

Su concordu. Antropologia visiva e religiosità popolare

Renato Morelli

Confraternite e canto liturgico popolare in Sardegna

La larga presenza di canti liturgici popolari in Sardegna è una testimonianza soltanto parziale di una tradizione cospicua (della quale Santulussurgiu rappresenta un momento esemplare), nonostante sia stata negli ultimi anni fortemente ridimensionata in conseguenza dell'estinzione di molte confraternite e dell'ostilità di vescovi e parroci.

In quasi tutte le località agricole e nei centri con struttura urbana vi erano confraternite (assenti, invece, nei paesi di prevalente economia pastorale, come ad esempio la Barbagia), che organizzavano la vita religiosa dei laici, ripartiti per censo e per attività economica. Il prestigio e il considerevole numero delle istituzioni ecclesiastiche imponevano, per i consueti motivi di "decoro", un adeguato servizio musicale. Qualche testimonianza sparsa sembra assegnare ai conventi un ruolo importante nella vita musicale, ma da tempo sono estinti e molti, in paese, ricordano (ancora nel dopoguerra) grandiosi falò di carte, libri e musiche, rastrellate negli edifici conventuali abbandonati. In questo senso l'evento più rovinoso è stato senz'altro la distruzione dei fondi librari e archivistici del convento di Santulussurgiu, probabilmente il più antico della zona.

Il patrimonio di canti liturgici che giunge fino a noi dunque, coincide sempre con la presenza di importanti istituzioni ecclesiastiche, soprattutto centri monastici, dal primo insediamento bizantino di Basiliani e Studiti nel IX secolo, progressivamente soppiantati - a partire dall'XI secolo - da Benedettini Cassinesi e Vittoriani di Marsiglia, che seppero instaurare con la popolazione circostante rapporti molto intensi. E del resto, anche oggi, i conventi ancora attivi risultano essere socialmente ben insediati.

Questa fitta trama di relazioni può spiegare, almeno in parte, la forte presenza di canti religiosi popolari affidati a cantori specializzati, di straordinario interesse musicologico per la complessa e diversa articolazione del tessuto armonico, il carattere par-

ticolare dei profili melodici, ed infine per la stessa varietà degli stili vocali di emissione.

Antropologia “urgente”

In occasione dell'Anno Europeo della Musica - 1985 - la S.I.E. (Società Italiana di Etnomusicologia) aveva inserito nel programma ufficiale italiano il progetto *Musica e Liturgia*, presentando tra l'altro, in varie sedi, i risultati di una vasta ricerca sul campo dedicata ai canti liturgici di tradizione orale. Due anni più tardi gli esiti di questa ricerca sono confluiti in una antologia di quattro dischi LP, che propone una selezione degli episodi più significativi [Arcangeli et al. 1987]. L'antologia costituisce la prima raccolta organica del canto liturgico popolare in Italia, una grande tradizione fino a poco tempo fa quasi interamente negletta; in seguito sono stati pubblicati numerosi dischi LP, che presentano i risultati di ricerche monografiche su particolari aspetti del canto liturgico popolare italiano. Per quanto riguarda la documentazione sonora, possiamo dunque affermare che il materiale discografico oggi a disposizione degli studiosi è piuttosto consistente.

Per quanto riguarda invece la documentazione visiva di questi canti, e quindi in sostanza dell'occasione-funzione all'interno della quale questo tipo di repertorio viene eseguito, le lacune e i ritardi si fanno consistenti. Paradossalmente queste lacune si evidenziano in un periodo nel quale, accanto ad un notevole sviluppo tecnologico dei mezzi di ripresa (sia cinematografici che elettronici), sempre più sofisticati ed efficaci, si registra un progressivo declino delle culture tradizionali, e dunque dell'oggetto stesso dei nostri studi. Un problema di “Antropologia Urgente”, già portato in primo piano dall'ormai paradigmatica risoluzione del 9° Congresso Internazionale di Scienze Antropologiche ed Etnologiche (Chicago, settembre 1973); la risoluzione sull'antropologia visuale riassume le precedenti preoccupazioni ed auspicava il coordinamento su scala mondiale dei programmi di rilevamento cinematografico, l'unificazione dei criteri metodologici, la circolazione in ambito scientifico dei materiali filmati. Non si tratta soltanto di documentare museograficamente la memoria di culture morte, ma anche di mettere a disposizione degli studiosi una banca dati in grado di permettere analisi diacroniche e comparative.

Il film *Su Concordu-Settimana Santa a Santulussurgiu*, intende collocarsi all'interno di queste coordinate, e vorrebbe costituire una tessera di un ipotetico mosaico di antropologia visiva, dedicato al "corpus" delle tradizioni etnomusicali italiane.

