

Luciano D'Alessandro: intervista. Napoli 7 giugno 2016

REALIZZATA DA LAURA FARANDA E ANTONELLO RICCI

Antonello Ricci: Potremmo iniziare dal suo rapporto con Michele Gandin.

Luciano D'Alessandro: Michele Gandin era uno che sperimentava sul lavoro, forte, anche la sua compagna Annabella Rossi, insieme vivevano di esperimenti, proviamo questo proviamo quello. Tra le varie prove c'era di cercare di coniugare il cinema con la fotografia, e viceversa. Io lo sottevo, perché dicevo sempre: ma il cinema è fotografia, quindi nasce prima la foto e poi viene il cinema. È molto più importante, perché senza la fotografia non si può fare un film. Lui rideva di questo. A un certo punto sono io che gli ho chiesto di fare il suo assistente in una produzione televisiva che si chiamava *Salviamo la vita*¹, ed era sui pericoli che si corrono in casa, i bambini, le prese di corrente ecc. Facemmo dieci documentari, con delle persone formidabili. Alla macchina da presa c'era Carlo Ventimiglia², che era un grande operatore, soprattutto di documentari. Poi adoperavamo una

¹ Il programma ha fatto parte della serie Sapere della RAI. Si intitola Difendiamo la vita (autori Francesco Deidda e Michele Gandin, regia di Salvatore Nocita) ed è andato in onda sulla rete nazionale per dieci puntate a partire dal 10 maggio 1967 (<http://www.teche.rai.it/programmi-tv-per-la-salute-1954-1974/>, consultato il 16 giugno 2017). Una filmografia di Michele Gandin è in Blasco, Marzochini 1994. Tutte le note presenti in questa intervista sono a cura di Antonello Ricci.

² Carlo Ventimiglia è stato operatore e direttore della fotografia tra i più noti e richiesti del cinema documentario italiano anche per la capacità inventiva di escogitare accorgimenti tecnici in grado di permettere riprese inconsuete. Tra le più note attrezzature da lui messe a punto vi è la "Verticale Ventimiglia" un banco motorizzato per le riprese in truka che lavorava in verticale invece che in orizzontale consentendo una maggiore precisione dei movimenti di macchina. L'apparecchiatura, realizzata in un unico esemplare, oggi si trova presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma (<http://www.fondazioneenc.org/scuola/corsi.asp>, consultato il 15 giugno 2017).

macchina che era “blimpata”, cioè non sentivi il rumore di se stessa, molto piccola, si chiamava Eclair³, era sperimentale anche quella. Quindi solo esperimenti, destinati ai fallimenti più clamorosi, perché noi andavamo a percorrere sentieri mai percorsi da altri. Però questo mi convinse a restare nella fotografia, non mi-mare la vita attraverso il cinema, m’interessava quella capacità di sintesi che ha la fotografia, nel momento in cui esprime il suo modo di essere, il suo modo di fare.

Poi con Michele c’erano altri esperimenti: il vino buono, il ristorante di Trastevere. Ma insomma, tutta la vita di lavoro si svolgeva sulla bonarietà, in qualche modo, sul modo di essere affettuosi e gentili verso gli altri.

A quei tempi, soprattutto a quei tempi, la fotografia era un po’ emarginata dalla storia culturale della Nazione. Il fotografo: un poveraccio. Era uno che illustra gli articoli di questo o di quell’altro. Invece molte volte si era visto che era proprio un servizio fotografico che stimolava l’attenzione di un autore. È successo moltissime volte, anche a me è successo. E *Gli esclusi*⁴ fu una di queste volte. Quello che io non ho mai capito a proposito del fotografare i manicomi, come mai con tanti grandi fotografi al mondo, tanto denaro che le riviste investivano per viaggi impossibili, per viaggi incredibili, per viaggi costosissimi, nessuno mai si fosse recato a fare un lavoro organico su questa esclusione, su questo momento terribile dei manicomi. L’unico lavoro che ho visto prima di fotografare *Gli esclusi*, prima di fare il libro *Gli esclusi*, è stato un lavoro di Richard Avedon dove si vedeva un reparto di un ospedale psichiatrico riservato ai malati mentali, ma omosessuali⁵.

³ Probabilmente si tratta della Eclair 300, una macchina francese che in quegli anni era ritenuta all’avanguardia per le riprese in sincrono sonoro, rispetto ad altre macchine da presa professionali come la Arriflex. Infatti, in epoca di postsincronizzazione del sonoro, vale a dire quando il sonoro di un film veniva aggiunto in fase di montaggio e non di ripresa, la rumorosità della cinepresa non era ritenuta rilevante. La Eclair era nota per un sistema molto efficace di blimpatura, ovvero una modalità di silenziatura del trascinamento della pellicola, per consentire di registrare il sonoro in presa diretta. Ne parla Ermanno Olmi in un’intervista relativa agli anni in cui lavorava alla Edison (Toffetti 2008: 78-79).

⁴ Il libro *Gli esclusi*. Fotoreportage da un’istituzione totale (1969) è visibile al seguente indirizzo web: <http://www.lucianodalessandro.com/esclusi/index.html> (consultato il 16 giugno 2017).

