

Si parla di

FILM E SCRITTURA NELLA DOCUMENTAZIONE DEL PROFETISMO AFRICANO

VALERIO PETRARCA

1. Specialisti e neofiti

Quando si parla di film gli specialisti mettono in guardia i neofiti, rivendicano un sapere altamente specializzato perché niente – essi dicono – è più artificiale di ciò che lo spettatore può percepire come pura e semplice riproduzione dell'accaduto. Queste esortazioni possono avere come effetto il rafforzamento del senso comune da parte dei neofiti, che si attengono alla verità delle apparenze: ciò che si vede e si sente in un film è se non altro realmente accaduto davanti all'occhio della telecamera e in prossimità di un microfono. Nella scrittura, penna o tastiera non oppongono resistenza all'onnipotenza dell'autore, che detta testo e contesto di ciò di cui intende parlare. Nel film, almeno prima dell'era digitale, la cinepresa e il microfono costringono chi se ne serve a registrare fatti accaduti o fatti accadere in luoghi e tempi determinati. Anche le immagini ingannano, ma se non altro lo fanno riproducendo e manipolando frammenti del reale.

Questa considerazione, banale ma essenziale, su ciò che si potrebbe chiamare “la resistenza del reale” della narrazione filmica e “l'inclinazione all'arbitrio” della narrazione scritta, è utile per considerare il rapporto tra film e scrittura nei vari campi di applicazione, come per esempio: cinema e letteratura, informazione televisiva e informazione scritta e, per ciò che riguarda queste pagine, antropologia visuale ed etnografia. In queste come in altre tradizioni espressive codice audiovisuale e codice della scrittura sono sempre logicamente in relazione. Tale relazione agisce più o meno consapevolmente in chi produce e per certi versi anche in chi consuma immagini e scritture, ma forse è sottovalutato proprio negli ambiti di più alta specializzazione. È scontato ripetere con McLuhan che il mezzo è il messaggio e dunque una cosa sono *I promessi sposi* scritti da Manzoni e tutt'altra cosa sono i film che a tale soggetto s'ispirano. Non bisogna ostinarsi a paragonare oggetti tra loro diversi, che non hanno pressoché niente in comune – dicono gli specialisti. Ma si può dire la stessa cosa se si parla del rapporto tra antropologia visuale ed etnografia dedicata a uno stesso soggetto di studio?

Questa domanda circoscrive il grande quadro entro cui si potrebbero racchiudere tutte le raffinatissime questioni affrontate nella pubblicazione più recente ed esplicitamente dedicata al rapporto tra l'antropologia fatta con i film

e l'antropologia fatta con la scrittura: Marc Augé, Jean-Paul Colleyn, Catherine De Clippel et Jean-Pierre Dozon, *Vivre avec les dieux. Sur le terrain de l'anthropologie visuelle*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2019. Si tratta di due CD-ROM, incollati sulla seconda e sulla terza pagina di copertina, separati da 304 pagine scritte (più altre 40 fuori testo di *Legenda*) riguardanti appunto il rapporto tra antropologia visuale ed etnografia¹. Gli autori non distinguono i loro contributi, a rimarcare la collegialità delle posizioni espresse. Ho recensito tale edizione multimediale con un articolo in corso di stampa per la rivista "Afrique contemporaine". Qui non ritorno sui meriti di questa utilissima iniziativa, che si presenta come un bilancio altamente rappresentativo del rinnovamento di filoni prestigiosi dell'antropologia francese, che hanno come iniziatori Jean Rouch e Georges Balandier.

In questo scritto isolo un solo tema: la relazione tra antropologia visuale ed etnografia per quanto riguarda le performances dei profeti africani. Ciò nell'intenzione di porre il problema tra an-

tropologia visuale ed etnografia non in termini generali, ma in relazione ai determinati e specifici temi di studio che s'intendono documentare e studiare².

2. Paradossi dell'affinità

I profeti africani non hanno scritto né scrivono, non perché non sanno farlo, ma perché le loro performances sono di natura scenica e non logico-discorsiva e perché non hanno esplicita intenzione di memoria storica³. Non casualmente, la loro costante indifferenza nei confronti della scrittura si associa in tempi recenti al loro grandissimo interesse per le riproduzioni audiovisuali delle loro performances⁴. Se dovessi dire in pochissime parole in cosa consistono le invenzioni profetiche che ho osservato sul terreno, direi che tutte tendono alla ricerca di similitudini e differenze che mettono in relazione il corpo (avanti e indietro, alto e basso, seduto, in piedi, supino), i fatti naturali (giorno e notte, luce e oscurità), i fatti geografici (all'aperto o al chiuso, dentro l'abitato o fuori di esso), le "macchine" delle operazioni

¹ I due CD-ROM riproducono cinque film già editi, girati in luoghi e tempi differenti: *N'kpiti, la rancune et le prophète*; *Prophète en leur pays* (Costa d'Avorio 1984 et 1988); *Les Dieux objets* (Togo 1989); *Les Esprits dans la ville* (Brasile 1991); *La Nuit des Indiens pumé* (Venezuela 1993). Le pagine scritte sono invece inedite.

² Antonello Ricci, per esempio, in suo recente saggio, pur richiamando i grandi temi della discussione dell'antropologia visuale, ne valuta l'efficacia a partire da un campo di studio ben delimitato come quello della "storia di vita" (Ricci 2015).

³ Petrarca 2012: 356-357.

⁴ Per esempio Louveau 2012.

straordinarie (“feticci” magico-stregoneschi e oggetti terapeutici) e le differenze sociali (vecchi e giovani, maschi e femmine, autorità e sottoposti). Stando così le cose, sembrerebbe che il profetismo africano richieda una documentazione che privilegi innanzitutto il mezzo audiovisuale, ma non è proprio così, per alcune ragioni che proverò a indicare con semplicità anche a rischio di schematizzazioni⁵.

In quanto *novatores* i profeti africani trovano la loro ragion d’essere proprio nel fatto di non adeguarsi perfettamente a nessuna delle forme religiose istituzionali presenti sul terreno. Anche se si richiamano per certi versi al cristianesimo, essi non possono essere iscritti, per definizione, in nessuna delle Chiese operanti e riconosciute nelle aree di loro competenza. Si potrebbe dire, approssimativamente, che il loro linguaggio rituale si muove in una dimensione di una *parole* molto creativa che ambisce a generare una *langue* che ancora non c’è o non c’è del tutto. Estraggono dal comportamento sociale ordinario, e molto spesso da quello sacro appartenente a più religioni istituzionalizzate, parole, atti, gesti, abiti, oggetti e li combinano in una sequenza inedita, perché siano percepiti come

un nuovo, possibile ordine delle cose. Il discorso profetico cammina abbracciato a quello della follia, perché è un discorso non iscritto in un ordine già dato. Tutti quelli che si autoproclamano profeti fanno grosso modo la stessa cosa (montano immagini e parole scorporandole dagli insiemi di senso cui appartengono), ma alcuni sono considerati pazzi⁶ e altri profeti. Spesso si usa per loro la nozione di sincretismo, ma il termine aumenta e non riduce i rischi di fraintendimento, sia perché i fatti culturali sono tutti più o meno sincretici sia perché la nozione elude il grande mistero del *consensus* dei profeti. Se proprio si volesse ricorrere al termine, si dovrebbe dire che il problema è se questo “sincretismo” riesce o meno; e se riesce, se riceve consenso sociale, smette di essere sincretico per la comunità che lo sperimenta, cioè non si presenta a essa come accostamento di elementi incongrui (come quelli della follia), ma anzi come unità di fondamenti che permettono di iscriverne in un orizzonte di senso una crisi collettiva o individuale.

Se così stanno le cose, bisogna ammettere che il profeta africano (e in genere il profeta “non scrittore”) affronta

⁵ I pochissimi testi qui richiamati hanno valore esemplificativo. Dare conto della bibliografia dell’antropologia visuale e del profetismo africano provocherebbe un apparato di note sproporzionato ai fini di questo intervento.

