografia visiva di Annabella Rossi*, in *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Franco Angeli, Milano, 2006, pp. 140-62.

5 Con la rilevante eccezione di Seppilli. Si veda, a esempio, T. Seppilli, *Documentazione fotografica e scienze umane*, in A. Gilardi, M. Muzi-Falcone, T. Seppilli, *La famiglia italiana in cento anni di fotografia,* Il libro fotografico, Milano, 1968, s.n.p.; Id., *Documentazione fotografica e scienze umane*, in G. Zuin, *Sulle tracce dell'uomo. Fotografie etnografiche di viaggio*, Quaderni del Centro etnografico ferrarese, Ferrara, 1984, s.n.p.; quest'ultimo scritto riprende, in realtà, con poche varianti, quello precedente.

go invece che lo studio dei mezzi audiovisivi e delle loro modalità d'impiego nella ricerca e nella restituzione antropologica, o lo studio delle registrazioni ottiche di determinati fatti culturali o sociali, debba essere definito, propriamente, come *etnografia visiva*, mentre per *antropologia visuale* debba intendersi lo studio delle produzioni culturali concretizzate in immagini, dei regimi scopici, dei meccanismi di visione e rappresentazione di un determinato gruppo umano, in rapporto con le sue più vaste coordinate culturali e sociali. Come è facile comprendere, scindere nettamente i due aspetti appare, sovente, problematico. Il rilievo, a esempio, delle modalità attraverso cui, in Occidente, sono costruiti i dati etnografici presuppone un'analisi della sua cultura visiva e della sua tensione realista, quali si manifestano nel senso comune e nella vita quotidiana. Su di un piano più generale, inoltre, appare chiaro come sia difficile valutare l'impiego di uno strumento di ripresa, una concreta immagine, una pratica euristica a prescindere dai contesti culturali e sociali nei quali s'inseriscono. E tuttavia una distinzione appare opportuna ed euristicamente efficace, mentre è utile ricordare che sia l'uno che l'altro ambito, se osservati nella prospettiva delle forme di trasmissione e di diffusione, possono inscriversi in un'ottica di studio ulteriore, quella dell'*antropologia della comunicazione visuale*.

Se, dunque, per tornare a Gallini, per antropologia visiva s'intende etnografia visiva, l'insieme delle pratiche di registrazione audiovisiva collegate alla ricerca di terreno, ovvero la riflessione critica su tali pratiche e sui loro prodotti, effettivamente si deve dire che Gallini se ne tenne, con le rilevanti eccezioni che esamineremo, relativamente a margine. Se viceversa per antropologia visiva s'intende lo studio degli aspetti visivi della produzione culturale, ovvero delle produzioni audiovisive come manifestazione culturale e sociale (quella insomma che, con piccolo slittamento semantico, propongo di chiamare antropologia visuale), va detto che Gallini è stata una delle studiose italiane più attente e sensibili.

Partiamo proprio da quest'ultima attività di ricerca e riflessione. Che si caratterizza per il suo tratto anticipatorio.

È vero che, a partire dagli anni Ottanta, la natura rappresentativa delle forme culturali e sociali si va facendo strada. È vero che la consapevolezza del carattere costruito secondo codici semeiotici e attraverso logiche prammatiche del comportamento umano si va affermando anche in un contesto scientifico e accademico relativamente attardato qual è stato quello italiano (un contesto, comunque, ancora largamente teso a indagare le cose come effettivamente sono e non come sono manifestate e appaiono). Ma l'attenzione di Gallini alle forme di espressione eidetica della società contemporanea delinea un'antropologia peculiare, che potremmo definire delle rappresentazioni, che sembra derivare anche dall'esperienza demartiniana, per lo meno nella sua intuita connessione tra pratiche rituali ed *eidesis*.

Si tratti di disegnare le modalità di messa in scena dell'Islam presso le televisioni nazionali italiane, sulla scorta di modelli occidentali più ampi, e in particolare di modelli statunitensi, nel momento aurorale della tragica e pluriennale crisi di rapporto tra Occidente e Islam; si tratti di comprendere quali apparati iconici si collochino alle spalle dell'immaginario razzista nazionale; si tratti di delineare i sistemi di figurazione coloniale o quelli connessi agli usi sociali di un simbolo condiviso (la croce); si tratti di soffermarsi sugli album e sulle videocassette da matrimonio, ovvero sulle questioni di autenticità delle icone religiose; si tratti di esplorare le immagini del corpo, in particolare del corpo femminile, sospeso tra ideologie della meraviglia e pratiche di medicalizzazione, ovvero le messe in scena legate alle dinamiche miracolistiche, Gallini dispiega un interesse acuto e, attraverso una ricostruzione per tessere, giunge a delineare, come forse nessun altro antropologo della sua generazione, il mosaico di un immaginario contemporaneo, percorso da linee di frattura, abitato da elementi di radicale discontinuità, attraversato da giustapposi-

zioni e sedimentazioni di cui si intuiscono le provenienze storiche e le modalità operative[6].

Tre aspetti, in particolare, mi sembrano significativi in questa attività di ricerca e riflessione.

Il primo aspetto concerne la questione della modernità.