Su concordu

Su Concordu è stato girato a Santulussurgiu, paese della Sardegna centro-occidentale, dove le cerimonie popolari religiose della Settimana Santa sono tradizionalmente affidate alla Confraternita del Rosario. *Su Concordu* -il coro della confraternita- ha il compito di accompagnare tutti gli atti drammatico-rappresentativi di questa complessa ritualità popolare.

In Sardegna il cantare "in coro" (inteso come più esecutori per ciascuna parte) è quasi un nonsenso; il termine *Su Concordu* indica sempre e comunque una somma di solisti, in questo caso quattro cantori specializzati membri attivi della confraternita: *bassu*, *oghe*, *contra*, *falsittu*.

I canti eseguiti dal *Concordu* sono il *Miserere* (salmo 50) in latino, e alcuni *gosos*, laudi in lingua sarda.

Il film documenta le quattro giornate decisive per i canti della Settimana Santa a Santulussurgiu: il Mercoledì - Giovedì - Venerdì santo, la Domenica di Resurrezione.

Mercoledì santo: i membri della confraternita preparano i simulacri del Cristo morto e della Madonna, nell'Oratorio del Carmine.

Giovedì santo: nella chiesa parrocchiale la confraternita rappresenta l'episodio dell'"ultima cena"; ciascun apostolo porterà a casa il vino e il cibo benedetti. Il priore esegue la "lavanda dei piedi". Terminata la messa il clero si reca all'Oratorio del Carmine dove *Su Concordu* esegue il primo versetto del *Miserere*. Si forma quindi la processione per trasportare i simulacri del Cristo e della Madonna verso la chiesa parrocchiale. Qui il predicatore rievoca la passione e morte di Gesù; l'episodio della "crocifissione" è sottolineato dall'inalberamento della croce, rappresentato dai membri della confraternita, mentre *Su Concordu* esegue altri versetti del *Miserere*.

Venerdì santo: terminata la liturgia ufficiale, il clero va all'oratorio della confraternita. Processionalmente vengono trasportate alla chiesa parrocchiale le attrezzature per la paraliturgia de

s'*iscravamentu* (deposizione). Il predicatore, nel ricordare la deposizione di Cristo, guida il dramma silenzioso. Lo recitano alcuni membri della confraternita, due dei quali impersonano Giuseppe D'Arimatea e Nicodemo. A commento dell'azione *Su Concordu* esegue i *gosos*, laudi in lingua sarda. Il Cristo morto e l'Addolorata vengono quindi portati in processione per le vie del paese, accompagnati dal canto del *Miserere*. Raggiunto l'Oratorio del Carmine il Cristo morto viene affidato alla devozione popolare.

Conclusi gli atti di contrizione i confratelli ripongono il simulacro di Cristo nell'urna che lo custodirà sino al Mercoledì santo del prossimo anno.

Più tardi, in sacrestia, si danno convegno gruppi di cantori anziani e di giovani apprendisti. Il confronto, che si effettua sul *Miserere* e i *gosos*, consente di individuare il nuovo *concordu*, che verrà chiamato, quando sembrerà opportuno, a sostituire quello in carica.

Dopo la mezzanotte, abbandonati i canti religiosi, inizia la fase esplicitamente profana della festività, con esibizioni canore che si protraggono sino all'alba.

Domenica di resurrezione: l'incontro di Gesù risorto con la Madonna conclude gli atti drammatico-rappresentativi della Settimana Santa affidati alla Confraternita del Rosario.

Appunti metodologici

Su Concordu (premio E. Fulchignoni, 8° Bilan du Film Ethnographique, Paris, Musée de l'Homme, 1989) è stato prodotto dalla RAI Radiotelevisione Italiana, Dipartimento Scuola Educazione e Sede regionale di Trento. Per la realizzazione ho utilizzato tre operatori cinematografici, due fonici, due elettricisti, con una permanenza sul campo forzosamente limitata a soli cinque giorni di ripresa (per questo motivo, ad esempio, sono saltate le riprese delle celebrazioni previste per la Domenica delle Palme). Il film è stato girato in pellicola 16 mm. negativo colore.

Per la documentazione cinematografica ho seguito alcuni criteri metodologici, che ho potuto sperimentare ed affinare realizzando precedenti film etnografici sull'arco alpino ed in particolare sulle isole etnico-linguistiche ladina e tedesca del Trentino. Tutti questi film sono intesi come esposizione ragionata dei risultati di precedenti ricerche condotte "sul campo" seguendo i consueti e

“collaudati” criteri della ricerca etnomusicologica ed etnografica “scritta”. Non si tratta dunque di “film di ricerca” intesi sia come “taccuino visivo” a supporto della ricerca scritta [Sordi 1981], sia come documentazione di episodi registrati senza preparazione né comprensione iniziale di cosa stia realmente accadendo, come ad esempio la celebre sequenza del conflitto fra tre linee di discendenza in un villaggio yanomamo filmato da Timothy Asch in *The Axe Fight* [Asch 1988, 1-29].