⁵ Nel 1963 Richard Avedon realizzò un reportage fotografico sui malati mentali ricoverati nell’East Louisiana State Hospital nei pressi della città di Jackson, nel sud degli Stati Uniti. Una serie di quelle fotografie è in *Nothing Personal* (Avedon, James 1964; ringrazio James Martin della Avedon Foundation per l’informazione e il materiale inviatomi). Il lavoro del fotografo americano in realtà non riguardò soltanto gli omosessuali, ma l’intera realtà della detenzione nell’ospedale psichiatrico, così come il libro non riguarda l’aspetto psichiatrico,

Si potevano vedere i gesti tra loro molto teneri: darsi la mano, guardarsi negli occhi, sorriderci, farsi una carezza, ma niente più di questo, niente che avesse a che fare con la malattia mentale. Certamente l'omosessualità merita tutto il rispetto che merita, ma non era quello il caso. Quello era l'unico che avevo visto. Per il resto, non si era mai visto un lavoro organico sulla malattia mentale. Il lavoro mio camminava un po' in parallelo con quello di Gianni Berengo Gardin e di Carla Cerati⁶: un lavoro completamente diverso dal mio. Un lavoro molto più arrabbiato, fatto di gente legata ai letti, sotto *elettroshock*. Mentre invece io mi resi conto che questa gente andava rispettata, perché erano degli ammalati e quindi non meritavano che qualcuno andasse a sottolineare la loro condizione già di per sé estrema. L'atmosfera, l'odore dei manicomi è una cosa terribile, resta appiccicato alle scarpe per mesi. E poi le scene che si vedono. Il problema principale che s'è posto a me è stato quello dell'identificazione: cioè, io mi dicevo continuamente, quello lì nell'angolo, seduto a terra che si fa la pipì addosso potrei essere io.

Di chi è la colpa? Di una malattia o di una società escludente? Inizialmente io pensavo della malattia, perché io non volevo tanto fare un lavoro sulla malattia mentale, su questo tipo di esclusione, ma volevo fare un lavoro sulla solitudine. Dove trovo la solitudine se non negli ospedali, nelle caserme, in certe scuole. Certamente non era facile entrare. Per me è stato facile entrare nel manicomio diretto da Sergio Piro, il quale in qualche modo aveva equivocato, inizialmente, questa mia presenza. Lui diceva: "Certamente, la presenza di un artista – tale mi definiva, e io non ero d'accordo su questo – nel manicomio non può fare che del bene agli ammalati, perché prendono esempio da un modo di fare libero, creativo, in qualche modo inimitabile". Invece col tempo ci accorgemmo che il

ma la più ampia questione dei diritti civili negli Stati Uniti. Come scrive Antonella Russo (2011: 344) "D'Alessandro conosceva le fotografie di Avedon, che furono esposte alla mostra omonima tenutasi presso il Palazzo Reale di Milano nel 1967".

⁶ D'Alessandro si riferisce a Basaglia, Ongaro 1969. Negli anni di cui parla D'Alessandro e poi anche dopo, la fotografia ha costituito uno dei principali e più efficaci dispositivi di testimonianza delle condizioni in cui vivevano le persone detenute nei manicomi (Smargiassi 2014), così come in altri istituti di ricovero, per esempio gli ospizi per anziani (si veda lo scritto di Francesco Faeta in questo numero di Voci). Lo testimonia lo stesso D'Alessandro riferendosi nell'intervista al valore dei documenti fotografici nei tribunali. A mero titolo esemplificativo si possono ricordare anche i reportage di Gian Butturini (1977) e di Uliano Lucas (2001) nella metà degli anni '70, di Massimo Stefanetti nel 1969 (2014 e Tramontana 2014), di Mario Giacomelli (1983) sugli ospizi per anziani (reportage realizzati fra il 1953 e il 1974, http://www.mariogiacomelli.it/64_verra.html, consultato il 17 giugno 2017).

lavoro era politico, era fortemente politico.

Intanto io venivo da una famiglia di un certo segno. Mio padre era stato al confino fascista a Ventotene e veniva arrestato ogni volta che a Napoli c'erano delle manifestazioni ufficiali, pubbliche, a cui era legato il fascismo. Io ho ricevuto un'educazione laica e di sinistra. Alla fine della guerra avevo dodici anni. Quando sono diventato un po' più grande, ma appena sei, sette anni dopo, appena ho messo piede nel mondo, io ero quello, non c'era un'altra persona dentro di me. Anche perché le persone che avevo conosciuto negli studi napoletani antifascisti, erano persone straordinarie. Gli studi erano due. Uno era di Paolo Ricci a Villa Lucia⁷, e l'altro era lo studio di Benedetto Croce, in cui si riunivano spesso antifascisti. Nello studio di Paolo conobbi Giorgio Amendola. Racconto sempre un piccolo episodio divertente, che fa ridere. Giorgio mi teneva – grande grande com'era – mi teneva abbracciato, con la manona e il braccio sulla mia schiena. A un certo punto dissi: “Giorgio mi sono innamorato”. E lui disse: “Sì, dopo la Rivoluzione”. Come dire mo' c'abbiamo da fare [ride]. A questi studi di antifascisti a Napoli, di Benedetto Croce e di Paolo Ricci, la polizia non si avvicinava. Perché lo scandalo presso gli intellettuali sarebbe stato talmente grande e forte che non avrebbero potuto in nessun modo giustificarlo, dare una spiegazione possibile.