Proprio attraverso il mezzo particolare costituito dall'immagine, a mio avviso, Gallini giunge a comprendere quanto fenomeni apparentemente arcaici siano invece embricati nella modernità. Se si vuole, nel contesto antropologico coevo, questo è un convincimento diffuso, ma risolto per lo più nella prospettiva critica della sopravvivenza (una prospettiva, del resto, non estranea allo stesso de Martino). Piuttosto rare e recenti sono, infatti, quelle antropologie che hanno saputo radicalmente mettere in discussione i problemi della temporalità, liberandosi del pesante fardello delle sopravvivenze e degli arcaismi. Gallini non affronta l'arcaico come mera sopravvivenza del passato, ma ne coglie il tratto essenziale per la costruzione della modernità e per il suo pieno dispiegarsi. E, come ho anticipato, credo sia proprio il lavoro sull'immaginario che la conduca verso questa prospettiva avanzata. Sebbene, a quel che consta, non abbia seguito da vicino il percorso di radicale decostruzione delle temporalità effettuato dalla filosofia, dalla storia e dalla critica, a partire dalla fine dell'Ottocento (lungo una linea di pensiero che va da Nietzsche

6 Si vedano, essenzialmente, C. Gallini, *Un cerimoniale fotografico*, in "Schema", 8, 1981, pp. 13-22; *La sonnambula meravigliosa*, Feltrinelli, Milano, 1983; *Appunti su alcuni riti fotografici* in "La Ricerca Folklorica", 7, 1983, pp. 145-9; *Immagini da cerimonia. Album e videocassette da matrimonio*, in "Belfagor", XLIII, 6, 1988, pp. 675-91; *Aladino non abita più qui. L'Oriente tra vecchie stereotipie e nuovi presunti realismi*, in C. Marletti (a cura di), *Televisione e Islam. Immagini e stereotipi dell'Islam nella comunicazione italiana*, RAI - Nuova ERI, Roma, 1995, pp. 163-220; *Giochi pericolosi. Frammenti di un immaginario alquanto razzista*, Manifestolibri, Roma, 1996; *Il miracolo e la sua prova. Un etnologo a Lourdes*, Liguori, Napoli, 1998; *Cyberspiders. Un'etnologa nella rete*, Manifestolibri, Roma, 2004; *Croce e delizia. Usi e abusi di un simbolo*, Bollati-Boringhieri, Torino, 2007; *Il ritorno delle croci*, Manifestolibri, Roma, 2009.

a Warburg, Benjamin, Einstein, Didi-Huberman, per intenderci), precipuamente esercitato sopra l'immagine e l'opera d'arte, Gallini si approssima all'idea dell'anacronismo presente nelle immagini e che le immagini svelano. Nel porsi di fronte a esse ne percepisce la modernità e al contempo i processi di stratificazione profonda che sostengono la loro efficacia simbolica e il loro *potere* nei contesti sociali contemporanei (la citazione di David Freedberg compare qua e là nella sua opera). La persistenza dell'arcaico nel moderno non è vista come semplice residuo inessenziale, come relitto e spezzone, come elemento indigesto, ma come principio organico che ridisegna decisamente il profilo della modernità stessa. Così il suo approccio "inattuale" (Nietzsche) alle immagini e all'immaginario sembra suggerire la prospettiva benjaminiana di restituzione della storicità attraverso la messa in discussione delle immagini e della potente significazione che esse ricevono dall'"ora" (*Jetzt*). Esemplare, in questo senso, il saggio, presente nel volume già ricordato, sulle immagini televisive dell'Islam[7]. Qui tutto il processo di riflessione è messo in moto dalla consapevolezza dell'urgenza del momento. Sono i corsi del dominio neocoloniale che danno senso e significato agli immaginari orientalisti di un passato di lungo periodo. Che sono presenti nei contesti contemporanei, con una intricata stratificazione del tutto funzionale alle nuove strategie rappresentative (e alle nuove politiche di discriminazione) dell'Occidente.

Il secondo aspetto concerne la composizione stessa dell'immaginario che Gallini esplora.

In esso le immagini ottiche, anche nella loro trasformazione contemporanea attraverso i processi di digitalizzazione e la Rete, sono ben presenti. Ma costituiscono soltanto parte di un più complessivo sistema di rappresentazioni. Qui gioca a favore della studiosa, forse, quella sua pretesa inesperienza circa le icone, più volte riba-

7 Cfr. C. Gallini, *Aladino non abita più qui. L'Oriente tra vecchie stereotipie e nuovi presunti realismi*, cit.

dita, anche a chi scrive. Un'idea meno netta delle immagini ottiche, insomma, produrrebbe un loro inserimento armonico nel sistema di figurazioni di una data epoca e di una data società, cosa che spesso non accade agli iper-specialisti che tendono ad amputare il legame che unisce immagini, scritture, forme rappresentative diverse, immagini mentali (quel legame che la speculazione fenomenologica ed esistenzialista caldamente ha raccomandato di tenere presente). Così l'antropologia visuale di Gallini si distende, come ho anticipato, in un'antropologia delle rappresentazioni, senza mai perdere di vista, comunque, la componente visuale della cultura osservata e la specificità, nel suo contesto, delle immagini ottiche.

Il terzo aspetto concerne la zona culturale che Gallini tende a osservare.