Secondo Heider [1976] il valore di un film etnografico è direttamente proporzionale al valore della ricerca e dell’analisi che precedono le riprese: dello stesso parere è Collier [1988] per il quale il metro di giudizio per giudicare un film etnografico si può trovare solo nella ricerca sul campo che ne costituisce la base.

Le riprese di *Su Concordu* sono state precedute da una lunga ricerca condotta “sul campo” da Pietro Sassu e da chi scrive a Santulussurgiu ed in altri centri della Sardegna dove il canto liturgico popolare è ancora in funzione secondo modalità tradizionali all’interno del ciclo cerimoniale della Settimana Santa, come ad esempio Castelsardo, Bosa, Cuglieri, Orosei.

Produzione e televisione

Gli esiti della ricerca avevano suggerito per Santulussurgiu l’opportunità di realizzare una serie di film etnografici che avrebbero potuto costituire uno studio di comunità cinematografico del tutto analogo a quello che avevo appena concluso a Penìa, un piccolo villaggio alpino dolomitico nell’isola etnico linguistica ladina della Valle di Fassa. La serie cinematografica sui ladini, realizzata in coproduzione con l’Istituto Culturale Ladino di Vigo di Fassa per la consulenza scientifica di Cesare Poppi, si articola in sette film dedicati monograficamente ad altrettanti aspetti della cultura tradizionale dei ladini di Fassa, come altrove ho avuto modo di esplicitare [Morelli 1985]. L’ipotesi per Santulussurgiu prevedeva la documentazione del repertorio e delle varie modalità di canto polivocale all’interno di diversi contesti occasione-funzione quali ad esempio il polo sacro della Settimana Santa e quello profano del carnevale, che a Santulussurgiu vanta antiche tradizioni e particolare radicamento. Le celebrazioni carnevalesche sono qui incentrate su una spericolata corsa di cavalli attraverso le strette

viuzze del centro storico, che vede protagonisti come fantini gli stessi giovani che qualche giorno prima hanno effettuato la doma del cavallo che cavalcheranno appunto a carnevale. L'intera economia di Santulussurgiu era fino a pochi anni fa interamente basata sull'allevamento del cavallo e dunque su tutto il volano artigianale ad esso collegato, come ad esempio la lavorazione del cuoio, le botteghe di sellai, etc. La documentazione cinematografica avrebbe dovuto ovviamente occuparsi anche di questi particolari aspetti di cultura materiale.

Lo studio di comunità cinematografico fra i ladini di Fassa è stato reso possibile da una serie concomitante di opportunità particolarmente favorevoli, sia in relazione alla sede regionale RAI di Trento che all'Istituto Culturale Ladino [Morelli 1985]; l'analogo progetto per Santulussurgiu è naufragato per la totale insensibilità dimostrata dal referente istituzionale obbligato, in questo caso la sede regionale RAI della Sardegna. Risulta interessante a questo proposito ricordare la controproposta dell'allora responsabile della struttura programmi di Cagliari, che bene evidenzia non soltanto la miopia di un dirigente locale, ma anche lo svilimento dell'intero progetto di decentramento culturale previsto dalla legge di riforma della RAI del 1975 con l'istituzione della Terza Rete e delle sedi regionali. Le trasmissioni televisive "in autonomia regionale" prevedevano all'epoca due appuntamenti settimanali di un'ora ciascuno, rispettivamente il giovedì e il sabato, subito dopo il telegiornale regionale. La controproposta del capo struttura programmi tendeva ad effettuare un collegamento in diretta con Santulussurgiu il pomeriggio del Giovedì santo, nell'ora prevista per la messa in onda del programma regionale; una diretta televisiva, con pullman mobile di regia, del tutto analoga a quelle previste, ad esempio, per l'arrivo di un giro ciclistico o per una partita di calcio, con presentatore, interviste, etc. Ovviamente gli eventi cerimoniali della Settimana Santa che si svolgono appunto nell'arco di una settimana (la *lavanda dei piedi* e l'*ultima cena* il mercoledì; *incravamentu* il giovedì; *iscravamentu* il venerdì; *incontro* la domenica), avrebbero dovuto essere concentrati dalle ore 14.30 alle 15.30 del giovedì, ora prevista dal palinsesto regionale, con le consuete modalità della diretta e della spettacolarità televisiva. Altrettanto ovviamente questa diretta sarebbe stata trasmessa in "autonomia regionale", all'interno cioè del territorio della Sardegna ad esclusione del resto del territorio nazionale. Il progetto

di realizzare sull'argomento un film etnografico che documentasse nel loro svolgersi effettivo i vari eventi cerimoniali della Settimana Santa ed il relativo repertorio polivocale, sintetizzando in un tempo cinematografico un arco di tempo reale di cinque giorni, attraverso un codice linguistico filmico in grado di essere compreso non soltanto dai sardi o dagli italiani ma da qualsiasi popolazione del mondo, fu scartato come non pertinente.