Laura Faranda: Sergio Piro, dove lo incontra?

LDA: Lo incontro per caso in spiaggia. Avevamo un gommone per uno e andavamo a fare i bagni a Vervece, un piccolo scoglio di fronte a Sorrento. Lui con tutta la sua famiglia, i bambini, la moglie ecc., e io con la mia, a quei tempi due figli e la moglie. Ci vediamo un giorno e chiacchieriamo, di gommoni chiacchieriamo. Poi cominciamo ad andare più in profondità, ci davamo appuntamento per il giorno dopo. Lui veniva da Torre del Greco e io da Capri, quindi facevamo questa piccola traversata per simpatia, chi portava una merenda, chi portava un fiasco di vino e nacque un rapporto amichevole. Quando mi disse che lui era il direttore dell'ospedale psichiatrico di Nocera Superiore, il “Materdomini”, io gli

⁷ Villa Lucia è un edificio neoclassico di stile pompeiano che si trova nel quartiere napoletano del Vomero. Dall'inizio del Novecento e, in particolare, durante il ventennio fascista, la villa è frequentata da artisti, intellettuali e uomini politici della sinistra. Essi si ritrovano nello studio del pittore e critico d'arte Paolo Ricci che, pertanto, diventa un luogo di opposizione politica al regime. Tra i frequentatori abituali vi erano: Renato Guttuso, Mario Mafai, Benedetto Croce, Gino Doria, Raffaele Viviani, Alberto Moravia, Domenico Rea, Raffaele La Capria, Pablo Neruda, Vasco Pratolini, Robert Capa, Francesco Rosi; tra i politici: Giorgio Amendola, Pietro Ingrao, Giorgio Napolitano, Palmiro Togliatti.

dissi: “Vorrei provare a fare qualche foto in manicomio”, e gli spiegai perché. Sergio Piro a quei tempi non aveva coscienza politica, diventai io la sua coscienza politica. Stranamente. Era uomo di grande intelligenza e di grande cultura.

LF: Siamo nel '65?

LDA: Nel '64, '65. Nel '65 io entro in manicomio, ma la conoscenza è immediatamente precedente, intorno a quella data.

AR: Qual è stata la reazione di Piro alla sua richiesta di fare fotografie in manicomio?

LDA: Felice, felice. Pensava che questo sarebbe stato d'aiuto ai suoi ammalati, in perfetta buona fede. Mi accorsi che era talmente curioso che non appena gli si fosse presentata un'alternativa ci si sarebbe lanciato a corpo morto. Come tutte le persone degne di questo nome. E infatti, si lanciò a corpo morto e mi prese alle caviglie, perché non mi mollava più. Io ero la sua coscienza politica, io lo chiamai “servo della borghesia”. Piro aveva uno studio in via Vittoria Colonna a Napoli, una strada elegante. Gli dissi che lui era un servo della piccola borghesia napoletana, famelica, scostumata, arraffona, fascista. E lui, invece di mandarmi al diavolo, cosa che avrebbe potuto fare con grande semplicità – non mi ha mai impedito l'ingresso al manicomio – non faceva altro che drizzare le orecchie. Ma io venivo da quell'educazione politica e, tutto sommato, non dico che non conoscevo l'altro discorso, ma l'altro discorso che conoscevo era contro il fascismo, contro l'autoritarismo, contro la dittatura.

LF: Lei si ferma tre anni a Nocera Superiore, vero?

LDA: Sì, perché ho partecipato, oltre che a fare le fotografie (foto 13-15) – che poi non sono neanche tante, perché mi guardavo bene dall'aggregare queste persone – mi fermo tre anni perché partecipo, in qualche modo, alla costituzione di Psichiatria democratica. E lì andavo a ruota libera, sembravo impazzito. Ero un ragazzino in mezzo a cervelloni, che non dico dettava legge, ma certamente faceva il suo numero mica male. E questo è stato l'incontro con Piro.

LF: Lei era un ragazzino, ma con una grande esperienza nella fotografia di denuncia sociale, penso a *Il disoccupato* (foto 1).

LDA: *Il disoccupato* viene quando vado a lavorare a “l'Unità”.