Le immagini elaborate intorno agli *altri*, ai diversi, agli emarginati, alle donne rivestono una sicura centralità. E' attraverso le immagini prodotte sulle periferie e sui margini che Gallini ricava indicazioni nette sulla morfologia e sulle modalità di funzionamento dell'immaginario occidentale moderno. Quelli che altri apparati disciplinari tenderebbero a considerare come scarti, cascami, dettagli inessenziali, costituiscono per Gallini elemento chiave per comprendere la realtà dei dispositivi.

E, quel che appare interessante, è che la delineazione di questo immaginario periferico e basilare procede con una larga autonomia intellettuale dell'autrice, fondata su propri rilievi e sondaggi etnografici e su solide basi scientifiche, ma scevra da dipendenze vincolanti. Se è singolare, a esempio, la quantità di tematiche foucaultiane evocate nei suoi lavori, senza che Michel Foucault sia direttamente chiamato in causa (con grande sollievo di quella parte della critica contemporanea che si è giustamente sollevata contro l'uso "canonico" di autori e saperi disciplinari difformi[8]), è particolarmente notevole

8 Si veda in proposito, B. Carnevali, *Contro la Theory. Una provocazione*, in "Le parole e le cose" (http://www.leparoleelecose.it/?p=24320).

l'utilizzo che Gallini fa delle tematiche orientaliste di Edward Said. L'orientalismo è presupposto, ma non assunto. Se un insieme di notazioni rinvia con insistenza all'orizzonte epistemologico dello studioso palestinese (doverosamente citato ma, significativamente, soltanto per la sua opera più nota e non per il complessivo insieme di interventi e dibattiti che ne hanno largamente ridefinito il profilo), l'orientalismo non appare in Gallini come una precisa istanza politica in grado di agire, secondo l'assunto saidiano, ma come una costruzione culturale pur in possesso di un elevato potere performativo; non il risultato di «un assieme congelato e reificato di essenze in opposizione» (Said), ma una formazione relativamente indefinita e fluida, chiamata di volta in volta ad assolvere a funzioni diverse.

E giungiamo al lavoro sull'etnografia visiva che, come si è scritto, pur con cautele e perplessità, Gallini condusse. Questo lavoro, al di là di alcuni interventi più legati all'occasione (rassegne di cinema etnografico, convegni e presentazioni di film, trasmissioni televisive[9]), è incentrato essenzialmente su due importanti saggi dedicati all'analisi storiografica e critica del cinema e della fotografia che si produssero con de Martino (e attorno a lui e alla sua ricerca), negli anni che vanno, grosso modo, dal 1950 alla morte dell'etnologo, nel 1965[10].

Il saggio sul documentario appare nella medesima sede in cui è un intervento basilare di Carpitella, dedicato al film etnografico ita-

9 Tra queste ultime, mi preme rinviare il lettore al programma in tre puntate ideato da Luca Pinna e prodotto dalla RAI nel 1977, con la consulenza di Gallini e la sua conduzione in studio (*Nel Sud di Ernesto de Martino – Ernesto de Martino e il documentario etnografico italiano*), in cui l'intervento della studiosa, pur condotto nell'ambito di un'alta divulgazione, possiede un carattere di completezza e puntualità degno di menzione.

10 Si vedano C. Gallini, *Il documentario etnografico demartiniano*, in "La Ricerca Folklorica", 3, 1981, pp. 23-31, e *Percorsi, immagini, scritture*, in C. Gallini – F. Faeta (a cura di), *I viaggi nel Sud di Ernesto de Martino*, Bollati-Boringhieri, Torino, 1999, pp. 9-47.

liano nel suo complesso: i due scritti, presi assieme, unitamente a quello di Seppilli apparso due anni più tardi, rappresentano un contributo di base imprescindibile per la conoscenza dell'argomento, molti anni prima del lavoro di Francesco Marano[11]. Gallini circoscrive in termini storiograficamente esatti il perimetro del cosiddetto documentario etnografico demartiniano, un perimetro sino a quegli anni piuttosto vago e confuso, disegnato con molte imprecisioni e approssimazioni.

E in questa esattezza si situa il primo importante contributo della studiosa in materia: le immagini, filmiche e fotografiche, necessitano di una rigorosa anamnesi storico-filologica, quanto se non più, di ogni altra traccia del pensiero e del comportamento umani che voglia assumere lo statuto di documento. Se non più, considerata la notevole disinvoltura con cui il mondo accademico e scientifico italiano, in ossequio a una tradizione crociana assai pervicace, si rapporta a esse.

Ma, al di là dell'apporto storico-filologico, il saggio in questione possiede nel suo complesso un'acutezza di sguardo su cui dobbiamo soffermarci. Pone, innanzitutto, con decisione, la questione del documentario demartiniano sullo sfondo della realtà economico-produttiva del cinema italiano coevo e, poi, sullo sfondo della cultura meridionalista, dei suoi slanci e dei suoi limiti.