⁶ Per esempio Bonhomme 2009 illustra un caso di profetismo stravagante, dove l’eccezione del ricorso a rappresentazioni grafiche sui generis, cioè non socialmente condivisibili, si associa a una personalità considerata appunto “psicotica”.

ta problemi di comunicazione simili a quelli di un regista cinematografico creativo, non documentarista. Isola dal reale delle unità di senso e le riproduce anacronisticamente, montandole in un ordine nuovo; seleziona immagini, parole, oggetti tra diversi ambiti di appartenenza e li associa in una logica potenziale che non ha precedenti in nessuno dei campi da cui ha scorporato le unità simboliche. Al pari del regista dell'industria cinematografica, il profeta non scrittore, africano e no, cerca di captare un'attesa collettiva ancora senza risposta, cui dà forma simbolica mettendo in sequenza immagini provenienti da mondi eterogenei.

Nello spirito di questo scritto non c'è bisogno di svolgere le utili suggestioni della discussione filosofica sul linguaggio cinematografico, in particolare di quella che tende a staccarlo dal suo antecedente (la fotografia) e a connetterlo con quello della tradizione pittorica⁷. Basterà concordare con affermazioni semplici e complete, pressoché universalmente accettate o accettabili, che definiscono il film come “dispositivo plurale di montaggio”⁸, per rendersi conto del fatto che, nel caso della documentazione dei profeti non scrittori, l'antropologo visuale o il cineasta si trovano di fronte a dei colleghi.

⁷ Si pensi all'opera di Georges Didi-Huberman, per es. 1990.

⁸ Per esempio Ropars 1983: 71.

Le difficoltà di un'antropologia visuale dedicata al profetismo derivano proprio da questa promiscuità logica tra i due linguaggi. Paradossalmente, più l'antropologo visuale insegue la “fedeltà”, più riduce la manipolazione del reale da filmare, più si astiene dal montaggio, più corre il rischio di dare vita a una documentazione audiovisuale indecifrabile per lo spettatore, perché in un certo senso è due volte “insensata”; al di fuori degli adepti del profeta, non è infatti riferibile a nessun ordine culturale conosciuto già in gran parte del mondo cui il profeta appartiene e a maggior ragione nel mondo dello spettatore estraneo. Senza il ricorso alla parola fuori campo, scritta o parlata, tendente a dettare “arbitrariamente” allo spettatore i criteri d'interpretazione di ciò che vede e sente, i filmati delle scene profetiche africane favorirebbero effettivamente una comunicazione aberrante tra il mondo rappresentato e il mondo dello spettatore, una comunicazione votata ora al malinteso ora all'estraneità radicale. Ciò vale per molti soggetti di studio etnologico, ma in modo particolare per il profetismo, per le ragioni prima elencate.

Documentare con mezzi audiovisivi la scena profetica senza ricorrere alla narrazione fuori campo si giustificerebbe esclusivamente entro un'intenzione di pura memoria del “reale” a fini storiografici: “ciò che ho visto e sentito ho filmato e registrato”, dunque proprio nella prospettiva del sen-

so comune del neofita di cui parlavo all'inizio, prospettiva inaccettabile per gli specialisti. Le immagini, i suoni e le parole della performance profetica, proprio per non appartenere a un universo dato e conosciuto, non parlano da sole, perché non si inscrivono ancora in un contesto implicito di senso sufficientemente consolidato.

Il caso del profetismo presenta in modo ingrandito tutti i problemi che animano il dibattito dell'antropologia visuale nelle sue intenzioni descrittive o "di verità", che si trovano ricapitolati in modo impareggiabile nello svolgimento della vicenda cinematografica di Jean Rouch. Si potrebbe dire, in termini ideali, che più l'intenzione etnografica è marcata, più il regista creatore fa un passo indietro, più le immagini e i suoni da lui registrati hanno bisogno della parola scritta o parlata, una parola che insomma dica a chi assiste al film cosa sta vedendo e sentendo. Più invece il regista allarga le sue libertà creatrici, mettendosi nei panni di chi presumibilmente vedrà il suo film, più si distacca dalle preoccupazioni meramente documentaristiche, più ricorre con libertà al montaggio, più le immagini e i suoni registrati acquistano autonomia conoscitiva e comunicativa, emancipandosi dalla parola scritta o parlata dell'etnografia. Tale emancipazione implica però un rapporto di non complementarità tra film e scrittura, come nella relazione tra film e romanzo di cui dicevo all'inizio, dove effet-

tivamente il mezzo è tutto. Pochissimi accenni a un solo film, riedito nella pubblicazione multimediale prima ricordata, basteranno a esemplificare questa relazione, qui idealmente estremizzata, ma che ovviamente si inverte sempre e comunque attraverso compromessi più o meno equilibrati tra tali inconciliabili tendenze.

3. *N'Kipiti*

Il film *N'kipiti, La racune e le prophète* apre il primo CD ROM della pubblicazione appena ricordata⁹. È dedicato al profeta Odjo. Non mi preoccupero d'iscrivere il film all'interno delle tradizioni espressive cui fa riferimento e di cui si decifrano le citazioni. Per i fini di questo scritto, basterà ripetere che s'inscrive nei modelli di filmati che hanno trovato i loro precedenti più celebri nell'opera di Rouch, dove l'estraneità esotica della scena profetica è lavorata proprio per rileggerla in relazione ai temi ideali, politici, sociali dell'attualità più scottante (allora della decolonizzazione poi della cosiddetta *surmodernité*) dei due mondi a contatto, quello da cui l'antropologo proviene (e a cui in fondo si rivolge) e quello cui si è votato. Mi limiterò invece a selezionare i punti utili per i pochi problemi prima richiamati:

⁹ Il film è di Jean-Paul Colleyn e Manu Bonmariage, con la direzione etnologica di Marc Augé.

la relazione logica, implicita ed esplicita, che la scrittura ha con il linguaggio filmico, all'interno delle tendenze dei rispettivi mezzi espressivi, qui chiamate, per comodità, "la resistenza del reale" nel film e "l'inclinazione all'arbitrio" nella narrazione scritta.

Nel film *N'kipiti* la scrittura ha un grande peso innanzitutto qualitativo. Escludendo i sottotitoli dedicati alla traduzione, di cui non parlerò, si esplicita in due forme: in scrittura propriamente detta e in voce fuori campo recitante un testo redatto dall'etnologo.

Nei primi 40 secondi del filmato scorrono sullo schermo 17 righe di testo scritto in francese (bianco su fondo nero) in modo semplice e chiaro, di facilissima e universale comprensibilità, mentre il sottofondo sonoro riproduce un canto e bisbigli di dialoghi a basso volume non facili da decifrare non solo per la distanza linguistica. Questo rapporto iniziale tra scrittura (chiara e semplice) e documento orale (difficile da decifrare) inquadra bene il ruolo affidato alla scrittura anche nel resto del film. La parola scritta funziona come una sorta di grande didascalia scorrevole che ha il compito di rassicurare lo spettatore sulla piena comprensibilità di ciò che senza di essa gli sarebbe evidentemente incomprensibile sia per la distanza linguistica sia culturale. Cosicché la scrittura ora precede una sequenza filmica (idealmente oscura) per permetterne preliminarmente l'interpretazione, ora la segue immedia-

tamente, come per andare in soccorso dello spettatore dopo averlo lasciato per qualche tempo nell'oscurità.

Nel film, il testo scritto s'intromette in quello gestuale e sonoro quindici volte, in una sequenza sapiente che ricalca il progressivo passaggio da una prospettiva *da lontano* a quella *da vicino*, dalla storia del paese e del profetismo a quella del personaggio in questione (dal campo lunghissimo al campo primissimo, si potrebbe dire volendo rimarcare l'interscambiabilità del lessico). Per il testo non scritto ma parlato, sempre fuori campo, avviene solitamente il contrario (dal vicino al lontano), nel senso che a esso è affidato, generalmente, il compito di indurre lo spettatore a fare i raccordi necessari tra l'esperienza individuale dei testimoni filmati e la loro estendibilità sociologica.

