

Angelo Pietro Desole

Guardando a sud. La fotografia e il sud Italia dal dopoguerra al boom economico.

In: *Le vie del Sud. Transiti e confini del cinema meridiano 1948-1968*, a cura di Augusto Sainati e Martina Federico, Pisa, Ets, 2023.

Raccontare il sud Italia non è sempre facile, non lo è mai stato, tantomeno se lo si fa attraverso le immagini. Le narrazioni possibili sono sempre state sostanzialmente di due tipi: quella fatta da chi il sud lo abita e lo vive e quella fatta da chi abita altrove e del sud ha un'idea avulsa dall'esperienza, perlomeno dall'esperienza continuativa. Ed è quest'ultima visione ad avere avuto la maggiore influenza nel creare un'immagine e un immaginario del sud. In questo saggio vorremmo quindi provare a descrivere – se non esaustivamente almeno per sommi capi – lo sguardo che il nord ha riservato al sud. Lo faremo proponendo alcuni esempi, particolarmente significativi per i loro risvolti culturali o estetici, di come chi stava nel settentrione abbia indirizzato il proprio sguardo al meridione e ai meridionali. L'arco di tempo scelto, quello che va dal dopoguerra al boom economico, è importante perché segna il passaggio dalla società contadina a quella industriale; un passaggio segnato dalla nascita del turismo di massa e dal suo conseguente sguardo, teso a identificare i luoghi come beni di consumo.

Nella vulgata più sedimentata il sud Italia oscilla tra i poli della terra ancestrale, selvaggia e fieramente libera, e quello della landa di atavica e irredimibile miseria; un luogo denso di valori, tradizioni, accoglienza, o una terra ormai perduta preda di criminalità, incuria, ignoranza. Sono due modi di vedere il sud Italia sostanzialmente speculari, che condividono il medesimo atteggiamento paternalista per cui il sud è, prima di ogni altra cosa, un luogo immobile, dato una volta per sempre e dove niente può davvero cambiare. Una visione comoda, perché ci sgrava dal peso delle responsabilità come dall'onere delle proposte; perché ci permette di proiettare sul sud l'immagine di una specie di nord malriuscito, di modello settentrionale fallito.

Ci sarebbe da ridire già sul fatto che esista *un* sud Italia, un'entità unica in cui Campania e Sardegna, Sicilia e Molise, Calabria e Abruzzo, e così via, possono essere considerate un tutt'uno, storico, culturale, paesaggistico. Lo stesso si potrebbe certo dire del nord Italia, eppure ecco che là le distinzioni si fanno più vive: il nord-est, il nord-ovest, il modello emiliano, le autonomie trentine, i territori alpini e quelli appenninici e via dicendo. Il sud Italia appare invece più omogeneo nella percezione delle sue peculiarità, meno sfumato nei confini interni, un luogo dove le differenze sono meno pregnanti rispetto alle consonanze.

Già *Attraverso l'Italia* – una storica collana di fotolibri del Touring Club pubblicata dal 1930 al 1955¹, fondativa di un certo modo di raffigurare il paesaggio italiano – nei volumi dedicati alle regioni del sud Italia², tracciava un'immagine assai uniformata, di tono per lo più idilliaco, dei luoghi e delle genti del sud. Una rappresentazione nella quale erano programmaticamente bandite la povertà, l'incuria, ma anche la semplice fatica, tanto che perfino i più umili mestieri (i contadini, i pescatori, i piccoli artigiani) erano descritti con toni quasi arcadici. C'era il fascismo, si dirà, e con esso una tendenza a nascondere la polvere sotto il tappeto. Ma allora sarebbe stato legittimo attendersi anche un certo trionfalismo, del tutto assente in *Attraverso l'Italia* rispetto ad altre pubblicazioni sempre del

¹ *Attraverso l'Italia. Illustrazione delle regioni italiane*, la collana, edita dal Touring Club Italiano, ha prodotto 21 volumi tra il 1930 e il 1955.

² In ordine di uscita: *Sicilia*, 1933; *Campania*, 1936; *Puglia, Lucania, Calabria*, 1937; *Abruzzo e Molise*, 1948; *Sardegna*, 1954.