Dopo la maturità classica al “Genovesi”, m'iscrivo all'università, a medicina, faccio addirittura l'esame di anatomia, che è una delle cose più complicate che mi siano mai capitate al mondo, dove ho tirato tanti di quei moccoli come mai in vita mia. Quando un giorno vado a trovare Paolo Ricci a “l'Unità”, invitato da lui che era critico teatrale oltre che critico d'arte, mi fa vedere il meccanismo di funzionamento di un giornale. E io m'innamoro di questo, perché era esattamente quello che chiedevo alla vita, alla mia vita. Mio padre possedeva una macchina

fotografica e il meccanismo è scattato così. Io ho fotografato *Il disoccupato* nel '56 e il giorno dopo l'ho visto pubblicato su "l'Unità": "Questo è il mio mestiere". La velocità, il non fare teoricamente le cose, ma praticamente, questo mi convinse. Mollai medicina, senza cattivi gesti, ma certamente liberandomi di un peso. Facevo fotografie all'esterno della redazione, naturalmente, e il mezzo di locomozione per questi "servizi speciali" era la mia Vespa. Ricordo un giornalista – ormai non c'è più purtroppo – che si chiamava Giulio Formato, a quei tempi, era stato prima fattorino, ma era talmente ben orientato nei confronti del giornalismo che lo fecero diventare giornalista. Facevamo insieme i "servizi speciali". C'è stato Francesco Pratico, che lavorava per "Vie Nuove" e collaborava con "l'Unità"; un amico, Andrea Geremicca, divenne redattore capo. Li ricordo con molto affetto perché rappresentano tutto l'elemento di riscatto dalla banalità, dall'inutile, da quello che non si doveva fare, dal non perdere tempo. Con loro ho fatto un pezzo di strada. Poi ho avuto l'occasione di misurarmi con i giornali stranieri e anche lì ha funzionato. Poi ho fatto in modo di entrare nelle grazie de "Il Mondo" di Pannunzio che era una grande palestra per i fotografi⁸. Veniva pubblicata una fotografia in ogni pagina, indipendentemente dall'articolo, quindi la fotografia stessa diventava un articolo. È andata bene, ho pubblicato tantissimo. Ai fotografi napoletani la fotografia veniva pagata 2.000 lire in più perché viaggiavano: invece di 3.000 lire, di quei tempi, veniva pagata 5.000. C'erano fotografi di grosso nome, fra i napoletani c'era Caio Garrubba, c'erano i fratelli Sansone, c'era Enzo Sellerio, che era di Palermo, Ferdinando Scianna, anche lui siciliano. E tutti, appassionatamente, facevamo circolo intorno al maestro che era Mario Pannunzio, il quale diceva: "Tu hai fatto una foto di una persona che ha la mano così [mostra il gesto]. Se appena appena la mano era così [cambia leggermente il gesto] la foto era migliore e l'avrei pubblicata". E questo insegnava, insegnava con molto affetto.

LF: Lei incontra Gandin quando il libro *Gli esclusi* è già pubblicato?

LDA: Sì. Gandin aveva già pubblicato due cose su fotografia e cinema, molto belle. Una si chiama *Gente di Trastevere*⁹, con le fotografie di Carlo Bavagnoli (1963), un fotografo "finito" a "Life", l'unico fotografo italiano che è stato assunto da "Life". L'altro è *Processione in Sicilia*¹⁰, con le fotografie di Ferdinando Scianna e con la prefazione di Sciascia (1965). Un libro bellissimo. A quei tempi

⁸ Cfr. Russo 2011: 61-67.

⁹ Michele Gandin, *Gente di Trastevere*, fotografie di Carlo Bavagnoli, Nascimbene, 1961.

¹⁰ Michele Gandin, *Processioni in Sicilia*, fotografie di Ferdinando Scianna, Patara, 1965.

ci si conosceva tutti, ci si aggregava automaticamente.

AR: Questa trasposizione delle fotografie in cinema. Il lavoro che Gandin fece più volte. Secondo lei che valore ha?

LDA: È una lettura di Gandin. Lui propone di leggere le fotografie in un certo modo. Lavora con la macchina da presa guardando i particolari, zoomando avanti e indietro. E questo è un modo dialettico di vivere le cose: "Io ti propongo la mia lettura, tu non sei d'accordo, discutiamo". Fantastico. Stiamo costruendo un pezzo. Noi non stiamo demolendo niente, anzi, stiamo dando una forza. La lettura che lui fa de *Gli esclusi*¹¹ è formidabile dal mio punto di vista. C'è stato un momento in cui io avevo dei rifiuti d'altro genere e gli dicevo che il film era meglio del libro. A guardar bene...

Lui lavorava così: prendeva la fotografia, la guardava, la girava e poi segnava con la matita l'itinerario della macchina da presa. L'operatore, in questo caso sempre Carlo Ventimiglia, aveva costruito una macchina speciale che non riprendeva in orizzontale, ma in verticale e si muoveva con un motore elettrico che lui manovrava con dei bottoni¹². Zzzzz, zzzzz [imita il rumore del motore elettrico], saliva, scendeva ecc. Poi si faceva il montaggio insieme. Poi arrivava la persona che leggeva un testo. Nel caso mio fui fortunato perché la persona che leggeva quel testo si chiamava Riccardo Cucciolla, forse una delle voci più belle del cinema italiano. Il testo era di Sergio Piro. In una notte a Roma facemmo tutta questa operazione. Io stavo col fiato sul collo a Sergio perché sentivo che da un momento all'altro poteva sfuggirmi dalle grinfie [ride].

LF: Quindi, Michele Gandin ha lavorato sulle sue fotografie e poi lei ha visto il prodotto finito?

LDA: No, l'ho seguito passaggio dopo passaggio.

LF: Non ha mai sentito un sentimento di violazione?