Non discuto dell'ottima riuscita del film, ma lo prendo a pretesto per porre, in modo più problematico di quanto generalmente si faccia, la relazione tra l'antropologia fatta con i film e quella fatta con la scrittura. In fondo la documentazione sul profetismo fa emergere in modo esagerato, per così dire, l'inadeguatezza della soluzione salomonica per lo più accettata in antropologia, quella che vuole i due mezzi (filmato e scrittura) in posizione di perfetta complementarità. Il caso cui mi riferisco sembra dirci che non è così. Si deve invece ammettere che il ricorso alla scrittura, pur se contenuto all'indispensabile nel film di cui parlo, ne raf-

forza in ogni caso l'onnipotenza, la sua "tendenza all'arbitrio", perché detta definitivamente i criteri interpretativi di quelle resistenze del reale registrate dalla cinepresa e dal microfono, resistenze che senza di essa resterebbero mute, non s'iscriverebbero in nessun ordine di senso. Inoltre si deve anche riconoscere che in questo genere di film il rapporto tra scrittura e filmato non è biunivoco: la scrittura influisce sull'interpretazione dei gesti e delle parole filmate, ma questi ultimi non possono influire sull'interpretazione e sulla confutazione della prima. Cioè, messe insieme, ciò che ho chiamato "la resistenza del reale" del film, pur essendo quantitativamente preponderante, esalta e non contrasta la "tendenza all'arbitrio" della scrittura.

La sottovalutazione del problema che intendevo porre all'attenzione s'inquadra in modo particolare nella nostra più recente stagione di studi, dove la descrizione non ha quasi più cittadinanza teoretica ed etnografica. A partire dalla troppo fortunata opera di Said¹⁰, sappiamo tutti che quasi tutto è inventato. La moltiplicazione dei titoli di saggi e volumi, dei più disparati comparti del sapere umanistico, dove compare il termine "Invenzione" ne è un'immediata conferma. L'etimo ci direbbe però che *inventio* significa anche scoperta. Chi di noi non sa che ogni ricostruzione è

anche una costruzione? Che la soggettività è ineliminabile? Che ogni descrizione è sempre e comunque un'interpretazione? Ma ciò significa che tutte le ricostruzioni sono allo stesso modo inventate e intrise di soggettivismo? Si ritorni al soggetto del film. S'immagini che un etnografo avesse lavorato alla vecchia maniera, secondo un'intenzione descrittiva (di autocoscienza della tendenza all'arbitrio del suo mezzo), estraendo dalla scena rituale la sua natura testuale. Si dovrebbe ammettere almeno una cosa: che le parti scritte derivanti dalla sua intenzione descrittiva e le parti derivanti dalla sua interpretazione si collocherebbero nella sua opera in senso biunivoco, al punto che la base d'intenzione descrittiva da lui fornita potrebbe permettere al lettore di smentirne le interpretazioni.

La paradossalità della relazione tra film e scrittura d'interesse etnografico, che qui ho tentato di porre all'attenzione del lettore a partire da un caso specifico, non solo è sapientemente percorsa, in termini generali, nella pubblicazione francese da cui ho tratto spunto, ma assume evidenza fisica nel manufatto stesso, dove la rivendicazione dell'autonomia conoscitiva dell'antropologia visuale è affidata a più di trecento pagine scritte.

Bibliografia

Bonhomme Julien
2009, *Dieu par décret. Les écritures d'un*

¹⁰ Said [1978] 1991.

prophète africain, “Annales: Histoire, Sciences Sociales”, LXIV/4, pp. 231-232.

Didi-Huberman Georges

1990, *Devant l’image*, Paris, Minuit.

Louveau Frédérique

2012, *Un prophétisme japonais en Afrique de l’Ouest*, préface de G. Balandier, postface de J.-P. Dozon, Paris, Karthala.

Petrarca Valerio

2012, *Prophètes d’Afrique noire au XX^e siècle*, in *Prophètes et prophétisme*, sous la direction d’A. Vauchez, Paris, Seuil, pp. 351-395.

Ricci Antonello

2015, *Etnografia, cinema, memoria, narrazione: percorsi di ricerca*, “Voci”, XII, pp. 135-155.

Ropars Marie-Claire

1983, *Le film lecteur du texte*, “Hors cadre-s-”, I, pp. 70-93.

Said Edward W.

1991, *Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente*, Milano, Feltrinelli.

FRANK CANCIAN FOTOGRAFO E ANTROPOLOGO IN ITALIA

ANTONELLO RICCI

L’8 ottobre 2020, al Museo delle Civiltà – Museo delle arti e tradizioni popolari “Lamberto Loria”, si è svolta l’inaugurazione della mostra fotografica di Frank Cancian *Un paese del Mezzogiorno italiano – Lacedonia, 1957*, a cura di Francesco Faeta¹. Aperta al pubblico il 10 ottobre e inizialmente

prevista fino al 10 gennaio 2021, la mostra si è protratta fino al 5 dicembre 2021.

La scelta delle 165 immagini esposte, delle quali 105 stampate in grande formato, è una selezione ristretta del *corpus* completo di 1801 fotografie scattate da Frank Cancian a Lacedonia, paese in provincia di Avellino, e nelle campagne circostanti, in sei mesi di permanenza più o meno continua, dal 5 gennaio al 5 luglio 1957. Non è stata l’unica iniziativa sul fotografo e antropologo italo-americano: nel 2017, in occasione del ritorno di Cancian nel paese irpino per la donazione del fondo fotografico e documentario al Museo antropologico visivo irpino – Mavi, è stato realizzato il film *5x7 – Il paese in una scatola* di Michele Citoni. Il documentario è anche una ricca fonte di informazioni di prima mano: esse comprendono le testimonianze degli abitanti di Lacedonia che hanno conosciuto l’antropologo e una serie di dense riflessioni e commenti dello stesso Cancian. Sequenze del film, infatti, sono state utilizzate per l’allestimento della mostra di cui si parla, come momenti di approfondimento e di confronto con quanto compariva nelle fotografie esposte. Un’altra iniziativa è stata il progetto di ricerca sullo studio del fondo archivistico e fotografico Cancian avviato e coordinato da Vincenzo Esposito con Ugo Vuoso e Antonio Severino, in seguito a un accordo fra il Comune di Lacedonia e

¹ Un’anticipazione è apparsa su “Voci” con un breve scritto di Faeta (2019).

il Laboratorio di antropologia “Annabella Rossi” dell’Università di Salerno (Esposito 2019, 2020).

L’inaugurazione della mostra è avvenuta nel grande Salone d’onore del Museo con gli interventi di Leandro Ventura, direttore dell’Istituto centrale per il patrimonio immateriale, del sindaco di Lacedonia Antonio Di Conza, di Luigi M. Lombardi Satriani che ha collocato l’evento nel contesto meridionale degli studi di antropologia dell’Italia con particolare riferimento all’approccio visivo e fotografico, di Francesco Faeta il quale ha introdotto la mostra come punto di arrivo di un lungo e denso lavoro condotto nei mesi precedenti a stretto contatto con Frank Cancian e con i referenti locali del Museo Mavi e della Pro loco di Lacedonia. All’evento è stato anche presente Lello Mazzacane antropologo visivo napoletano tra i principali innovatori e promotori in Italia dell’uso delle tecnologie visive in antropologia culturale.

Il lavoro di ricostruzione critica, operato da Faeta, del contesto scientifico, culturale e politico in cui si svolse la ricerca di Cancian è stato decisivo per definire il progetto espositivo e la selezione delle immagini messa in atto per la mostra e per il libro a essa connesso: libro che non è un catalogo, precisa il curatore, ma un diverso *medium* con cui è stata proposta la ricerca fotografica e antropologica dello studioso statunitense.

Questo libro, – scrive Faeta (2020: 18) – che esce in occasione della mostra fotografica [...], messo a punto con la preziosa collaborazione di Frank Cancian, contribuisce a far luce su uno degli episodi importanti dell’antropologia del Mezzogiorno italiano, dando conto [...] dei risultati di un’indagine etnografico-visiva condotta con un approccio monografico dall’antropologo americano nel 1957.