I documentari etnografici, ricorda Gallini, come del resto non aveva mancato di fare in più occasioni Carpitella (ma anche, nel dibattito pubblico, Gandin e Rossi), fuoriuscivano da una situazione produttiva del tutto inadeguata, non soltanto rispetto a un contesto scientifico, ma persino rispetto a un più generico, ma qualificato, documentarismo. I loro contenuti parziali e il loro linguaggio, assai

11 Cfr. D. Carpitella, *Pratica e teoria nel film etnografico italiano: prime osservazioni*, in "La Ricerca Folklorica", 3, 1981, pp. 5-22; T. Seppilli, *Sud e magia. Ricerca etnografica e cinema documentario sul Mezzogiono d'Italia nel secondo dopoguerra*, in "La Ricerca Folklorica", 8, 1983, pp. 109-12; F. Marano, *Il film etnografico in Italia*, Edizioni di Pagina, Bari 2007.

lontano dal canone scientifico, sono risultato di un modello produttivo di basso profilo, esclusivamente legato a istanze commerciali. Non entro nel merito di questioni ampiamente note a chi conosce le basi della nostra storiografia disciplinare. Questioni che Gallini ha ben chiare e che espone con chiarezza.

Ciò che semmai va qui notato è la flebile consapevolezza, in lei come negli altri studiosi della seconda metà del Novecento, circa il fatto che i principali assenti dalla scena italiana, non sono i generici finanziatori pubblici (con il conseguente abbandono del documentario scientifico alla pratica mercantile privata di bassissimo profilo, che si è testé ricordata), bensì l'università, i musei nazionali e i centri di ricerca, primo fra tutti direi il CNR. Non so se questa curiosa sospensione promani da considerazioni altre e criticamente inesplorate, o semplicemente da una sfocata valutazione comparativa delle situazioni esistenti all'estero, che avrebbe portato a osservare (grosso modo negli stessi anni in cui si affermava la cinematografia "demartiniana"), come i film di Jean Rouch, a esempio, scaturissero dall'impegno del Laboratoire d'anthropologie sociale dell'ÉHESS e del Musée de l'Homme, quelli di Robert Gardner da quello del Peabody Museum e del Film Study Center dell'università di Harvard; o a pensare alle risorse stanziate in Germania dall'Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) di Göttingen (punto di riferimento importante per Carpitella), o in Inghilterra dal Royal Anthropological Institute o dalla British Museum's Anthropology Library. Certo è che l'idea che il film etnografico dovesse essere prodotto dalle università e dai centri di ricerca, possibilmente secondo un programma di ampio respiro e attraverso una specifica istituzione nazionale, non è presente nell'orizzonte critico di Gallini (come del resto, va riconosciuto, non è presente oggi, dopo il lavoro della mia generazione di antropologi visivi).

Ma per meglio comprendere il documentario etnografico dell'epoca, chiarisce la studiosa, occorre affrontare «il complesso e

contraddittorio intreccio di quei diversi settori della nostra cultura che dal primo dopoguerra sino alla fine degli anni '50 si accostò ad alcune dimensioni della 'questione meridionale': l'impegno politico, il populismo, la sostanziale cecità di fronte alle trasformazioni di classe che si stavano verificando tanto al Sud quanto al Nord, il tardo interesse alla conoscenza dei problemi della grande città industrializzata e della classe operaia»[12]. Credo che la consapevolezza di questa connessione profonda, del fatto cioè che quei documentari scaturivano da una visione alquanto distorta (assieme miope e strabica) della realtà italiana dell'epoca, e che i suoi limiti dunque non erano soltanto da ascriversi alla formula produttiva, sia stata messa in pagina con singolare chiarezza per l'epoca. Il ruralismo, la sostanziale adesione a un'ideologia meridionalista del tutto superata dalla realtà stessa del Meridione, il populismo, una considerazione approssimativa del momento storico che il Paese andava attraversando, sono chiamati in causa da Gallini con lucidità, anni prima che una nuova storiografia critica del periodo iniziasse a dispiegarsi.

Anche nell'ambito di questa direzione così alta e impegnata occorre osservare, tuttavia, alcune cose. Gallini mira a distinguere nel corpus della cinematografia demartiniana quanto è pienamente aderente al Neorealismo, quanto si avvicina a quella visione manierata e manieristica che rinvia alla lontana al cosiddetto Neorealismo rosa, quanto gli si pone lontano, se non agli antipodi. Lavora con sottigliezza a non fare di tutt'erba un fascio, come si sarebbe tentati di fare rispetto a materiali che, immediatamente osservati, sembrano apparire assai simili. La sua individuazione della diversità, per così dire espressionista, del cinema di Di Gianni e Mangini, ha fatto testo e scuola. Riconosco in lei, con gratitudine e condivisione, la medesima tensione che mi ha portato a sottrarre la fotografia di Zavattini e Gilardi al recinto neorealista e all'assimilazione con quella di Pinna (o di altri grandi fotografi del tempo); che mi ha spinto a tentare di

12 C. Gallini, *Il documentario etnografico demartiniano*, cit., p. 28.

individuare, in opposizione al Neorealismo, lo spazio, sia pur esiguo, di un realismo etnografico. Ciò che mi sembra però non sia stato sufficientemente preso in considerazione è l'aspetto onnivoro della poetica neorealista negli anni in questione; la sua capacità di fagocitare le differenze di tono e di stile per restituirle in una chiave populista e ruralista, dentro un'ottica proto-meridionalista. Una capacità che non prende soltanto lo spettatore, e l'osservatore critico, quanto gli stessi autori. Di Gianni e Mangini pensano un cinema diverso, che però, per temi, toni, stilemi e argomenti, *si assimila* in buona misura alla dominante cifra dell'epoca. E questa cifra, come ho avuto modo di osservare spesso, unifica ricerca demartiniana, cinema e fotografia, in un codice *complessivamente* neorealista. Così come il Neorealismo, nelle sue declinazioni più alte e compiute, assorbe la cifra demartiniana, in un'osmosi di contenuti e forme assai marcata.