LDA: No, mai, Michele era un intellettuale raffinatissimo. Il film è stato montato da una donna, si chiama Carla Simoncelli, aveva sposato il fratello di Giorgio Napolitano, una parente del Presidente della Repubblica, bravissima montatrice. Insomma fu messo a disposizione di questo film tutto il meglio possibile da un produttore che faceva questo per mestiere, per guadagnare, a lui non gliene fregava niente se faceva il manicomio o le feste religiose. C'era un cinismo... Voi siete molto giovani e non ve lo ricordate questo fatto: prima del film nelle

¹¹ Michele Gandin, *Gli esclusi*, fotografie di Luciano D'Alessandro, commento di Sergio Piro, Nexus film, 1969.

¹² Vedi nota 2.

sale cinematografiche veniva proiettato un documentario¹³. Quando il film scompariva dal circuito, con lui scompariva anche il documentario, non se ne sapeva più niente. Io il mio documentario l'ho recuperato molti anni dopo tramite l'operatore il quale ha impiegato anni per trovarlo.

LF: Quindi *Gli esclusi* era stato pensato come un documentario da proiettare nelle sale prima del film?

LDA: Sì, è stato “agganciato”¹⁴, più nei cinema *d'essai*.

Il documentario è stato girato nel formato 35mm, il cinema professionale. Poi per conservarlo fu ridotto a 16mm, sempre su pellicola. Quando io chiesi una copia su DVD fecero un passaggio da nastro magnetico a supporto rigido complicatissimo e costosissimo, mi costò ai tempi 250.000 lire, che era una cifra. Però era giusto che io lo avessi.

Quindi dalle riviste internazionali alle mostre internazionali. La cosa che dice mio figlio, e che mi diverte molto, è che io sono onorato da musei e fondazioni in vita, non è che devo aspettare di morire.

LF: Lei mi diceva, in occasione della presentazione alle giornate della memoria¹⁵, che questo film è stato in qualche modo un'anticipazione – lei ricordava prima che è entrato nel movimento politico di Psichiatria democratica – ha anticipato di fatto la riforma, ha anticipato un movimento...

LDA: È stato materiale di discussione in tribunale, questo è il vero significato e il vero successo. Tutto il resto sono balle rispetto alla forza che ha avuto il la-

¹³ Negli anni del secondo dopoguerra per incentivare il rilancio del cinema italiano viene varato un sistema di sovvenzioni statali mediante la legge 678 del 5 ottobre 1945 – poi perfezionata con la 1213 del 4 novembre 1965 – che istituiva un premio di qualità per la produzione di cortometraggi, per lo più documentari, di 10 minuti da abbinare nella proiezione a lungometraggi. In realtà per motivi commerciali i cortometraggi non venivano quasi mai proiettati. Questo formato viene ribattezzato “Formula 10” diventando uno standard produttivo che ha condizionato tutta la cinematografia documentaria degli anni '50 e '60 del Novecento e oltre. Fortemente criticata per la rigidità della durata e l'emarginazione produttiva che, di fatto, ha relegato il cinema documentario italiano a prodotto di serie b, la “Formula 10” è stato il contenitore entro il quale è vissuto per molto tempo tutto il cinema di ricerca compresa quella etnografica e sociale in Italia (Carpitella 1977: s.p. ma 8-10; Bertozzi 2008: 124-125).

¹⁴ Intende dire che il film di Gandin è stato abbinato nella proiezione a un lungometraggio.

¹⁵ “La città degli specchi. Memorie dal manicomio”, giornate di studio organizzate dall'Università degli studi di Napoli “Suor Orsola Benincasa”, dall'ex ospedale psichiatrico “Leonardo Bianchi”, dal liceo “Publio Virgilio Marone”, Napoli 7-9 aprile 2016.

voro in tribunale. Vale per me come per Berengo Gardin e Carla Cerati. Quando si è discusso con Basaglia, a proposito di Trieste o con Slavich¹⁶ a proposito di Arezzo, gli psichiatri hanno portato il materiale. Su questa base, forse si è anticipata la decisione, o non saprei, ma certamente ha funzionato. Non poteva essere un falso, troppo forte.

LF: Infatti quello che si sente è proprio una forza di coesione fra tre figure di intellettuali, nel suo caso di artisti, dove il tema della proposta sociale si rafforza a vicenda: le sue foto, il lavoro di Gandin e quel testo di Piro che è meraviglioso.

LDA: Eravamo tutti politicamente dalla stessa parte. Questo la dice lunga sulla costruzione della sinistra in Italia. Non è stato uno scherzo, è stata una sofferenza. Infatti, quando mi danno dell'artista io un po' mi arrabbio.

LF: Lei ricordava il tema forte della marginalità sociale. In fondo, lei ne *Gli esclusi* è stato anche depositario di una restituzione che era anche la percezione che in manicomio c'erano solo i poveri.

LDA: Infatti. I ricchi finivano nelle case di cura private, pagandosi una retta quotidiana pazzesca. E nessuno ne veniva a sapere niente. Per non dire poi che quando si veniva ricoverati in un ospedale pubblico questo veniva iscritto nel casellario giudiziario, veniva sulla fedina penale: "ricoverato in manicomio dal – al". E allora va a trovare un posto di lavoro quando ti dicono che sei guarito e presenti i tuoi documenti al datore di lavoro. Chi si assume un pazzo, un ex pazzo?