TCI, come il doppio volume curato da Arturo Marescalchi *Il volto agricolo dell'Italia*³, una delle più riuscite antologie fotografiche del periodo fascista, ricco di fotografie tanto spettacolari quanto smaccatamente propagandistiche dell'ideologia del fascismo agrario. Quello di *Attraverso l'Italia* era quindi non tanto il prodotto della cultura visiva del fascismo (molto più inquieta e moderna di quanto non fosse il conservatorismo placido del Touring), quanto di un'idea di paesaggio e di territorio che si proponeva come invito alla scoperta; una delle prime accezioni turistiche della fotografia in Italia. Questo sguardo sarebbe radicalmente cambiato nel dopoguerra, quando la temperie neorealista avrebbe preso il sopravvento sulla cultura visiva italiana, dettando una morale dello sguardo e della ricognizione documentaristica che avrebbe segnato in profondità l'immaginario del mezzogiorno dando vita a quella che Gabriele D'Autilia ha chiamato «la scoperta del sud»⁴; ma anche portando degli stereotipi che, nel momento in cui il sud veniva raccontato da chi abitava altrove, contribuivano a barbicare un immaginario che ancora oggi faticiamo a sradicare. Naturalmente ci si potrebbe chiedere se è davvero possibile una narrazione priva di stereotipi verso qualsiasi cosa che non sia strettamente attinente al nostro ambito familiare, ma è già un tema che esula dagli scopi di questa breve riflessione.

Vorremmo quindi partire con una vicenda assai nota, e di cui ci siamo già occupati dettagliatamente in altra sede⁵, e cioè l'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*, la settima, pubblicata nel 1953⁶. Vittorini, scrittore siciliano trapiantato a Milano, fece rivivere in questo romanzo, uscito in prima edizione nel 1939, una Sicilia arcaica pervasa da astratti furori. Il volume uscì nel dicembre del '53 accompagnato da centosessantatré fotografie di Luigi Crocenzi, sette di Giacomo Pozzi Bellini e dodici anonime. Quelle di Crocenzi in particolare furono scattate nel febbraio del 1950 nel corso di un viaggio in Sicilia appositamente organizzato da Vittorini e al quale presero parte anche alcuni amici letterati come Vito Camerano, Alberto Cavallaro, Giuseppe Grassi e Giovanni Pirelli, quest'ultimo rampollo della nota dinastia imprenditoriale milanese. Il risultato della campagna fotografica fu per lo scrittore assai deludente, tanto da fargli congelare il progetto per tre anni prima di decidersi di darlo alle stampe. Al momento infine dell'uscita del volume il mancato riconoscimento da parte di Vittorini del ruolo di Crocenzi (un gesto di pura meschineria) diede il via a una *querelle* durata oltre un anno.

Vorrei soffermarmi però su una corrispondenza tra Giovanni Pirelli e Vittorini, avvenuta nei primi di marzo del 1950, poco dopo il ritorno dalla Sicilia, nella quale si discuteva una certa idea fotografica del sud. Vittorini rimproverava al marchigiano Crocenzi di avere scattato delle foto «che avrebbe potuto fare nel suo paese: bambine (che il diavolo se lo porti) e motivi di calligrafia capitolistica (dico capitolistica, non capitalistica)»⁷. Pirelli invitava Vittorini a essere meno critico, ma lo accusava anche di avere fatto il viaggio nella stagione sbagliata, invitando lo scrittore a rimandare Crocenzi un'altra volta in Sicilia per rifare le foto: «e che sia la Sicilia col gran sole d'estate!»⁸ si raccomandava Pirelli, a confermare un radicato stereotipo, tutto nordico, del sud come luogo del gran sole estivo, la terra

³ A. Marescalchi, *Il volto agricolo dell'Italia*, 2 voll., Milano, Touring Club Italiano, Consociazione Turistica Italiana, 1937-38.

⁴ G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 294-301.