Così come pure manca nella pur lucida anamnesi di Gallini, nuovamente, un appoggio, non subalterno e pedissequo naturalmente, al paradigma orientalista. Quell'insieme di sospensioni critiche dell'epoca che la studiosa rileva e analizza dipendono anche da una visione orientalista, di quell'orientalismo interno che, curiosamente, gli studiosi stranieri dell'Italia, individuano per primi. Quella necessità di allontanamento nel tempo e nello spazio dei mondi meridionali osservati che, come ho tentato di dimostrare anni più tardi rispetto a questo saggio, serve politicamente a costruire la legittimità della classe dirigente italiana post-fascista rispetto al mondo occidentale e serve, parimenti, a costruire la legittimità politica della Sinistra italiana rispetto alle borghesie dominanti nazionali e occidentali[13].

Direi, comunque, che se è stato possibile delineare queste ipotesi, attorno alla fine del millennio, è anche per il lavoro seminale di

13 Si veda F. Faeta, *Rivolti verso il Mediterraneo. Immagini, questione meridionale e processi di "orientalizzazione" interna*, in *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*, Bollati-Boringhieri, Torino, 2005, pp. 108-50.

critica attenta, tesa a rilevare connessioni profonde tra le immagini prodotte e i contesti sociali di produzione, del tutto aliena da comode prospettive agiografiche, quale quello prodotto da Gallini in questo saggio e nei numerosi interventi pubblici che lo hanno accompagnato. Un saggio che ha anche il merito di porre l'attenzione sul carattere ampio e divulgativo del cinema (e della fotografia) demartiniano; un tentativo, condotto assieme ad altri (quali la fondazione del Centro Etnografico e Sociologico), tendente a portare la ricerca etnografica nel Mezzogiorno d'Italia, i suoi percorsi e i suoi risultati, fuori dal ristretto e asfittico perimetro accademico, per farne elemento di condivisione pubblica e di elaborazione politica, che connota l'azione demartiniana in un modo del tutto originale, influenzando in modo decisivo la produzione audiovisiva.

Il volume sulla fotografia demartiniana è stato portato a termine da Gallini con la mia stretta collaborazione in oltre un anno di lavoro, caratterizzato da un'intensa frequentazione scientifica e umana. Tenterò, dunque, di dar conto soltanto di alcuni passaggi della sua genesi e di individuare l'apporto della studiosa, quale si espresse nella sua parte di curatela e nel suo testo[14].

Credo di poter affermare che, nella decisione di Gallini di accettare l'invito, rivoltole da Alfredo Salzano a nome della casa editrice Bollati-Boringhieri, di produrre un libro che desse conto, in modo filologicamente corretto e criticamente aggiornato, delle immagini fotografiche scattate nell'ambito della ricerca demartiniana, avesse un posto fondamentale la consapevolezza di un certo disordine e di una certa lacunosità della materia, offertale anche dalla pubblicazione, sulla rivista "Ossimori" diretta da Pietro Clemente, del primo portfolio organico di immagini di Tricarico di Arturo Zavattini, da me curato[15]. Immagini che, in precedenza, erano state pub-

14 Cfr. C. Gallini, *Percorsi, immagini, scritture*, cit.

15 Si veda F. Faeta, *Il sonno sotto le stelle. Arturo Zavattini e le prime fotografie etnografiche demartiniane in Lucania*, in "Ossimori", 8, 1997, pp. 41-67.

blicate anonime o che erano state variamente attribuite a Benedetto Benedetti e, persino, a Cesare Zavattini. A Gallini sembrava letteralmente impossibile che un tassello storiografico e critico così importante fosse, per decenni, scivolato tra le maglie di uno sguardo distratto e di una critica superficiale, e ne faceva carico, con forte spirito autocritico, anche a se stessa. La qualità formale e la pregnanza etnografica delle fotografie, gli apparati critici e filologici che erano loro intorno (che lei ebbe modo di visionare ulteriormente attraverso i miei appunti per un libro in preparazione su Zavattini, che avrebbe visto la luce soltanto qualche anno dopo, e che misi a sua disposizione[16]), la scarsità di riscontri e di materiali sulla spedizione del giugno del 1952, cui le immagini si riferivano, nell'archivio di de Martino, le dettero la convinzione che vi fosse ancora molto da fare per arrivare alla completa definizione dell'argomento. E la spinsero ad associarmi all'impresa per la quale sentiva di dover avere un collaboratore specificamente orientato.