LF: Secondo me la vera forza della vostra testimonianza è stata anche questa. Lei l'ha già detto: "Non cercavo la follia, cercavo la solitudine". Nella solitudine è venuta fuori anche la grande testimonianza di una marginalità sociale e quindi di una fotografia sociale che in quegli anni era preziosissima per ripensare tutto il tema della follia. Lo stesso Piro è stato, negli stessi anni di Basaglia, uno sperimentatore ardito e coraggioso. Erano in comunicazione, ma non so quanto a Piro sia stata riconosciuta.

LDA: Erano in comunicazione lui e Basaglia, ma Piro aveva un'origine piccolo-borghese, e questo a sinistra non è mai piaciuto. Ma meno male, perché si è visto poi gli uomini di sinistra diventati piccolo-borghesi che fine hanno fatto. Terribile, terribile.

LF: Lei aveva un rapporto personale, umano con i pazienti?

LDA: Impossibile: delle monadi, tutti chiusi. Qualcuno mi ha sputato addos-

¹⁶ Antonio Slavich, psichiatra e direttore dell'ospedale psichiatrico di Quarto dal 1978 al 1993, collaboratore di Franco Basaglia durante l'esperienza di Gorizia, è stato uno dei protagonisti dell'esperienza politica di Psichiatria democratica.

so. Le donne mostravano la loro sessualità tirandosi su le gonne, invitando.

LF: Com'è possibile che il risultato è quella complicità degli sguardi, me lo sono chiesto dal primo momento.

LDA: È una scelta, una scelta di partenza.

LF: Allora le saltavano addosso e apparentemente l'aggredivano però poi in quel livello di complicità...

LDA: Sì, ma venivano sistemati dagli infermieri, perché io anche di notte giravo con il registratore acceso per registrare i lamenti che ci sono nel disco¹⁷. Quindi gli infermieri pensavano a tenerli buoni perché li conoscevano uno a uno quei pazienti. Sapevano chi era pericoloso, chi faceva sul serio e chi invece provocava soltanto. Ho avuto pochi incidenti, francamente, ma forse perché c'erano gli infermieri attorno.

AR: [Prendendo il volume su Luciano D'Alessandro de "I grandi fotografi" (1983)]. Molte di queste fotografie sono degli inizi degli anni '70, ma anche di prima. Guardandole ci sarebbero tante fotografie che dal nostro punto di vista potrebbero essere lette in chiave etnografica, antropologica. Lei ha mai avuto questo tipo di interesse o di committenza.

LDA: È quello che dicevo l'altra volta a Laura. Come mai lo specialista s'interessa tanto a me e non fa da solo, cioè coglie da solo certe cose. Il mio vuole essere, nei confronti del mio pubblico o anche nei vostri confronti, un atto di seduzione. Perché io, forse, più di voi sono capace di organizzare le forme, che sono in funzione espressiva, non sono in funzione estetica. Non mi sono gingigliato con gli estetismi, sono andato ai significati. Mi ricordo sempre quando andai a fotografare la casa di Rocco Scotellaro che a Tricarico è un personaggio mitico. Sono rimasto talmente affascinato da quella sua sorella grassa e con la risata fastidiosa che ho fotografato solo lei, tanto Rocco Scotellaro era morto: che cosa fotografo?

LF: Si riconnette a quello che diceva prima che non voleva mimare la vita attraverso il cinema, ma evidentemente la fotografia era un modo per sorprenderla, la vita?

LDA: C'è quel gesto nella fotografia: prima e dopo non c'è niente, c'è solo quel gesto per sempre. Questo è formidabile. Bisogna arrivare a capire quel gesto e fotografare quel gesto.

¹⁷ Intende dire nel DVD, ovvero nella colonna sonora del film di Gandin. Questa seppure leggera annotazione di D'Alessandro sul "paesaggio sonoro" dell'ospedale lascia intravedere una più complessa idea di indagine su un luogo di per sé complesso come il manicomio. Purtroppo la morte del fotografo non ha permesso di approfondire l'argomento.

LF: È anche interessante quest'altra cosa che lei diceva di una capacità in più di "mettere in forma". Quella è la grande ambizione dell'etnografo, dell'antropologo che cerca di dare forma nel restituire anche attraverso il codice di una parola, di un'immagine. Per esempio Gardin, Annabella Rossi hanno fatto ricerche in un meridione che era anche il suo. Non ha mai sentito la curiosità di accompagnarli, un po' come faceva Pinna con de Martino.

LDA: Pinna fotografava. Loro non mi hanno mai chiesto di fotografare e io d'altra parte non entravo nel loro mondo che sentivo intimo, vissuto soltanto da loro. Come faccio a presentarmi io a casa di qualcuno e dire voglio fare le foto. Lo sentivo come un'invasione.

Ritornando alla questione della forma, quando è in funzione espressiva aiuta molto a capire. Lei indicava questa foto e non quest'altra (si rivolge ad AR guardando le pagine de "I grandi fotografi").