⁵ Cfr. A. P. Desole, *Conversazione illustrata in Sicilia (1953): una controversia fra Vittorini e Crocenzi*, in *RSF Rivista di Studi di Fotografia*, 2019, 10, pp. 82-99.

⁶ Cfr. E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, edizione illustrata a cura dell'autore con la collaborazione fotografica di Luigi Crocenzi, Firenze, Parenti, 1939 [Milano, Bompiani, 1953⁷].

⁷ E. Vittorini, *Lettera a Giovanni Pirelli*, 26 marzo 1950, in E. Vittorini, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1977, p. 309.

⁸ G. Pirelli, *Lettera a Elio Vittorini*, 30 marzo 1950, Archivio Elio Vittorini, Centro Apice, Milano, b. 7, corrispondenza ricevuta, Pirelli Giovanni.

dove non esistono né freddo né inverno. Sembrerebbe di trovarsi di fronte a tre diverse idee di cosa dovesse essere il paesaggio siciliano del 1950, l'idea di Vittorini, quella di Crocenzi e quella di Pirelli. Tutti e tre con una idea già pienamente formata prima ancora di arrivare nell'isola e che la macchina fotografica avrebbe semplicemente dovuto mettere, letteralmente, nero su bianco; la differenza del punto di vista, delle aspettative, degli obiettivi, è ciò che avrebbe poi generato l'inevitabile conflitto. Come Vittorini, anche Alberto Lattuada e Federico Patellani venivano dalla Lombardia dei primi anni cinquanta. Lattuada era già un affermato regista, formatosi come fotografo; Patellani era invece tra i più celebri fotoreporter del dopoguerra e aveva già condotto diverse campagne fotografiche al sud. I due si incontrano nel 1952 quando Lattuada mette in cantiere l'adattamento della *lupa* di Giovanni Verga, decidendo di ambientarlo a Matera, e non in Sicilia, per via della «bellezza dura, terribile»⁹ della città lucana che gli sembrava fosse l'esatto correlativo oggettivo per una storia di passione torbida come quella narrata da Verga. Patellani segue l'amico regista prima per i sopralluoghi e poi per fare il fotografo di scena; ma il viaggio, come sempre accade in questi casi, è anche l'occasione per un reportage sulla città. Patellani definisce Matera «città troglodita», parlando poi della sua «immagine pittoresca» capace di attirare la curiosità delle persone di cultura, identificando negli abitanti del luogo un tratto di atavica diffidenza per il potere statale: «la gente è diffidente e poco desiderosa di novità malgrado le condizioni miserevoli. I nuovi quartieri in corso di costruzione sono lenti a popolarsi nonostante il bisogno. L'attitudine degli abitanti di Matera sembra essere: “non ci si è mai occupati di noi, se lo fanno all'improvviso la cosa deve nascondere qualche segreto”». Patellani conclude il breve testo di accompagnamento alle sue immagini con la constatazione positivista che «le nuove generazioni non cresceranno più nelle grotte e si può prevedere che fra qualche anno si farà visitare ai turisti qualche esemplare di abitazione troglodita, conservata per il suo aspetto pittesco, con le sue grandi cassapanche scolpite, i suoi letti monumentali drappeggiati di bianco e le immagini dei santi inchiodate ai muri di tufo»¹⁰. Patellani, che sembra già intravedere la deriva turistica che travolgerà la città lucana nei decenni seguenti, pur nell'approccio umanista si fa comunque portatore di sociologia a buon mercato sul carattere delle genti del sud. Quasi che la terribile miseria del tempo fosse una condizione frutto di volontà collettiva, una colpa causata dall'ottusa resistenza posta all'avanzare della modernità, un fenomeno, quello della modernità, che per Patellani era più che un credo, come testimoniato nei numerosi lavori che avrebbe realizzato negli anni seguenti per la rivista *Pirelli*¹¹. Patellani partecipa attivamente a quel processo che Simona Arillotta ha identificato come «la continua costruzione della popolazione meridionale come “manchevole” – rispetto all'avanzata controparte settentrionale»¹², un processo che ha visto coinvolti intellettuali a vario titolo quali giornalisti, scrittori, editori e che, secondo la studiosa, ha avuto il suo peccato originario nel *Cristo* di Carlo Levi, per sempre fermatosi a Eboli.