Vi furono, quindi, nel 1998, per iniziativa di Salzano, due incontri a Roma, in Via Sant'Antonio all'Esquilino, residenza di Gallini cui, su sua richiesta, partecipai, in cui vennero definiti i dettagli dell'opera. Concepita con entusiasmo e larghezza di vedute da parte dell'editore, che approntò, nell'ambito della collana "Nuova Cultura", il format cui l'opera si sarebbe attenuta; l'unico limite che fu immediatamente posto fu quello di un'edizione in monocromia, non essendo prevista dalla casa la stampa in bicromia (che avevo esplicitamente richiesto), con una certa attenuazione, dunque, della leggibilità dei documenti fotografici e della loro pregnanza estetica. In questi incontri andò definendosi, comunque, l'impianto narrativo del libro, centrato sui viaggi, per quel che riguardava Gallini, e sugli archivi e le serie fotografiche, per quel che mi riguardava. Salzano apprezzò molto l'impostazione legata al viaggio proposta da Gallini

16 Si veda F. Faeta (a cura di), *Arturo Zavattini fotografo in Lucania*, Federico Motta Editore, 2003.

(immediatamente raccolta nel titolo del volume), che riteneva anche utile per un'opera che, nelle sue intenzioni, oltre a costituire un indispensabile strumento di consultazione e orientamento nei centri di ricerca e nelle università, poteva e doveva interessare un pubblico colto più ampio di quello degli addetti ai lavori. La nozione di viaggio in Gallini, del resto, aveva già assunto la cifra critica che si sarebbe poi manifestata con estrema chiarezza nel suo testo: si trattava di quel viaggio, che «per de Martino (e per molti intellettuali a lui affini) si rappresentava assieme come dislocazione geografica, come regresso temporale, come immersione nelle infinitudini della psiche»[17]. Per parte mia, restava importante vincolare questa nozione di viaggio, con tutti i suoi possibili scivolamenti orientalisti e allocronici, alla concreta produzione fotografica, circoscrivendo, per ciascun itinerario analiticamente individuato, i repertori realizzati, definiti nei loro tratti essenziali, e identificati, nelle schede finali, in ogni particolare tecnico e storico-antropologico ricostruibile.

Il testo di Gallini, che denuncia in apertura un suo profondo cambiamento d'opinione circa «il ruolo attribuito da de Martino agli strumenti audiovisuali»[18], e che si tiene lontano da una puntuale individuazione storico-critica dei singoli fotografi e dei singoli repertori (per un'imprescindibile divisione dei compiti), opera una saldatura importante, che ci riporta a quella interazione tra etnografia visiva e antropologia visuale di cui scrivevo all'inizio. Con l'aiuto di Vittoria De Palma, nella forma di un dialogo tra loro due, lo scritto si sofferma, per largo tratto, sulle modalità culturali con cui l'atto del fotografare e le fotografie venivano vissuti nei contesti nativi visitati, nel presupposto che la configurazione dell'impianto visivo della ricerca demartiniana fosse notevolmente plasmata dalle culture locali; e che i regimi scopici della ricerca etnografica fossero *anche* risultato della cultura visuale dei mondi osservati («penso [...] all'esistenza di ordini

17 C. Gallini, *Percorsi, immagini, scritture*, cit., p .10.

18 Ivi, n. 1.

visuali diversi», fondati sulla metastoria e mediati dal gesto di preghiera, ordini in cui non erano ancora operanti le modificazioni indotte dalla macchina fotografica e dal consumo abitudinario delle immagini, ricorda la studiosa[19]). Lo sguardo di de Martino, in particolare, risulta, per Gallini, dalla complessa interazione tra se stesso (le sue iconofilie e le sue iconofobie), le diverse sensibilità degli operatori, e la reattività all'immagine e ai regimi di sguardo dei soggetti indagati. E non solo. Al di là delle scelte figurative dei singoli autori presenti sul terreno, Gallini comprende come l'impianto visivo delle immagini dipendesse anche dalle scelte di ricerca, implicite ed esplicite, degli studiosi, e dalle loro opzioni intellettuali, dalle modalità di stare sul terreno e di collocarsi nel ruolo di ricercatori. Come ben si comprende, un campo di esplorazione delle etnografie visive poco centrato sulla considerazione dell'autore e dell'"inconscio ottico" legato al mezzo (Benjamin), orientato invece a considerare la scena etnografica nel suo complesso, nuovo e assai fecondo.

Di particolare interesse, in questo saggio, sono le considerazioni puntualmente svolte sui due testi demartiniani in cui Gallini ritiene che il trattamento dell'immagine, all'interno del dispositivo etnografico, appaia «in modo più organico e immediato»: *Morte e pianto rituale nel mondo antico* e *La terra del rimorso*. La studiosa nota la profonda differenza d'impianto, per quel che concerne l'uso delle immagini, tra i due libri e in particolare il fatto che, nel secondo, la costruzione ben più complessa e problematica del primo sia accantonata[20].

19 Ivi, pp. 26-7.

20 In realtà personalmente trovo che l'analisi si sarebbe dovuta estendere anche a *Sud e Magia*. Si tratta in effetti del testo, nell'ambito della assai nota trilogia, che presenta l'uso più piano ed editorialmente corretto delle immagini. Che sono, oltre che di Pinna e di Gilardi, anche di André Martin. I fotografi sono citati e ringraziati per la qualità delle loro collaborazioni, vi è un indice delle illustrazioni e ampie didascalie per le singole immagini; che sono impaginate, secondo un modello dialogante con la scrittura, da una personalità di sicuro