AR: Ce ne sono diverse, tante. Molte sono formalmente più vicine a uno – diciamo così – stereotipo etnografico, se non tutte.

LDA: Quando io fotografo, mi occupo di voi: "Io ci sono, loro non ci sono, come glielo dico?" Il mezzo è questo, conosco i suoi limiti, ma conosco anche le sue enormi capacità. Basta infilarsi dentro con la "cuffietta" da subacqueo in quella vita, insomma. Con Berengo Gardin facemmo un'esperienza formidabile. Pubblicammo insieme, a due mani, un libro che si chiama *Dentro le case* (1978), seguito poi da uno che si chiama *Dentro il lavoro* (1979). Doveva essercene un terzo, ma la società fallì [nel senso del loro sodalizio], ma non l'abbiamo fatta fallire noi, è fallita di suo. Il terzo si sarebbe chiamato *Dentro il territorio*. Immaginate che argomenti formidabili. *Dentro le case* e *Dentro il lavoro* ci sono. Il lavoro è durato un anno. Per le case Berengo Gardin al nord, io al sud (foto 3-4, 9-10) e insieme al centro. Per il lavoro abbiamo lavorato insieme. L'altro non l'abbiamo potuto fare. La cosa che ci contraddistingueva dagli altri è che abbiamo firmato il libro, non le foto: cioè non c'era scritto Berengo Gardin foto 18, 47, 33... No, c'erano i nomi in copertina, quassù dove ci sono gli autori. E questo significava un gesto di grande stima e amicizia tra noi. Perché in genere tutti stanno lì a dire: "questa è mia".

Con lui abbiamo girato moltissimo. Siamo andati in luoghi storici, per esempio abbiamo fatto un servizio su Portella della Ginestra, dove abbiamo fotografato le case intorno, la gente. Voglio vedere se fra duecento anni non si ricorre a queste fotografie per vedere com'era questa umanità. C'è quello con la campana di vetro grande così col santo sotto, ce l'ha accanto al letto, terrorizzante dal mio punto di vista, questo che mi guarda mentre dormo.

La ricerca non è sul diverso o sull'eccezionale, ma certamente su quello che

attira l'attenzione di tutti. È quella cosa che il gesto è qui e non è né qui e né qui [fa un gesto con la mano riprendendo quello che ha detto su Pannunzio] è fondamentale. I mezzi a mia disposizione non sono moltissimi, ma francamente voler utilizzare tutta la fotografia dà grandi spunti.

E così si usciva da giovanissimi, diciotto anni, si usciva per la città come per correre un'avventura. Si andava a cercare scene che raccontassero la città, un'avventura proprio, è molto bello questo. E poi si andava in giro per capire le luci. Cioè, sto in questa situazione, ho un esposimetro, un apparecchio per misurare la luce, prima dico il tempo che darei se non avessi la cellula, poi vado a vedere la cellula: quando le cose sono diverse voglio sapere perché e vado a vedere. Ma questo per anni, eh? Sembrano tecniche, ma non sono tecniche.

AR: C'è stato un diretto o, anche, indiretto riferimento alla corrente neorealista nella sua idea di fotografia, di immagine, di rappresentazione. Perché la sua fotografia "emblema" *Il disoccupato* ricorda un po' quella corrente.

LDA: Io ho fatto una sola foto nella vita *Il disoccupato*. Poi ho fotografato sempre la stessa cosa, sempre. O per lo meno con lo stesso spirito. Se c'era un'influenza neorealista, non era così voluta. C'era, stava lì, la si lasciava lavorare. Insomma, tutto quello che un fotografo, o una persona di cultura, si porta dietro, ce l'ha sulle spalle e non sa neanche di averlo. L'adopera nel momento che serve. Questo è il lavoro del fotografo.

AR: Le sue stampe sono tagliate o sono a tutto formato?

LDA: No, a volte un pochino, quell'angolino che nella fretta è entrato dentro per caso. In generale sono a tutto formato. Mi pongo prima il campo d'inquadratura possibile e poi vedo quello che succede là dentro. Nel mirino. Sono tecniche che si acquisiscono con l'esperienza.

LF: Che macchina fotografica ha usato?

LDA: La Leica con telemetro¹⁸.

¹⁸ "Nei passati anni '70 'L'Espresso' titolava I pellegrini del sole un suo articolo che raccontava di quei fotografi italiani che giravano il mondo con la Leica a tracolla.

Quei nomadi venivano indicati come i protagonisti della fotografia di reportage il cui mito era collegato fortemente a un altro mito: quello della Leica a telemetro alla quale tutti i fotoreporter erano legati poiché il connubio tra uomo e macchina si era rivelato perfetto. Ben progettata, maneggevole, silenziosa, veloce, precisa e gradevole anche nelle forme la Leica fa corpo con il corpo di chi la indossa per affrontare l'affascinante avventura del reportage tra la gente traducendo felicemente in immagini idee, sensazioni e intuizioni. Il mito di quella leggendaria compagna di strada vive ancora oggi" (<http://www.lucianodalessandro.com/leica.html>, consultato il 18 giugno 2017).

LF: E per la stampa?