Fortunatamente qualche anno dopo, quando avevo ormai perso ogni speranza, cogliendo al volo l'opportunità di utilizzare una troupe del Dipartimento Scuola Educazione prevista per un reportage sui pittori naïf iugoslavi e forzatamente bloccata per un'improvvisa malattia del regista proprio nel periodo pasquale, sono riuscito a concretizzare se non l'intero progetto dello studio di comunità cinematografico, almeno il capitolo relativo alla Settimana Santa, coinvolgendo all'ultimo momento anche una troupe della sede di Trento.

Ricostruzione e perturbazione

La presenza di tre operatori cinematografici, pur con troupe ridotta al minimo indispensabile, era considerata *conditio sine qua non*; si trattava infatti di documentare una serie di eventi particolarmente complessi, che si svolgono rispettivamente all'interno della chiesa parrocchiale e di quella della confraternita, nonché in esterno-giorno ed in esterno-notte. Eventi ovviamente unici ed irripetibili, per i quali risultava impensabile qualsiasi tipo di ricostruzione, sia ad esempio alla Flaherty che alla Dunlop. Come è noto Flaherty, per realizzare i suoi primi film (*Nanook l'esquimese*, 1922; *Eschimo*, 1918), filmava scene di vita "ricostruite", secondo la tecnica propria del film di *fiction*. Jan Dunlop per il suo *Desert people* (1966) ingaggiò un aborigeno e la sua famiglia, chiedendo loro di tornare nella propria terra per poter filmare il loro modo di vivere tradizionale che del resto avevano abbandonato da pochi anni.

Per la documentazione della Settimana Santa a Santulussurgiu questo tipo di ricostruzione, sia nel senso stretto della *fiction* utilizzata da Flaherty che della metodologia di Dunlop, risultava inutilizzabile, pena una sostanziale manomissione dell'evento. I criteri metodologici che ho seguito per realizzare *Su Concordu* seguono tendenzialmente l'impostazione di Laioux, peraltro condivisa anche da Griaule, secondo la quale "un film etnografico non

può essere altro che il prodotto di documenti visivi i quali rappresentano fenomeni umani esistiti realmente e che si sarebbero verificati nello stesso modo e nello stesso momento anche se l'etnologo-cineasta non ci fosse stato" [Laioux 1976, 105-131]. Nel nostro caso la ricerca condotta sul campo durante gli anni precedenti ha permesso non soltanto di individuare la serie degli elementi rituali da documentare, ma anche di definire il quadro completo degli spostamenti processionali e dei relativi tempi di percorrenza. Soltanto in questo modo è stato possibile predisporre in una rigorosa sequenza prefissata e concordata fin nei minimi dettagli, i vari posizionamenti delle singole cineprese e dei fonici, riuscendo così a documentare le singole cerimonie nella chiesa parrocchiale e in quella della confraternita, nonché i passaggi processionali, senza interferire o perturbare l'evento da documentare.

Certo la stessa presenza di una troupe cinematografica crea in ogni caso "una perturbazione" all'interno della situazione da filmare, anche se è ormai opinione di tutti che la stessa presenza dell'antropologo (non dico poi della cinepresa, un oggetto ancor più estraneo alle culture non industrializzate) costituisca un fattore più o meno perturbatore, che tende a modificare la situazione preesistente. Si tratta dunque di "limitare i danni" utilizzando ad esempio nel nostro caso almeno tre cineprese con personale motivato e particolarmente specializzato in questo genere filmico. Nota a questo proposito Jean Rouch: "perché girare solo e senza équipe? La mia risposta è sempre la stessa: normalmente quando si fa un film si è in due: chi fa il film e chi è filmato. Quando si fa dell'antropologia siamo noi in una società "altra"; se siamo in due, cioè una équipe minima, un regista, un tecnico del suono, siamo già un gruppo ed è impossibile dividere la vita delle persone con cui si vive. Siamo stranieri, restiamo stranieri" [Rouch 1981, 43]. L'affermazione di Rouch può offrire indubbi vantaggi sul piano metodologico ma appare francamente poco realistica, soprattutto in presenza di riprese in esterno notte e in interni, oppure di eventi sonori particolarmente complessi, come ad esempio il repertorio polivocale di Santulussurgiu.