Nell'*Atlante figurato del pianto*, compreso in *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, in effetti si disvela, come anche Gallini nota, sia pur in forma fortemente dubitativa, un'impronta warburghiana, impronta su cui si erano, a vario titolo, già soffermati studiosi quali Giovanni Agosti, Maurizio Sciuto, Riccardo Di Donato. Non entro qui nel merito delle valutazioni che spingono Gallini a delineare brevemente questa traccia di ricerca e a non riconoscerne la validità, ponendo in dubbio l'azione di influenza e suggestione esercitata, rispetto alle tematiche warburghiane, da Vittorio Macchioro, limitandomi, per brevità a rinviare alla traccia bibliografica relativa alla questione[21]. Per mia parte, come ho rammentato sia nel mio scritto nel volume che stiamo analizzando[22], sia più diffusamente in quello ricordato nella nota precedente, ho ritenuto plausibile la trasmigrazione di temi e suggestioni warburghiane (dell'*Atlante della memoria*) in de Martino, soprattutto attraverso l'analisi iconologica e l'osservazione della composizione delle sequenze dell'*Atlante del pianto* (e,

rilievo quale Albe Steiner. Una fotografia di Pinna figura in copertina e l'attribuzione è regolarmente riconosciuta. Malgrado ciò, il volume, secondo della serie, già denuncia con chiarezza il passaggio a un altro modello d'uso dell'immagine rispetto a *Morte e pianto rituale nel mondo antico*; un modello che, come vedremo, non usa più l'immagine in rapporto a una teoria del fatto rituale, ma in conformità a un mero modello illustrativo. In questo caso il modello è corretto ed elegante, mentre nell'opera immediatamente susseguente diverrà più rozzo e approssimativo.

21 Si vedano G. Agosti, M. Sciuto, *L'Atlante del pianto di Ernesto de Martino*, in R. Di Donato (a cura di), *La contraddizione felice. Ernesto de Martino e gli altri*, ETS, Pisa, 1990, pp. 185-95; R. Di Donato, *I Greci selvaggi di Ernesto de Martino*, in C. Gallini, M. Massenzio (a cura di), *Ernesto de Martino nella cultura europea*, Liguori, Napoli, 1997, pp. 105-20; F. Faeta, *Der liebe Gott steckt im Detail. Aby Warburg, l'antropologia, la fotografia etnografica*, in *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Franco Angeli, Milano, 2003, pp. 78-100; C. Gallini, *Percorsi, immagini, scritture*, cit.

22 Cfr. F. Faeta, *Dal paese al labirinto. Considerazioni intorno all'etnografia visiva di Ernesto de Martino*, in C. Gallini, F. Faeta (a cura di), *I viaggi nel Sud di Ernesto de Martino*, cit., pp. 49-93.

del resto, il pianto delle donne sul corpo del morto è uno dei *topoi* paradigmatici dello storico dell'arte tedesco). E la ritengo oggi ancor più plausibile, sul versante storiografico, dopo l'uscita del volume, relativo alla fase formativa e aurorale dell'impegno civile, politico e scientifico di de Martino, scritto da Giordana Charuty, nel quale è analizzata con la dovuta ampiezza e posta nel giusto rilievo, la giovinezza dell'etnologo e, in essa, la parte importante che vi ebbe il rapporto con Macchioro[23].

La partitura per immagini de *La terra del rimorso*, in effetti, è singolarmente piatta. Le fotografie, frutto delle riprese dirette di Pinna, sono usate in una mera funzione illustrativa e asseverativa (su una falsariga semplificata del modello di *Sud e magia*). Al loro autore, però, non è concessa alcuna considerazione[24], così come poca considerazione è data al campo complessivo dell'osservazione, con le istanze, le regole, le strategie e i condizionamenti cui Gallini dedica attenzione. Il fotografo-marionetta, che fuoriesce a comando dal suo palco oscuro, luogo di ingenuo camuffamento della pratica dell'osservazione, evocato nel testo demartiniano (unico riferimento implicito a Pinna), diviene una sorta di metafora della stessa condizione ancillare e strumentale della fotografia nel suo impiego scientifico. Le poche immagini della pur cospicua documentazione iconologica del passato, comprese tra le *Tavole* nell'appendice illustrativa, sono trattate quali meri e bruti documenti, e non cuciti attraverso quei nessi di relazione iconologica, rituale, testuale, cui sarebbe stato proficuo dedicare attenzione, quasi che la continuità eidetica e la dinamica visiva del simbolo della taranta fossero del tutto secondarie. Il regime iconico moderno e quello del passato non sono posti in re-

23 Si veda G. Charuty, *Ernesto de Martino. Le precedenti vite di un antropologo* (traduz. di A. Talamonti), Franco Angeli, Milano, 2010.

24 Il suo nome non compare, mentre compariva, sia pur in forma lapidaria in *Morte e pianto.* Né nell'uno, né nell'altro testo, comunque, il fotografo è citato come facente parte dell'*équipe* o è ringraziato.

lazione come era stato fatto pochissimi anni prima nel testo sulla morte e il pianto.