La linea di lavoro impostata da Faeta per leggere e collocare il lavoro di Frank Cancian nel panorama di studi meridionalistici italiani si è mossa sostanzialmente su una messa a confronto tra due prospettive metodologiche e approcci di ricerca. Un primo filone, prettamente italiano, è quello degli studi demartiniani e demologici – di cui lo stesso Faeta è un esponente – che io ritengo si possa rivendicare come un’“antropologia in stile italiano” (Ricci 2019), connotato da un approccio documentario visivo e sonoro e orientato verso istituti e comportamenti culturali propriamente connessi al mondo contadino, in quegli anni al centro dell’attenzione politica e culturale di numerosi studiosi, artisti, operatori culturali e sociali di varia formazione e interesse. Si trattava di una fascia sociale ed economica diffusamente presente, viva e operante sul territorio del Mezzogiorno italiano e delle isole. Un altro filone, prevalentemente americano di studi di sociologia e di antropologia sociale ed economica, era marcato da un’impronta specificamente

sociologica e di ricognizioni quantitative, non esente “da un pressante interesse politico che si basò sulle numerose agenzie dedite, sin dal periodo bellico, al finanziamento della ricostruzione italiana” (Faeta 2020: 18). Si contrappongono: dal lato italiano, una dominante ideologia politica di sinistra connotata da una certa riluttanza verso le scienze sociali e una radicale diffidenza nei confronti della cultura capitalistica e americana, insieme a una rappresentazione neorealista delle classi sociali svantaggiate; dal lato americano, come scrive ancora Faeta (ivi: 19), “un riformismo, empiricamente connotato, aperto al rilievo sociologico delle società osservate ma notevolmente vincolato da istanze istituzionali, fuorviato da un insieme di pregiudizi ricorrenti sul Mezzogiorno”. Erano, dunque, due visioni del mondo in forte divergenza, ma erano anche due sistemi di pensiero guidati da intenti e da prospettive di intervento sulle realtà sociali disagiate con motivazioni non conciliabili e sovrapponibili.

Gli studi sociologici e di comunità scaturiti dalle ricerche degli “americani”, e non solo, sono stati, comunque, come sottolinea ancora Francesco Faeta (ivi: 21) parafrasando una nota espressione di Margaret Mead, degli studi “di parole e, a volte, di dati quantitativi, compendati in immagini tabellari”. Per questo motivo il rilevamento di etnografia fotografica svolta a Lacedonia da Frank Cancian si staglia in maniera sorprendente e unica in

quel panorama. Nonostante la giovane età e la limitata esperienza collocata in un periodo ancora di formazione professionale e scientifica, spicca la consapevolezza con cui Cancian manipola il mezzo fotografico come dispositivo della ricerca etnografica e dell’esplorazione della realtà. Ma non si è trattato di un episodio isolato nella vita professionale dell’antropologo americano: la vocazione alla fotografia è emersa fin dall’inizio della sua esperienza accademica con una tesi di laurea di etnografia fotografica sulla riserva indiana di Fort Apache in Arizona e poi con altri lavori più maturi, ugualmente di approccio etno-fotografico, in Messico e in California meridionale.

Frank Cancian è nato a Stafford Springs, nel Connecticut nel 1934 da genitori originari del nord Italia. La sua formazione culturale e scientifica è articolatamente percorsa da Francesco Faeta nel volume dedicato alla mostra, con particolare attenzione all’interesse per la fotografia che ha inizio con un approccio da autodidatta con qualche esperienza di “bottega” presso un laboratorio della sua città, con un’attenzione alle tendenze fotogiornalistiche del periodo, come quelle di “Life”. Sintetizzando la dettagliata ricostruzione di Faeta, nel percorso di formazione dello studioso emergono alcuni momenti chiave, alcuni incontri con personalità che chiariscono le motivazioni della scelta, sempre più decisa e consapevole, di fare antropologia con

la macchina fotografica: con David McAllester, antropologo della musica alla Wesleyan University e convinto sostenitore dell'utilizzo della fotografia e, più ampiamente, dei mezzi di ripresa e di riproduzione tecnica per documentare la realtà culturale; con Cipriana Artom Scelba, direttrice per l'Italia del Programma Fulbright, da cui Cancian ebbe una borsa di studio di un anno, la quale acconsentì a impostare la ricerca in senso antropologico e a destinare una parte dei soldi all'acquisto di materiale fotografico; con Tullio Tentori, in quegli anni direttore del Museo nazionale delle arti e tradizioni popolari, che lo introdusse e lo seguì nella ricerca a Lacedonia lasciandone libero l'istinto visuale per l'etnografia; con Evon Z. Vogt jr., suo direttore di tesi di dottorato all'Università di Harvard, che ne sollecitò ulteriormente la passione per la fotografia, il suo uso sperimentale nella pratica etnografica e lo inserì nel suo progetto di ricerca in area mesoamericana.

Nel film *5x7 – Il paese in una scatola* Cancian racconta le sue difficoltà a poter costruire una carriera accademica attraverso l'antropologia visiva e la fotografia. Per progredire nel contesto universitario i prodotti scientifici devono essere scritti – libri, articoli su riviste specializzate – e con dati statistici: i resoconti fotografici non si riteneva e non si ritiene che restituiscano la stessa densità scientifica. Si tratta di un pregiudizio di lungo periodo che perdura ancora

oggi e fa sì che nei criteri di valutazione scientifica dei prodotti della ricerca un saggio fotografico non trovi adeguata collocazione. Precisa Cancian nel film: “imparai subito: o l'accademia o la fotografia. E scelsi la fotografia”.

L'antropologo continua raccontando il suo incontro con Edward Steichen, in quegli anni responsabile per la fotografia del Museo d'arte moderna di New York:

Vide, credo, 60 foto di Lacedonia e gli piacquero molto. A quel punto io sapevo che sarei diventato antropologo. [...] E questo ci porta al tema del mio conflitto [...] tra l'antropologia definita “dura” e quella “morbida”. In quel momento e per molti anni a venire sentii che se non avessi lavorato soprattutto sull'antropologia “dura”, con i numeri e cose del genere – che a ogni modo mi piacciono – se avessi detto che ero molto concentrato sulla fotografia non avrei trovato lavoro. Non ho mai messo la fotografia nel mio curriculum finché non ho avuto la cattedra, la sicurezza di un impiego.

Ritornando alla mostra, principale *focus* di questo scritto, il curatore, in un video di presentazione disponibile sul canale YouTube del Museo delle Civiltà², ne descrive i criteri espositivi articolati in due grandi spazi di allesti-

² <https://youtu.be/EbfXsnVZPWc>, consultato il 16 agosto 2021.

mento: una prima sala “nera” ha ospitato contenuti informativi e didattici, fra cui un grande pannello con i provini di tutti i 1801 scatti, alcuni pannelli con informazioni su Cancian, una selezione di sue pubblicazioni collocata in una teca; una seconda sala “bianca” segmentata in diverse pareti espositive, ha accolto le fotografie organizzate in settori corrispondenti ai capitoli fotografici del libro: *Il paese, Le soglie, La scuola, Le campagne, Le feste, La gente, La piazza*; su alcuni monitor scorrevano le immagini del film di Citoni.