Riprese sonore e illuminazione

Le riprese sonore risultano altrettanto importanti di quelle visive, non soltanto per gli aspetti strettamente etnomusicologici,

ma anche in relazione alla valenza scientifica del film etnografico più in generale: spesso risultano di grande complessità, come nel caso di Santulussurgiu, e necessitano quindi di figure professionali altrettanto specializzate. Nel nostro caso si trattava di due fonici particolarmente preparati che seguivano costantemente *Su Concordu*, sia durante gli spostamenti processionali che nelle esibizioni all'interno delle due chiese. Mentre, ad esempio, il primo fonico effettuava la registrazione di un canto ad una fermata della processione, il secondo si predispondeva alla fermata successiva, precedentemente concordata con il coro, limitando così al minimo possibile rallentamenti o perturbazioni al naturale svolgersi della processione e della successione dei canti.

Inoltre molti eventi della Settimana Santa lussurgesa si svolgono di notte, o in interni, e quindi il problema dell'illuminazione diventa centrale. Certo questo inconveniente potrebbe essere eliminato facilmente facendo ripetere questi stessi eventi in un altro contesto temporale-spaziale e comunque in esterno-giorno: in questo senso precedenti, anche illustri, della storia del film etnografico purtroppo non mancano.

Recentemente, soprattutto in relazione al recente mercato dei mezzi di ripresa video magnetici, sapienti campagne pubblicitarie hanno spesso creato l'illusione di poter evitare le forche caudine di problemi centrali quali, appunto, l'illuminazione e la ripresa sonora, grazie ad un prodigioso sviluppo tecnologico che sembrerebbe eliminarli miracolosamente e definitivamente.

Questa sorta di "rimozione" in realtà allontana solo momentaneamente il confronto con problemi ancora di grande attualità. A proposito dell'illuminazione, ad esempio, Rita Cedrini, nel suo "decalogo" di antropologia visiva raccomanda: "i fari non devono colpire in pieno viso: è meglio vedere un volto in penombra piuttosto che uno sguardo attonito di disagio. Si deve poter assistere a qualcosa che avverrebbe anche senza la nostra presenza e non ciò che è recitato per noi" [Cedrini 1985, 79]. Purtroppo in qualsiasi situazione di ripresa in esterno-notte o in interni, le lampade risultano sempre fastidiose e rappresentano comunque un'intrusione inibitoria, anche se lo sviluppo tecnologico consente la messa a punto di pellicole e di sistemi di registrazione video magnetica sempre più sensibili e in grado di ridurre notevolmente il parco lampade, ma in ogni caso non fino al punto di eliminarlo completamente.

Inserimento e collaborazione

Il problema dei fari che “ non devono colpire in pieno viso” non solo risulta poco realistico, ma sembrerebbe ignorare le basi più elementari della grammatica fotografica e cinematografica. Il problema vero, reale, sembrerebbe piuttosto quello che Claudine De France definisce “inserimento”, e che consiste “nel farsi accettare dalle persone filmate -con o senza cinepresa- e nel convincerle dell’interesse a collaborare alla realizzazione del film come all’approfondimento dell’inchiesta (...). L’avvenire del film dipende in gran parte dal modo in cui il cineasta riesce a presentarsi e ad abituare gli altri alla sua presenza cercando di farli partecipare alla messa in scena delle riprese” [De France 1981, 53].

Per la mia esperienza il problema centrale, decisivo, è proprio questo: anche gli aspetti tecnici (ad esempio l’illuminazione oppure i ciak che dovevo purtroppo effettuare, non disponendo di cineprese con *time code*) vanno preventivamente elencati e chiariti alla comunità coinvolta nelle riprese, vanno discussi e “digeriti”. Esiste quasi sempre, a vari livelli, un certo grado di reticenza delle persone filmate nei confronti del progetto del cineasta; il superamento di questa diffidenza non è né facile né tanto meno automatico, ma rappresenta in ogni caso la *conditio sine qua non* per una buona riuscita del film.

Iscravamentu

Per quanto riguarda Santulussurgiu il piano delle riprese cinematografiche è stato concordato nei dettagli con la Confraternita del Rosario, ed in particolare con i cantori del *concordu* e con il clero, attraverso una serie di apposite riunioni.

La sequenza relativa alla paraliturgia dell’*iscravamentu* sintetizza in modo esemplare questo tipo di approccio. La sacra rappresentazione della deposizione di Cristo rappresenta la parte culminante delle cerimonie previste per il Venerdì santo e l’evento più importante dell’intera Settimana Santa; viene rappresentata all’interno della chiesa parrocchiale, sotto la guida di un predicatore appositamente ingaggiato con il compito di chiosare e dirigere i vari episodi del dramma silenzioso, recitato da alcuni membri della confraternita, due dei quali impersonano Giuseppe

d'Arimatea e Nicodemo. A commento dell'azione *Su Concordu* esegue i *gosos*, laudi in lingua sarda.