Gallini passa alquanto sopra le motivazioni di quello che personalmente definirei un arretramento (e comunque, come vorrei ipotizzare, un indice di mutamento metodologico ed epistemologico): «per de Martino – rileva – non si tratta[va] di fondare un'iconologia: semmai, una scienza del rito». Dunque l'attenzione all'immagine – sembra suggerire – è, in lui, strumentale e transitoria; e i suoi interessi si pongono ben lontani dall'ambito etnografico-visivo. In realtà, a ben guardare, l'attenzione all'immagine, in *Morte e pianto*, l'organizzazione della sequenza, servono per sottolineare elementi di continuità e discontinuità nella produzione di un qualcosa (il rito) che è intrinsecamente elaborato per essere visto, come del resto lo stesso de Martino ricorderà in un suo saggio di poco più tardo, più volte commentato da Gallini stessa[25]. Mentre nel lavoro sulla taranta questa apertura verso la fondamentale dimensione eidetica del rito viene attenuata, o quantomeno non viene rilevata attraverso un apparato iconico essenziale alla narrazione e all'interpretazione (vi sarebbe potuto essere, insomma, un *Atlante figurato del tarantismo* e non vi fu); e ciò a dispetto dell'eclatante dimensione eidetica dei fatti e dell'alta qualità delle rappresentazioni. Al di là del laconico richiamo alla scienza del rito in opposizione all'iconologia, come accennato, Gallini non va; anche lei, come tutti coloro che si sono cimentati con il contraddittorio rapporto di de Martino con la fotografia (compreso chi scrive), evoca il crociano primato del *logos* e la crociana diffidenza per le immagini.

Ma vi è, mi sembra di poter dire, di più e proprio il richiamo all'iconologia che Gallini fa ci mette sulla buona strada.

Perché, in realtà, il diverso atteggiamento demartiniano nei confronti delle immagini, nei due libri oggetto della riflessione della

25 Si veda E. de Martino, *Simbolismo mitico-rituale e mezzi di comunicazione di massa*, in "Ulisse", XIV, 41, 1961, pp. 25-9.

studiosa, evidenzia un torsione metodologica ed epistemologica (le immagini possono fungere, insomma, da cartina di tornasole di differenze su cui la critica si è forse poco soffermata).

Gallini, come ho accennato, ritiene che lo scostamento tra Aby Warburg e de Martino sia marcato: il primo, con suggestione che le viene, come esplicitamente dichiara, da Philippe-Alain Michaud, inseguiva il mistero dell'immagine da cogliere «incessantemente, in una ricerca che dilata a dismisura i confini del tempo e dello spazio, portandosi dietro l'infinitudine del mai definibile e, assieme ad essa, la fine stessa della parola»[26]. Il secondo, come si è visto, dimentica l'immagine quale oggetto iconico e si rapporta a quel sistema di immagini in atto che è il rito. Ma ciò che Gallini mi sembra non abbia posto nel giusto rilievo (e che la più recente critica relativa all'iconologo ha, invece, notato) è che il mistero dell'immagine in Warburg, non si esaurisce in se stesso, ma rinvia al mistero del tempo, alla teoria del *Nachleben*, a quella riscrittura non ingenua delle temporalità (cui ho già sopra fatto cenno) che s'inscriveva in un'ampia rimeditazione delle consuetudini e delle tradizioni storiografiche. L'immagine è per Warburg soltanto un tramite, e l'iconologia nel suo complesso è soltanto un mezzo, per ridisegnare, sullo sfondo dell'inattualità nietzschiana, e con notevoli approssimazioni a Benjamin, una nuova dimensione del tempo e, di conseguenza, una nuova considerazione della memoria e delle storia.

E, per tornare a de Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico* è assai più vicino di quanto non sia *La terra de rimorso* all'impianto warburghiano, nel suo voler mettere in tensione il passato e il presente non al fine di spiegare il secondo tramite il primo, ma di inseguire le continue torsioni dell'uno e dell'altro, i riverberamenti, gli intrecci, le sopravvivenze, i *Nachleben*, i ritorni. La ricerca sul pianto funebre è, a suo modo e attraverso la mediazione potente dell'etnografia (una mediazione ben più accorta di quella warburgia-

26 C. Gallini, *Percorsi, immagini, scritture*, cit., p. 43.

na condotta a Oraibi), una ricerca attorno ai *Pathosformeln* che essa rivela e alla nuova dimensione delle temporalità che la sopravvivenza di profili arcaici del lutto e del cordoglio va inscrivendo nel cuore stesso della modernità. L'*Atlante figurato del pianto*, in definitiva, evoca *Mnemosyne* non soltanto nei suoi aspetti formali (nella sua somiglianza, nella sua aria di famiglia, nel suo tenere al centro il concitato movimento delle condolenti, dei loro capelli disordinati e delle loro vesti al vento), ma soprattutto perché si configura come un'opera in cui l'etnografia si fa carico di riscrivere in modo radicalmente diverso le concezioni consolidate della temporalità e le cronologie positivistiche, inaugurando un nuovo procedimento storiografico. Certo, lo scandalo che il libro pone sotto gli occhi del lettore è innanzitutto quello di non poterci essere nel mondo, minati dalla propria condizione di miseria prima ancora che da una concreto evento funebre. Ma lo scandalo che, in ultima istanza, l'etnografia lucana denuncia è anche lo scacco di una concezione lineare e "positiva" della storia e della memoria. Queste tematiche nello studio sulla taranta sono passate, mi sembra, relativamente in secondo piano, forse perché stritolate da quella messa in relazione e in tensione della dimensione storiografica con l'urgenza sociologica che fortemente caratterizza l'opera sin dalle sue prime battute. E le immagini hanno perso quell'efficacia euristica ed ermeneutica che nel primo volume possedevano.