1. Visitatori davanti alla sezione *Il paese*.



2. Visitatori davanti alla sezione *Le feste*.

Secondo quello che Faeta scrive nel libro e spiega nel video di presentazione, il progetto di allestimento espositivo da lui seguito, insieme con quanto già riportato in precedenza, ha tenuto conto in maniera profonda e complessa dell’insieme archivistico restituito dallo stesso Cancian a Lacedonia: i taccuini di campo³, che Faeta (2020: 29) ha analizzato cogliendone l’aspetto metodologico e di “stile di lavoro che caratterizzò il suo soggiorno”; i provini fotografici da cui sono state estratte le fotografie per la mostra. Dalla lettura dei taccuini, in particolare, oltre a trovarsi connessioni con i contesti di studio di suo riferimento, in particolare con il già ricordato Vogt, emerge il loro carattere di appunti di memoria: essi mostrano una continuativa descrizione della sua esperienza quotidiana a contatto con gli abitanti di Lacedonia. Secondo Faeta l’approccio alla realtà locale paesana di Cancian, condotto con il mezzo fotografico, più di quello consueto della scrittura e dei dati statistici utilizzato da altri antropologi statunitensi, primo fra tutti Banfield, lascia intendere la dinamica dei rapporti fra le classi sociali presenti in un paese del Sud Italia in maniera più efficace e calzante alla realtà meridionale di quegli anni. Il mondo contadino, le sue aspettative, i limiti della dinamica

³ Per una ricognizione del fondo, con riferimento soprattutto ai taccuini, cfr. Esposito 2019.

sociale ed economica sono colti, secondo Faeta, in maniera mirabile con la narrazione fotografica che è possibile evincere dall'analisi dei provini e dal confronto con i taccuini. Principali soggetti delle fotografie sono, infatti, i contadini, prevalentemente poveri, ma vi sono anche ripresi altri livelli socio-economici del contesto rurale e non. La prospettiva di lettura delle immagini adottata da Faeta enfatizza il carattere di studio di comunità come elemento di assoluta originalità della ricerca iconografica di Cancian, un aspetto che, a suo avviso, è mancato nell'approccio dell'antropologia italiana coeva e immediatamente successiva. In tal senso, per esempio, è stata evidenziata l'attenzione dimostrata dallo studioso americano per un ceto intellettuale e disoccupato, un livello sociale rimasto fuori dall'interesse dell'antropologia italiana, che, nel panorama paesano, secondo il curatore, rappresenta "quel potente *gap* tra visione del mondo e controllo effettivo della realtà" (Faeta 2020: 33): un futuro negato.

Sulla rappresentazione fotografica del mondo contadino, a diverso titolo principale soggetto di interesse degli antropologi e dei fotografi italiani e stranieri, vorrei soffermarmi con qualche considerazione conclusiva.

A partire dall'immediato secondo dopoguerra, il mondo contadino con il

suo tratto di arcaicità culturale⁴ è stato per più di due decenni, e in maniera meno continuativa anche per un maggior tempo, sotto l'interesse di intellettuali, fotografi, artisti, registi, oltre che del settore demologico dell'antropologia italiana. Dal punto di vista artistico e iconografico è stata ampiamente riconosciuta l'influenza del movimento neorealista nella definizione di un canone estetico con cui rappresentare quel ceto socio-culturale e, soprattutto, è stata fissata una forma della rappresentazione dei contadini del sud Italia attraverso il cinema e la fotografia, fino a modulare verso la retorica della povertà e del macchietismo popolare. In tal senso è stata data per scontata l'imposizione autoriale di un canone estetico e la conseguente passività dei soggetti sottoposti allo sguardo egemone. Una specifica procedura di ripresa delle immagini – bianco e nero contrastato, inquadrature rivolte alla fatica, al lavoro, alla sofferenza e alla miseria, esclusione di elementi che possano riportare alla coeva modernità – sembrerebbe essere stata messa in atto di proposito per raggiungere risultati aderenti a quel canone

⁴ Il termine arcaico non va inteso come sinonimo di primitivo, ma, ricordando le annotazioni di Claude Lévi-Strauss (1995: 16) inerenti alle sue fotografie, va interpretato nel senso di una radicale diversità dei principi culturali sui quali, pur in condizioni di precarietà esistenziale, è resa possibile la reinvenzione di una "condizione di società".

estetico, come se i soggetti delle fotografie non avessero un loro atteggiarsi davanti alla camera, un loro canone estetico da proporre come auto-messa-in-scena, secondo la nota formulazione di Claudine de France (1982).

Vedendo le fotografie scattate a Lacedonia da Frank Cancian mi sono chiesto, per l'ennesima volta, perché quando vedo fotografie di contadini colti nel pieno del loro "arcaismo maturo", per ricordare una bella ed efficace definizione di Francesco Faeta (1996: 18), mi sembra di cogliere una sorta di "affinità di famiglia", nel senso che le immagini si assomigliano, i soggetti sembrano richiamarsi gli uni con gli altri, da Lacedonia (AV) ad Albano di Lucania (PZ), da Tricarico (MT) a Serra San Bruno (VV), da Nardò (LE) a Nicosia (EN), da Carpino (FG) a Santa Lucia di Stroncone (TR). Più fotografie emergono dal periodo storico a cui faccio riferimento, più mi sembra confermarci una vera e propria irruzione visiva dei contadini nella storia attraverso la fotografia e soprattutto attraverso il ritratto, nel senso più ampio del termine, vale a dire non soltanto nella forma classica e statica della figura ripresa in posa, ma in tutte le possibili variazioni con cui una persona può essere consapevolmente fotografata dando vita all'intimità comunicativa che si instaura tra chi fotografa e chi è fotografato. Nelle immagini di Frank Cancian questa intimità è un tratto costantemente percepibile, come lo è anche in quelle

di Franco Pinna e Ando Gilardi, Annabella Rossi e Ferdinando Scianna, Alan Lomax e Arturo Zavattini, Paul Strand e Fosco Maraini, Marina Malabotti, Lello Mazzacane e Francesco Faeta e, scusandomi per l'autocitazione, anche nelle mie fotografie dei contadini e dei pastori, ritratti dalla metà degli anni '70 fino a oggi, nell'accezione estensiva a cui ho fatto prima cenno.

Come scrive Faeta, Cancian non aveva una specifica cognizione né delle produzioni italiane di riferimento neorealista e demartiniano, né della tradizione reportagistico-sociale del suo paese. Non era, quindi, particolarmente influenzato da correnti culturali dominanti, se non nel senso di una generica disseminazione culturale. Le sue fotografie nascono direttamente sul campo, a contatto con le persone e con i luoghi e, soprattutto, da un profondo interesse per "l'ordinario. Essere capaci di comunicare la bellezza dell'ordinario – afferma Cancian nel film di Citoni – mostrare cosa fanno le persone, come tengono le mani. Ecco il punto di vista: prendere qualcosa che normalmente non si nota e mostrarne l'aspetto interessante [...]. E se sai farlo vedere, è stupendo". Le sue immagini nascono anche da un intento sperimentale di ripresa, come nelle serie di ritratti multipli che "sono accostati per attinenza o per dissomiglianza, in modo da introdurre a una percezione più profonda e complessa dei soggetti" (Faeta 2020: 36), o come nei ritratti "incorniciati" in

qualche elemento architettonico, riuniti nella mostra sotto il titolo *Le soglie*, a volte in sequenze multiple di campo e controcampo ad affermare l'intento dialogico della ripresa fotografica, il punto d'incontro fra due soggetti. Nascono, infine, da un'osservazione prolungata e da una presenza continuativa con la macchina fotografica tra la gente, un approccio di metodologia etnografica che ricorda le riflessioni di Gregory Bateson (1942), puntualmente richiamate anche da Faeta, in merito alla sua magistrale esperienza a Bali. Riferisce a questo proposito Cancian:

come fotografo, la prima cosa che dovresti fare [...] è andare in un posto, passeggiare [...], mi ricordo che arrivando nella strada del mercato, degli uomini mi fermarono e mi chiesero: "che ci fai qui?" Dissi che ero uno studente, che volevo conoscere la loro cultura e che volevo fare fotografie. [...] Io pensai: "ora lo diranno a tutti". E successe proprio questo. [...] Vedi come percepiscono te e quello che stai per fare. Poi cominci a scattare foto. [...] Quando stai con delle persone, dopo una o due ore si stufano di te e si rimettono a fare le solite cose che fanno quando non ci sei, ed è allora che vuoi stare lì con loro.

Mi sembra che egli abbia colto un'autonomia rappresentativa del corpo propria della cultura contadina meridionale. Come è successo nelle migliaia di immagini degli altri fotografi che han-

no ripreso il mondo contadino in quegli anni: le persone, gli abiti, i gesti, le posture, i visi, i sorrisi, gli ammiccamenti, i corpi nella loro interezza si susseguono, uguali, ma non identici, riconoscibili sempre come attraversati da un segno culturale somatizzato e replicato in mille e mille varianti locali. Un modello corporeo moltiplicato in infinite modulazioni locali è stato colto attraverso la relazione dialogica degli sguardi dei tanti fotografi e della disponibilità contadina a farsi ritrarre. Il ritratto, – lo ha scritto a più riprese lo stesso Francesco Faeta (2003: 117-120), – è il modulo espressivo più vicino e connaturato alla sensibilità contadina.