La paraliturgia dell'*iscravamentu* dura mediamente due ore; nel film è stata ridotta ad un tempo cinematografico di tredici minuti per complessive sessantotto inquadrature. Ciò è stato possibile solo in seguito ad una precedente rigorosa selezione degli episodi da documentare, affidando compiti precisi ed inquadrature concordate ai tre operatori cinematografici e, analogamente, ai due fonici che dovevano seguire rispettivamente il coro ed il predicatore. Gli elettricisti, nel frattempo, avevano predisposto un parco lampade che, pur ridotto, fosse comunque in grado di garantire un'illuminazione adeguata e soprattutto mirata ai perfezionamenti delle singole fasi dell'*iscravamentu*, precedentemente concordate sia con il clero che con la confraternita ed il predicatore.

Silenzio, presa diretta e standard televisivi

Le cerimonie della Settimana Santa a Santulussurgiu sono cadenzate, oltre che dai canti eseguiti dal coro della confraternita e dalle chiose dei predicatori, da lunghi intensi momenti di raccoglimento e di silenzio. Anche le numerose processioni che si snodano dall'oratorio della confraternita alla chiesa parrocchiale e viceversa, si svolgono sempre in silenzio, interrotto solamente dalle strofe del *Miserere* che il coro esegue a processione ferma. Tradurre cinematograficamente questi silenzi diventava dunque un motivo di fondo per la stessa pertinenza etnografica del film. L'uso di un commento "fuori campo" appariva in questo caso oltremodo improprio oltre che fastidioso, a prescindere dal fatto che in ogni film etnografico il regista tende comunque a realizzare un racconto per immagini che dovrebbe tendenzialmente vivere di vita propria, anche senza l'intervento di un commento "fuori campo".

Nonostante l'impegno particolare per documentare visivamente la Settimana Santa di Santulussurgiu, esisteva comunque il problema di alcune informazioni non deducibili direttamente dalle immagini ma indispensabili alla pertinenza della documentazione etnografica. È noto come in questo caso vengano utilizzate tecniche che sono riconducibili sostanzialmente a tre modelli: 1) l'uso di sottotitoli (ad esempio per tradurre i dialoghi dei soggetti filmati, che spesso contengono una grande quantità di informazio-

ni); 2) l'inserimento nella colonna sonora di brani tradotti di interviste ai soggetti del film, come commento fuori campo; 3) una narrazione e/o didascalie, ad opera di un "narratore onnisciente", che in genere è il cineasta stesso.

È altrettanto noto come gli standard televisivi tendano ad imporre la terza soluzione; anzi l'opinione di un dirigente RAI del DSE preposto alla produzione risulta a questo proposito ancora più perentoria. Il solerte funzionario era convinto infatti che il sonoro di un documentario televisivo dovesse sempre prevedere la compresenza di tre elementi: 1) gli effetti sonori originali registrati in presa diretta; 2) una colonna sonora con musiche scelte o commissionate appositamente per l'occasione; 3) il testo predisposto da un autore e letto dallo stesso oppure da un attore professionale. La mancanza anche di uno solo di questi tre elementi avrebbe sicuramente sortito l'effetto di indurre gli ascoltatori a cambiare canale, penalizzando così l'*audience* certificata da *Auditel*. L'opinione del solerte dirigente RAI non rappresenta un'eccezione bensì la regola base di una "filosofia aziendale" alla quale teoricamente tutti i registi dovrebbero attenersi, cosa peraltro che avviene puntualmente e regolarmente.

Per il montaggio sonoro di *Su Concordu* non ho utilizzato nessuno dei tre modelli sopra citati, tanto meno il terzo così caro allo standard televisivo. Per interferire il meno possibile con quell'atmosfera di intenso e silenzioso raccoglimento che caratterizza la Settimana Santa di Santulussurgiu, ho pensato innanzitutto di ridurre al minimo indispensabile la quantità di informazioni, usando una scrittura asciutta e stringata. Queste informazioni sono state poi raggruppate in quattro tipi di cartelli, differenziati graficamente da elementi facilmente individuabili, quali il colore delle scritte, il colore del fondo, la presenza di alcuni disegni:

1) *Scritte bianche su fondo nero*. Questi cartelli, presentati a tutto schermo senza alcun sottofondo sonoro, contengono le informazioni etnografiche non direttamente deducibili dalle immagini.

2) *Scritte nere su un fondo arancione*; nel semiquadro superiore viene riportato un disegno tratto dal manoscritto del Monastero di S. Chiara (Oristano). In sottofondo un rintocco di campana. Si tratta di quattro cartelli che anticipano il "capitolo successivo", cioè il giorno della Settimana Santa e le relative cerimonie che il film andrà a documentare. Il disegno del Monastero di S. Chiara si riferisce a queste cerimonie.