LDA: Molto ho stampato io. Ma le stampe per le mostre ecc., le ho sempre fatte fare a Roma. Da Vittorio Mazza che ha lo studio a fianco de L'Espresso, in via Po¹⁹. Il formato è 35mm, solo *Il disoccupato* è stata scattata con una Rollei-flex, però è tagliata. Mai uso del flash, solo luce ambiente.

AR: Si può dire che il fotogiornalismo in quel periodo era anche fotografia d'impegno sociale...

LDA: Chi faceva il fotogiornalismo d'impegno sociale non si dedicava alla moda, per esempio al *glamour*, al *gossip*. Si tentava, attraverso questa visione del mondo, di fare il suo riscatto, di riscattare queste condizioni [indica alcune sue fotografie su "I grandi fotografi"], secondo noi, di inferiorità, di difficoltà sociale. Quando si disse dei manicomi, delle responsabilità, ovvero che erano le condizioni, che non era una malattia, ma era come gli uomini trattavano questa cosa. La scoperta fu abbastanza importante. È facile dire c'ha un buco in testa. Quale buco? Ma di che buco poi parliamo. Invece la condizione nasce nella famiglia, nelle istituzioni, si perpetua nella scuola e diventa definitiva nella società.

AR: È molto interessante quello che ha detto in merito all'idea di fotografia come ricerca formale, ma non estetizzante. Mi sembra importante in relazione con il grande successo, invece, di fotografi di livello internazionale, come Salgado o McCurry, che perseguono un'estetizzazione della sofferenza, della marginalità, della guerra ecc.

LDA: Per Salgado è la moglie che molto insiste su questo. Ci siamo visti e parlati. Io gliel'ho detto: sei troppo formale. Come quando incontrai Berengo Gardin. Io feci una mostra a Milano, al Diaframma in via Brera, su *Gli esclusi*. E Berengo disse: "Troppe mani". Proprio appena ci incontrammo. Poi andai io alla sua mostra, dissi: "Troppi cessi", perché era pieno di gabinetti. E così nacque una grande amicizia.

Bibliografia

Avedon Richard, Baldwin James
1964, *Nothing Personal*, New York, Atheneum.

Basaglia Franco, Ongaro Franca

1969, *Morire di classe: la condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, Torino, Einaudi.

¹⁹ In realtà il prestigioso studio di Vittorio Mazza non esiste più e anche la redazione dell'Espresso non è più a via Po.

Bavagnoli Carlo

1963, *Gente di Trastevere*, Milano, Mondadori.

Bertozzi Marco

2008, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio.

Blasco Luciano, Marzocchini Alessandro

1994, *Michele Gandin filmografia*, con la collaborazione di E. Da Ru, Roma, Associazione italiana di cinematografia scientifica.

Butturini Gian

1977, *Tu interni... io libero. Dibattito fotografico assieme a Franco Basaglia e la sua équipe attraverso la distruzione dell'ospedale psichiatrico di Trieste*, Bellomi Editore, Verona.

Carpitella Diego

1977, *Informazione e ricerca nel film etnografico italiano (1950-1976)*, in *Giornate del film etnografico italiano (1950-1976)*, Roma, Associazione italiana di cinematografia scientifica, s.p. (pp. 5-17).

Berengo Gardin Gianni, D'Alessandro Luciano

1978, *Dentro le case*, prefazione di C. Zavattini, contributi di G. Alario e P. Carbonara, Milano, Electa.

1979, *Dentro il lavoro*, prefazione di C. Zavattini, contributi di B. Corà e G. Giannotti, Milano, Electa.

D'Alessandro Luciano

1969, *Gli esclusi. Fotoreportage da un'istituzione totale*, presentazione di Sergio Piro, Milano, Il Diaframma.

1983, *Luciano D'Alessandro*, collana "I grandi fotografi", Milano, Gruppo editoriale Fabbri.

Giacomelli Mario

1983, *Mario Giacomelli*, collana "I grandi fotografi", Milano, Gruppo editoriale Fabbri.

Lucas Uliano

2001, *Altri sguardi. Immagini della follia tra memoria e progetto*, Roma, T-scrivo.

Russo Antonella

2011, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi.

Sciascia Leonardo

1965, *Feste religiose in Sicilia*, fotografie di Ferdinando Scianna, Bari, Leonardo da Vinci editrice.

Smargiassi Michele

2014, *C'è della fotografia in quella follia*, Blog "Fotocrazia. Evoluzioni e rivoluzioni nel futuro, nel presente e nel passato del fotografo", "La Repubblica" edizione on line, 29 luglio, (<http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2014/07/29/ce-della-fotografia-in-quella-follia/>, consultato il 17 giugno 2017).

Stefanetti Massimo

2014, *Fotografie 1969*, "Voci", XI, pp. 227-261.

Toffetti Sergio

2008, *Conversazione con Ermanno Olmi*, in B. Tobagi (a cura di), *I volti e le mani*, con un DVD allegato, Milano, Feltrinelli Real Cinema, pp. 71-86.

Tramontana Emma

2014, *Dalle parole alle immagini. Fotografie di Massimo Stefanetti nel manicomio di Perugia (1969)*, "Voci", XI, pp. 213-226.