I contadini fotografati da Cancian sono a loro agio davanti all'obiettivo perché sono ripresi nei loro panni, nel vero senso del termine, così come lo sono anche in tutte le fotografie di quegli anni, al di là del codice estetico, ideologico, politico, narrativo che si è voluto applicare *a posteriori*. Le sue fotografie, anche e soprattutto perché tutte insieme formano un ritratto di comunità, mettono a nudo un primato culturale del mondo contadino di quegli anni: i contadini attraverso le foto esprimono una loro egemonia culturale su tutte le altre categorie sociali. Essi sanno utilizzare integralmente il proprio corpo, lo padroneggiano durante il lavoro, come strumento di fatica e di svago, nella quotidianità della vita domestica come nella straordinarietà del tempo del rito e della devozione religiosa, negli spazi

della casa, della campagna, dei luoghi di culto e di quelli della vita civile.

Le fotografie di Cancian, mediante il confronto fra le categorie sociali paesane a cui costringe l'occhio dell'osservatore, avvalorano tale primato contadino. Esse, infatti, consentono di fermare l'attenzione sulle differenze dei canoni estetici del corpo presenti nel tessuto sociale paesano: man mano che essi si discostano da quelli interni al paese per assumerne altri importati dal di fuori, diventando sempre più inappropriati e grotteschi. Lo sono, per esempio, in maniera visivamente evidente, gli esponenti di quel livello intellettuale sradicato e disoccupato i cui corpi non sono in grado di stare negli abiti che indossano e le posture si fanno via via innaturali e goffe ponendo in luce una contraddizione tra il corpo e l'abito che lo ricopre. Lo ricorda mirabilmente John Berger (2003: 31-41): analizzando alcune fotografie di August Sander del progetto *Uomini del 20° secolo*, egli mette in evidenza come la relazione di intimità fisica che emerge dal modo di indossare gli abiti e da come il corpo vestito si mostra è "un esempio piccolo, ma molto efficace [...] di ciò che Gramsci chiamava egemonia di classe" (ivi: 38). Uno degli aspetti che più mi ha colpito guardando lo studio fotografico di comunità di Frank Cancian è proprio la prorompente "egemonia di classe" emergente dalle fotografie dei contadini, soprattutto di quelli poveri, la più subalterna

delle classi sociali.

Frank Cancian è morto il 25 novembre 2020. Non ha avuto la possibilità di vedere la mostra allestita nel Museo dove lui stesso, tanti anni prima, aveva incontrato Tullio Tentori. Come ha scritto Francesco Faeta nella nota di ricordo pubblicata sul sito della Società italiana di antropologia culturale:

Aveva acquistato i biglietti per l'Italia, per essere presente, assieme alla moglie Francesca, all'inaugurazione della mostra, dedicata al suo lavoro a Lacedonia, realizzata presso il Museo delle Civiltà in Roma [...]. L'inaugurazione fu rimandata a causa delle ben note restrizioni legate alla pandemia; era molto dispiaciuto di non poter tornare in Italia, ma era fiducioso che avrebbe potuto farlo più tardi [...]. Quando questo, per una manciata di giorni prima delle nuove restrizioni, è sembrato possibile, Frank non stava più bene e un suo viaggio in Italia non era proponibile. [...] Quando ha avuto tra le mani copia del libro che avevamo realizzato e che l'editore gli aveva inviato in tutta fretta appena uscito dalla tipografia, quasi presentendo che i tempi fossero assai stretti, mi ha scritto che quello era uno dei giorni più gratificanti e felici della sua vita professionale (e non solo)⁵.

⁵ <https://www.siacantropologia.it/frank-cancian-un-ricordo/>, consultato il 9 agosto 2021.

Bibliografia

- Bateson Gregory
1942, *Notes on the Photographs and Captions*, in G. Bateson, M. Mead, *Balinese Character. A Photographic Analysis*, New York, New York Academy of Sciences, pp. 49-54.
- Berger John
2003, *Sul guardare*, a cura di M. Nadotti, Milano, Bruno Mondadori.
- De France Claudine
1982, *Cinéma et anthropologie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Esposito Vincenzo
2019, "Non trovo pace più". *Note relative alla ricerca su/di Frank Cancian, antropologo visivo nell'Italia del Sud*, "Visual Ethnography", VIII/2, pp. 99-121.
- 2020, *Frank Cancian in prospettiva. Prossime fasi di una ricerca etnografico-visiva*, in F. Faeta (a cura di), pp. 207-211.
- Faeta Francesco (a cura di)
1996, *Nelle indie di quaggiù. Fotografie (1970-1995)*, Milano, Jaca Book.
- 2003, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, FrancoAngeli.
- 2019, *Frank Cancian a Lacedonia*, "Voci", XVI, pp. 308-312.
- 2020, "I never left Lacedonia". *Un'esperienza di ricerca nel Mezzogiorno italiano degli anni Cinquanta*, in F. Faeta (a cura di), pp. 18-47.
- 2020, a cura di, *Un paese del Mezzogiorno italiano. Lacedonia (1957) nelle fotografie di Frank Cancian*, Roma, Postcart.
- Lévi-Strauss Claude
1995, *Saudades do Brasil*, Milano, il Saggiatore.
- Ricci Antonello
2019, *L'eredità rivisitata. Storie di un'antropologia in stile italiano*, Roma, Cisu.

LETIZIA BATTAGLIA E LE STORIE DI STRADA: UNA MOSTRA FOTOGRAFICA

GIANFRANCO SPITILLI

“Io non mi sento soltanto una fotografa, sono tante cose, come te, come tutti, e sono una militante; io amo Palermo, amo la mia gente, amo la vita, per cui con la macchina fotografica ho tentato di raccontare il dolore di Palermo, la violenza, e anche il mio di dolore, perché un fotografo non racconta solo il mondo, racconta anche sé stesso”¹. Inizia così una recente intervista di Letizia Battaglia, in cui inquadra, con poche e nitide parole, il senso del suo essere fotografa, persona, testimone impegnata del suo tempo, della sua Sicilia e della sua Palermo, che ha raccontato dalla fine degli anni Sessanta del secolo scorso, epoca alla quale risale l’inizio della sua attività attraverso la direzione del settore fotografico del giornale palermitano “L’Ora” e l’impegno sul campo come fotoreporter (Al-

¹ Letizia Battaglia. *Intervista con la fotografa* del 23 settembre 2020, a cura di Michela De Riso, addetta culturale presso l’Istituto Italiano di Cultura di Berlino, in occasione dell’inaugurazione della mostra *Letizia Battaglia. Palermo e la lotta alla mafia* (Berlino, 24 settembre 2020-31 marzo 2021), <https://youtu.be/ixIdBJzRMsY>, consultato il 7 maggio 2021; la mostra è visitabile anche online in forma multimediale: <https://iicberlino-extra.de/letizia-battaglia-mostra/>.

fano Miglietti 2019: 197).

Fotografia come scelta di vita e un grande *Amore amaro* (Raganato 2013) per la sua città dalle infinite contraddizioni², tradotto in un percorso di intenso impegno civile, politico, intellettuale e artistico; impegno di militanza e di coinvolgimento umano, che nella stessa articolazione del suo nome sintetizza i tratti del suo modo di essere, di fotografare, di partecipare: “Letizia – gioia, felicità, allegria, giubilo, contentezza, gaudio, entusiasmo, esultanza, serenità, bene. Battaglia – combattimento, scontro, conflitto, guerra, campagna, attacco, lotta, duello, confronto” (Alfano Miglietti 2019: 11)³.