3) *Scritte nere su fondo viola*; riportano a tutto schermo il testo dei versetti del *Miserere* (salmo 50) che *Su Concordu* sta eseguendo in sottofondo.

4) *Scritte nere, bilingui, su fondo azzurro*; riportano a tutto schermo il testo dei *gosos* che *Su Concordu* sta eseguendo in sottofondo. A sinistra il testo in sardo, a destra la traduzione in italiano.

Oltre ai cartelli sono state utilizzate scritte in sovrapposizione, ad esempio per localizzare i due luoghi principali dove si svolgono le cerimonie della Settimana Santa, rispettivamente l'Oratorio del Carmine e la chiesa parrocchiale.

È stato infine predisposto un cartello particolare, fatto apparire in primo piano al termine della prima esibizione del coro, che fornisce i dati su nomi, professioni e ruoli dei quattro componenti *Su Concordu*.

È facile immaginare la reazione del solerte dirigente RAI di fronte alla mia scelta di utilizzare esclusivamente il sonoro originale registrato in presa diretta e l'inserimento della serie di cartelli, con la totale esclusione di colonne sonore e soprattutto di un commento fuori campo letto da uno *speaker* professionale. Ovviamente il film risultava improponibile per la televisione.

Come la maggior parte delle storie però, anche questa è comunque rientrata nel filone "a lieto fine". *Su Concordu* venne infatti messo in onda più avanti diviso in due puntate, poiché si verificarono due improvvisi ed imprevisti "buchi" di mezz'ora nel palinsesto, proprio a ridosso del periodo pasquale. Data la ristrettezza dei tempi era comunque troppo tardi per qualsiasi comunicato stampa, e la stessa messa in onda non compariva nemmeno nel palinsesto ufficiale della RAI. Qualche giorno dopo il dirigente RAI mi comunicava, trionfante e nello stesso tempo sconcertato, i dati *Auditel* che certificavano per quella fascia oraria un raddoppio secco dell'indice di ascolto. Un balzo improvviso, insperato, mai verificatosi prima di allora, destinato comunque a rimanere strano e inspiegabile.

Riferimenti bibliografici

ARCANGELI PIERO et al.

1987 *Canti liturgici di tradizione orale*, a cura di Piero Arcangeli, Roberto Leydi, Renato Morelli, Pietro Sassu, Milano, Albatros 21, pp. 56-59, Cofanetto di 4 L.P. con allegato volume.

ASCH TIMOTHY

1988 "Collaboration in Ethnographic film", in J. Rollwagen (a cura di), *Anthropological Filmmaking*, New York, Harwood Academic Publishers, pp. 1-29.

CEDRINI RITA

1985 "Antropologia visuale: problemi metodologici e tecnici", in *Teorie e tecniche dell'Antropologia visuale*, "Quaderni del laboratorio antropologico universitario", Palermo

CHIOZZI PAOLO

1984 *Antropologia Visuale*, Firenze, La casa Usher

COLLIER J.

1988 "Visual Anthropology and the Future of Ethnographic Film", in J. Rollwagen (a cura di), *Anthropological Filmmaking*, New York, Harwood Academic Publishers, pp. 73-96

DE FRANCE CLAUDINE

1981 "I fondamenti dell'antropologia filmica", in *La ricerca folklorica*, n.3, pp.51-59.
1989 *Cinéma et Anthropologie*, Paris, MSH

HEIDER KARL

1976 *Ethnographic film*, Austin, University of Texas Press.

LAIUX JEAN DOMINIQUE

1976 "Le film ethnographique", in Cresswell R., Godelier M. (a cura di), *Outils d'enquete et d'analyse anthropologiques*, Parigi, Maspero, pp. 105-131

MORELLI RENATO

1985 "Biografia di un paese alpino-Studio di comunità cinematografico fra i Ladini di Fassa", estratto da *Mondo Ladino*, anno IX, 1-2

ROUCH JEAN

1981 "Etnografia e cinema", in *La ricerca folklorica*, n.3, pp.41-47

SORDI ITALO

1981 "Il super 8: un taccuino visivo", in *La ricerca folklorica*, n.3, pp. 33-37

Scheda cinematografica

titolo *SU CONCORDU*
sottotitolo Settimana Santa a Santulussurgiu
fotografia Claudio Andreatta, Virgilio Gravano, Filippo Vitti
montaggio Elena Civardi
testo e consulenza scientifica Pietro Sassu
regia Renato Morelli
formato 16 mm., negativo colore, SEP MAG
produzione RAI, DSE - Sede regionale di Trento
anno 1989
durata 55'
premio *Enrico Fulchignoni* 8° Bilan du Film Ethnographique,
Paris, Musée de l'Homme, 1989

Filmografia

formato 16 mm. colore, SEP. MAG.
produzione RAI Sede regionale Trento

titolo *L' ALBERO E LA MASCHERA*
sottotitolo Due carnevali in alta Val di Cembra
Parte prima: i *matoci* di Valfioriana
Parte seconda: l'albero di Grauno
anno 1980
durata parte prima 28'
parte seconda 26'
premio *ARGE ALP* 29° Filmfestival Trento, 1981

titolo *IL CARNEVALE DEL BIAGIO NEL TESINO*
anno 1980
durata 30'

titolo *L'ALLORO E IL BAMBÚ*
sottotitolo Il carnevale di Romarzolo
anno 1980
durata 20'

titolo *SANTI SPIRITI E RE*
sottotitolo Tradizioni natalizie fra i ladini di Fassa
anno 1982
durata 29'
premio *Scoiattolo d'oro* Filmfestival Cortina, 1987

titolo *UNA VITA TANTE STRADE UNO STRUMENTO*
sottotitolo Bepi Marchi e l' *armonium trentino*
anno 1982
durata 30'

titolo *LA MASCHERA È LO SPECCHIO*
sottotitolo Il carnevale ladino di Fassa
Parte prima: La tradizione. Penia
Parte seconda: Fra tradizione e mutamento sociale.
Campitello, Vigo, Moena.
anno 1983
durata Parte prima: 36'
Parte seconda: 23'
premio *Maschera d'argento* Filmfestival Nizza, 1984

titolo *MATRIMONI CONTRASTATI*
sottotitolo Usanze nuziali fra i Ladini di Fassa
anno 1984
durata 24' 30"

titolo *LE STAGIONI DI LIZ*
sottotitolo Ciclo dell'anno contadino in alta Val di Fassa
anno 1984
durata 45'
premio *ARGE ALP 32°* Filmfestival Trento, 1984

titolo *SA MONT*
sottotitolo Alpeggio e caseificazione in alta Val di Fassa
anno 1985
durata 25'

titolo *PENIA*
sottotitolo Biografia di un paese alpino
anno 1985
durata 48'

titolo *COSCRITTI*
sottotitolo Riti di passaggio in Alta Val dei Mòcheni
anno 1984 - 86
durata 59'
premio *ARGE ALP 34°* Filmfestival Trento, 1986

titolo *LA STELLA DI FIEROZZO*
sottotitolo Canti di questua natalizi in Alta Val dei Mòcheni
anno 1986
durata 20'

titolo *L'ULIVO E LA MONTAGNA*
anno 1987
durata 15'
premio *Città di Trapani*, IV Settimana del film antropologico, Università di Palermo, 1987.

titolo *IL PINO DI GRAUNO*
anno 1987
durata 15'
premio *Città di Trapani* , IV Settimana del film antropologico, Università di Palermo,
1987.

titolo *LA DANZA DEGLI ORI*
sottotitolo Il carnevale tradizionale di Ponte Caffaro
anno 1987 - 88
durata 50'

titolo *INTIRAIMI FESTA DEL SOLE*
sottotitolo Riti del solstizio di giugno fra le popolazioni andine del Perù
anno 1988
durata 60'

titolo *TRATO MARZO*
sottotitolo Parte prima: Cinte Tesino
anno 1989
durata 13'

titolo *TRATO MARZO*
sottotitolo Parte seconda: Daone
anno 1989
durata 13'

titolo *TRATO MARZO*
sottotitolo Parte terza: Castello Tesino
anno 1989
durata 13'

titolo *TRATO MARZO*
sottotitolo Parte quarta: Grumes
anno 1989
durata 13'

titolo *TRATO MARZO*
sottotitolo Parte quinta: Pinzolo
anno 1989
durata 14'

titolo *PUST Quattro carnevali in alta val Natisone*
sottotitolo Parte prima: Rodda
anno 1989
durata 28'

titolo *PUST Quattro carnevali in alta val Natisone*
sottotitolo Parte seconda: Mersino
anno 1989
durata 26'

titolo *PUST Quattro carnevali in alta val Natisone*
sottotitolo Parte terza: Montefosca
anno 1989
durata 18'

titolo *PUST Quattro carnevali in alta val Natisone*
sottotitolo Parte quarta: Masarolis
anno 1989
durata 16'

titolo *UN SANTO PER TUTTE LE STAGIONI*
sottotitolo Rito e mutamento sociale in alta val di Fassa
anno 1989
durata 26'

titolo *LA QUESTUA DI S. ANTONIO A PINZOLO*
anno 1989
durata 7'

titolo *UNA VITA TANTE STRADE UNO STRUMENTO*
sottotitolo Sandro Sartori e le fisarmoniche *Bortolo Giuliani* di Mori
anno 1989
durata 30'

titolo *LA BOTA*
sottotitolo Canto e lavoro dei boscaioli in Valfloriana
anno 1989
durata 30'