Persona prima che fotografa – come ama dire di sé –, e fotografa che osserva e si interessa di persone, prima che fotografarle. Un senso di responsabilità sociale nell’uso del mezzo fotografico condiviso da altri appassionati osservatori di umanità a lei contemporanei che hanno posto, allo stesso modo, i sentimenti al centro del proprio lavoro: “*Non è che a me le persone interes-*

sino per fotografarle, mi interessano perché esistono”, dichiarava Mario Dondero pensando a una fotografia intesa primariamente come “collante di relazioni umane”, oltre che come testimonianza (Dondero, Giordana 2014: 9); e, al pari di lei, poco interessato ai discorsi sulla tecnica fotografica e a un fotogiornalismo esposto all’insidia di diventare, per una via eccessivamente formalistica, “soltanto una sequenza di scatti senz’anima” (Ivi).

Lo dice chiaramente, Letizia Battaglia, riferendosi al suo lavoro: “Non c’era bisogno di grande tecnica, c’era bisogno di grande cuore”, altrimenti “la banalità può sopraffarti” (Raganato 2013). Fotografa della vicinanza, della prossimità, del contatto, della vita e della morte, non si è sottratta mai al dovere della presenza e della riconoscibilità, scegliendo di cogliere “tutto molto da vicino, a distanza di un cazzotto, o di una carezza”⁴. Un’idea di dialogo con la realtà ribadita in ogni intervento, quando si è trovata a spiegare il suo modo di avvicinare i contesti, gli eventi, i soggetti: “Ho utilizzato quasi sempre il grandangolo, perché amo un certo tipo di fotografia, devo stare sempre molto vicina a quello che fotografo, per cui mi dovevo avvicinare sempre, non mi potevo nascondere

² *Amore amaro* è il titolo di un docufilm ispirato a una delle mostre più importanti di Letizia Battaglia, svoltasi a Palermo nel 1986 (*Palermo amore amaro*), in cui la fotografa racconta con i suoi scatti lo splendore e le miserie della sua amata città.

³ Sono le parole che introducono la mostra *Letizia Battaglia. Storie di strada*, allestita ad Ancona alla Mole Vanvitelliana dal 25 luglio 2020 al 30 maggio 2021.

⁴ La frase completa è riportata all’interno della mostra, in uno dei pannelli introduttivi: “consiglio di fotografare tutto da molto vicino, a distanza di un cazzotto, o di una carezza”.

e non mi volevo nascondere”. Soprattutto al cospetto dei malavitosi in manette, con il rischio “di essere sputata magari in faccia”, il “bisogno di essere vista” è divenuto una necessità motivata dal trovarsi di fronte a una persona in arresto, impossibilitata a opporsi, nel tentativo di ristabilire, in qualche modo, una parità di condizione almeno sul piano visivo (Raganato 2013)⁵.

La fotografa ricorda il proprio corpo tremante, quando ha incontrato e ritratto gli spietati pluriomicidi di Cosa Nostra, come Leoluca Bagarella, o il boss Luciano Liggio, entrambi affiliati del sanguinario clan dei corleonesi: “Fotografare i mafiosi è terribile – racconta –, perché i mafiosi, o gli assassini, hanno uno sguardo crudele, hanno una vita crudele negli occhi, e questo fa male, fa molto male”. E definisce umiliante, senza difese, il terribile ventennio degli orrori, delle ingiustizie, delle stragi e della guerra di mafia, tra gli anni Settanta e gli anni Novanta del Novecento, andati avanti tra la paura e la necessità di testimoniare, fino al limite estremo della resistenza psicologica, emotiva, corporea, sopraggiunta con la strage di via D’Amelio e la morte del giudice Paolo Borsellino, in una Palermo “capitale dei morti ammazzati” (La Mantia 2019: 27). Da quel giorno Letizia Battaglia ha deciso di non

fotografare più cadaveri, omicidi, sangue, e di provare a sublimare tutta questa sofferenza in una evoluzione visiva che fosse anche una sua redenzione, una sua liberazione da tanta violenza, da tanta negazione della vita.

A questo lungo percorso biografico e fotografico “di attenzione” è dedicata un’imponente retrospettiva curata da Francesca Alfano Miglietti, allestita ad Ancona nella suggestiva cornice degli spazi espositivi della Mole Vanvitelliana dal 25 luglio 2020 al 30 maggio 2021⁶. *Letizia Battaglia. Storie di strada* propone allo sguardo del pubblico oltre 300 fotografie, prevalentemente in bianco e nero e in buona parte inedite, che attraversano nella sua interezza la vita professionale della fotografa, secondo un articolato percorso narrativo “che raccoglie focus tematici dedicati a ritratti di fotografi, donne, uomini, animali, bambini, e poi alla politica,

⁶ La curatrice della mostra definisce “forme d’attenzione” le fotografie di Letizia Battaglia, “qualcosa che viene prima ancora dell’atto di fotografare”, che proviene dalla sua attività principale: guardare (Alfano Miglietti 2019: 15). La mostra è stata esposta in precedenza al Palazzo Reale di Milano, fino al 19 gennaio 2020; presso la Casa dei Tre Oci, a Venezia, ebbe luogo dal 20 marzo al 18 agosto 2019 una mostra dal titolo *Letizia Battaglia. Fotografia come scelta di vita*, dalla quale l’esposizione attuale prende le mosse, condividendone la curatela e il catalogo; <https://www.doppiozero.com/materiali/letizia-battaglia-fotografia-come-scelta-di-vita>, consultato il 7 maggio 2021.

⁵ *Letizia Battaglia. Intervista con la fotografa* del 23 settembre 2020, a cura di Michela De Riso.

alla vita, alla morte, all'amore, agli orizzonti" (Alfano Miglietti 2019: 13).

La scelta delle immagini esposte proviene da un lungo percorso di ricerca: alla base della scoperta dei tanti inediti presenti nella mostra è infatti da porre in rilievo il faticoso lavoro di scandaglio dell'archivio dei negativi mobilitato dall'intervento costante, paziente e sensibile di Maria Chiara Di Trapani, che dal 2006 ha preso su di sé il compito di condurre di nuovo Letizia Battaglia a orientarsi fra le vecchie immagini di una vita, in quell'atto intenso di "fermarsi per tornare a rivivere il passato", con tutta la fatica "fisica ed emotiva" che tale immersione comporta (Di Trapani 2019: 35).

Ogni foto presente è pertanto "un tuffo senza rete", ispirata da quella *pietas* dello sguardo, del dovere verso gli altri, che evidenzia la curatrice del percorso (Alfano Miglietti 2019: 17), in un allestimento che accosta le immagini le une alle altre secondo connessioni di senso concatenate, assemblate a formare dei grandi pannelli, dei monumentali organismi fotografici frutto della somma visiva di tanti luoghi, volti, situazioni.

Si è accolti da un clima gioioso, febbrile, di feste e scampagnate, di baci e amori giovanili, che coinvolgono in gran parte coppie e famiglie palermitane; ci sono poi scatti dai viaggi fatti assieme a Josef Koudelka in Turchia, in Grecia, in Sardegna, in Corsica, in Nord Europa, testimoniati da alcune immagini del 1984, come un gruppo di donne

in un ambiente domestico, il volto penetrante di una bambina nei pressi di un fiume, o alcuni momenti musicali in un accampamento zingaro alla periferia di Istanbul. Poi paesaggi isolati, ambienti desolanti, luoghi deserti di avvenuti delitti, seguiti dai volti e dalle presenze pregnanti delle donne, giovani e vecchie, in casa o all'aperto, in posa o in azione, da Maria Lai alla ricamatrice di strada a Montemaggiore Belsito, dalla donna di Catania che fuma – immagine-emblema scelta per la locandina della mostra e la copertina del catalogo – alle "creature rovinare per sempre" (Alfano Miglietti 2019: 118), le donne nell'Ospedale psichiatrico di Palermo, riprese nel 1983 mentre vagano senza meta nel cortile della struttura.



1. Ancona, 2021. Particolare dell'allestimento: anziana a Mistretta, nel 1983, e donna che fuma a Catania nel 1984 in due immagini di Letizia Battaglia (foto G. Spittilli).

È alla donna e alle donne che Letizia Battaglia rivolge primariamente la sua attenzione, nella sua vita di fotografa e in questa mostra; "i loro sguardi, le loro gesta, il loro sacrificio, il loro gran-

de amore, l'essere donna a tutti i costi" (La Mantia 2019: 25), la interessano sopra ogni altra cosa. La fotografia rivolta all'universo femminile diventa allora, ancora più fortemente, una scelta di "irrinunciabile rispetto per la verità" (Alfano Miglietti 2019: 17), ma anche una lotta salvifica per la conquista di se stessa, per la sua autonomia di donna, sincera e appassionata, come una recente autobiografia racconta (Battaglia, Pisu 2020). "Il dolore delle donne mi unisce alle donne", osserva (Raganato 2013). È la sofferenza delle foto esposte nella stanza dei lutti e dei grandi dolori, dove compaiono le madri dei figli morti di violenza o prematuramente scomparsi, come l'anziana donna dai piccoli occhi, piccole feritoie su quel che resta del mondo, rimpiccioliti dalla pena, o come la madre di Peppino Impastato, Felicia Bartolotta, avvolta da una tristissima indignazione, da una mortale offesa: "Veniva da una famiglia mafiosa – racconta Letizia Battaglia –, forse suo padre era mafioso e suo marito era mafioso, e aveva solo questo figlio, e lei diceva sempre: 'io non voglio vendetta voglio giustizia'. Stupenda donna, alla quale dobbiamo essere tutti molto grati perché ha sfasato un poco questa idea che dalla mafia non si esce: dalla mafia si esce" (Ivi). Accanto a loro, ancora nel pieno vigore delle sue indagini, il passo coraggioso del giudice Giovanni Falcone percorre alcune immagini, nei pressi del Palazzo di Giustizia di Palermo o ai funerali del generale Carlo

Alberto Dalla Chiesa.

Una grande stanza racconta la socialità collettiva, le cene e in pranzi in casa, le famiglie, la vita dei cortili nei quartieri popolari di Catania e di Palermo, le trattorie e le cucine domestiche, i contadini che sventolano le falci e i martelli a Portella della Ginestra.

Segue quindi un colossale e caleidoscopico racconto della vita religiosa,



2. Ancona, 2021. Particolare dei contadini che agitano falci e martelli a Portella della Ginestra nel 1977 in una foto di Letizia Battaglia in mostra (foto G. Spitilli)

che intreccia i Misteri pasquali di Gangi con le devote di Santa Rosalia procedenti in ginocchio, scalze, nell'ascesa verso il Monte Pellegrino, la vestizione della Madonna a Marsala – una Vergine in doloroso deliquio, con gli occhi aperti e rivolti in alto che raccontano un dolore insopportabile e lacerante – con i cadaveri nelle campagne, sotto gli ulivi, e il dolore di una donna che piange straziata in un vicolo la morte del deputato comunista Pio La Torre, ucciso dalla mafia per le strade di Palermo.

C'è vicinanza fra il dolore compo-

sto, compatto, denso, somnesso, delle donne che vegliano il Cristo Morto



3. Ancona, 2021. Alcune foto di Letizia Battaglia che compongono il grande mosaico delle devozioni, alternate a drammatiche scene di omicidi di mafia (foto G. Spitilli).

a Marsala nel 1988 e quello raccolto e dignitoso delle donne di famiglia in veglia al padre nell'androne di una povera casa di Palermo nel 1986; mentre è disperato, urlato, senza controllo né risoluzione lo strazio delle madri, delle mogli, delle figlie sulle scene dei delitti, che piangono i loro cari caduti in terra sotto i colpi assassini. Le sue fotografie di mafia sono come un permanente monito che affiora ed emerge in ogni stanza della mostra, come domande inesorabili a cui Letizia Battaglia non può rispondere, ma domande necessarie da porre all'attenzione (Zanzotto 2004)⁷. Ed è così che colpisce

come un pugno al ventre lo sguardo dei bambini, testimoni dell'uccisione del giudice Gaetano Costa, ferito a morte pochi istanti prima dai killer mafiosi nel 1980; guardano entrambi chi scatta la foto, sembrano chiedere aiuto per capire quell'abisso, quel sangue e quegli occhiali ancora a terra, mentre il corpo moribondo è stato portato via sull'ambulanza.

Ci sono poi, disseminate in varie stanze, alcune serie di ritratti in sequenza a poeti, pittori, scrittori, intellettuali, editori, giudici, uomini politici, fotografi, a Palermo ma anche a Milano, a Roma, ad Arles, da Luigi Ghirri a Lisette Model, da Enrico Berlinguer a Renato Guttuso, Pier Paolo Pasolini, Edoardo Sanguineti, Elvira Sellerio, Roberto Scarpinato, per riferirne alcuni.

Il gioco dei bambini in strada è onnipresente, torna di stanza in stanza, e in una delle sale occupa un'intera parete; gioco spensierato e gioco violento, come quello che simula una vita da killer per le strade, con pistole e calze di nylon sul volto. Nelle bambine dei quartieri poveri, soprattutto, Letizia Battaglia cerca la parte di lei rimasta bambina, "che sognava la bellezza, l'amore, la giustizia"; cerca nei loro volti il sogno, quel sogno serio, preadolescente, che le attraversa e le rapì-

⁷ È quanto testimonia nel documentario a lei dedicato dal significativo titolo *Battaglia*, con riferimento al suo attivismo civile e politico, oltre che fotografico, di denuncia

della violenza (Zanzotto 2004); la sua vita e la sua opera sono state protagoniste di numerose produzioni filmiche; si vedano, in particolare: Raganato 2013; Longinotto 2019.

sce negli anni di crescita precedenti la scoperta del mondo adulto: “ecco quel momento per me è magico, le cerco sempre e quando le trovo, con questi occhi gravi, seri, profondi, tremo, tremo come quando fotografavo i mafiosi” (Raganato 2013).

Letizia Battaglia ha smesso di fotografare gli omicidi per recuperare questo sogno, perseguito concentrando i sentimenti e lo sguardo sui corpi nudi delle donne, con la loro radicale potenza, sulla spiaggia di Palermo o sulla neve dello Utah, alla ricerca di una liberazione: “Mafia, mafia, mafia...Basta parlare di mafia. Non ne posso più. Parliamo di riscatto, di bellezza, di futuro” (Alfano Miglietti 2019: 79). È possibile ascoltarlo dalle sue vive parole nell’ultimo ambiente, in una videoproiezione che chiude il percorso espositivo.

lismo da Budapest a New York, Bari, Laterza.
 La Mantia Filippo
 2019, *Vivere con Letizia*, in F. Alfano Maglietti, *Letizia Battaglia. Fotografia come scelta di vita*, Venezia, Marsilio, pp. 25-30.
 Longinotto Kim
 2019, *Shooting the Mafia*, 97', col., montaggio Ollie Huddleston, musiche Ray Harman, Lunar Pictures, Irlanda/USA (pubblicato in Italia con il titolo di *Letizia Battaglia. Shooting the Mafia*, film DVD, Bologna, I Wonder Pictures, 2020).
 Raganato Francesco G.
 2013, *Letizia Battaglia. Amore amaro*, 28', col., montaggio Johannes J. Nakajima, Todo contentos y yo tambien Media Communications/SkyArte HD, <https://vimeo.com/408904819>.
 Zanzotto Daniela
 2004, *Battaglia*, 58', col., DV Cam, montaggio Dominique Lutier, musiche Graham Massey, produzione *Disruptive Element Films*, UK.

Bibliografia

Alfano Miglietti Francesca
 2019, a cura di, *Letizia Battaglia. Fotografia come scelta di vita*, Venezia, Marsilio.
 2019, *Un'altra Battaglia*, in F. Alfano Maglietti, *Letizia Battaglia. Fotografia come scelta di vita*, Venezia, Marsilio, pp. 9-19.
 Battaglia Letizia, Pisu Sabrina
 2020, *Mi prendo il mondo ovunque sia. Una vita da fotografa tra impegno civile e bellezza*, Torino, Einaudi.
 Di Trapani Maria Chiara
 2019, *Memorie di un'archivista*, in F. Alfano Maglietti, *Letizia Battaglia. Fotografia come scelta di vita*, Venezia, Marsilio, pp. 33-37.
 Dondero Mario, Giordana Emanuele
 2014, *Lo scatto umano. Viaggio nel fotogiorna-*