Vittorio De Sica potremmo definirlo per comodità romano, sebbene sia arrivato nella capitale solo da adolescente dopo varie peripezie familiari, compreso un soggiorno napoletano. Ed è proprio a Napoli che dedica la sua, a quanto ci risulta, unica esperienza fotografica, cioè il celebre libro realizzato con Herbert List, fotografo tedesco di Amburgo che negli anni '50 aveva già fatto diversi viaggi in Italia.

⁹ A. Lattuada, *Parlavamo sempre della bellezza*, in A. Lattuada, F. Patellani, *Matera 1953*, Milano, Humboldt, 2017, p. 84.

¹⁰ F. Patellani, *Matera, città troglodita*, in A. Lattuada, F. Patellani, *Matera 1953*, cit., pp 77-79.

¹¹ Patellani pubblicherà diversi fototesti celebrativi della modernità su *Pirelli*, rivista d'informazione e di tecnica dal 1949 al 1953.

¹² S. Arillotta, *Mezzogiorno a fuoco. L'immagine del Meridione nella stampa illustrata del secondo dopoguerra*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2023, p. 63.

Il fotolibro su Napoli del 1962¹³ è in realtà il compimento di un progetto che De Sica aveva iniziato circa un decennio prima con Zavattini e che si chiamava *Italia mia*¹⁴. Il progetto avrebbe dovuto essere un film ma dopo innumerevoli traversie non se ne fece mai nulla per il cinema mentre ebbe invece uno sbocco editoriale dando alla luce il famoso fotolibro *Un paese*, firmato da Zavattini con Paul Strand¹⁵. *Napoli* di De Sica e List riprende quello schema, il narratore cicerone da un lato e il grande fotografo straniero che si immerge nella città lasciandosene trasportare dall'altro. Rispetto alla Luzzara di Strand, rigidamente messa in posa, la Napoli di List è più viva e colta in presa diretta, una differenza frutto di un diverso approccio tecnico (banco ottico contro piccolo formato) e culturale. Laddove Strand cercava di comporre un ordine della vita contadina di un piccolo paese emiliano come lui se l'era immaginata, List invece vuole restituire con immediatezza la caoticità, il rumore, la frenesia di Napoli, anche in questo caso così come lui se l'era immaginata. Ma questo non basta a fare della Napoli di List un modello di rappresentazione meno stereotipato di quello strandiano, anzi: seppur con uno stile profondamente diverso, La Napoli di List porta con sé i medesimi difetti della Luzzara di Strand. Per List Napoli è una città tutta lavoro minorile, canzoni, fidanzatini e panni appesi; spiace dirlo ma l'effetto è quello di una sequenza di luoghi comuni che rimandano a un ideale pittoresco già visto tante altre volte. Quello di List è un ritratto sconcertante che però non ha alcun carattere di denuncia, nessun afflato positivista, ma solo una svagata gioiosità, quella del turista *flaneur* che raccoglie foto a mo' di souvenir. Come se i noti problemi di Napoli, fossero un tratto folcloristico, un modo di essere inestirpabile e connaturato all'essenza delle sue strade e dei suoi abitanti. Anche il fotolibro su Napoli, come qualche anno prima quello su Luzzara, godrà nel tempo di una grande fortuna critica, rivelando così il tratto più provinciale della nostra critica e storiografia in materia fotografica, quella per cui basta un fotografo straniero per nobilitare una narrazione fatta di triti luoghi comuni. Lo stereotipo come modello estetico.

Come ultimo esempio di questa carrellata vorremmo prendere in esame un lavoro che, rispetto ai tre precedenti, ci sembra che abbia avuto esiti più apprezzabili, o che comunque si è sforzato di non fermarsi alla superficie delle cose; e ciò pur al netto di non sorvolabili criticità. Si tratta del lavoro fatto da Pablo Volta in Sardegna alla metà degli anni '50. Volta era nato in Argentina da padre italiano e madre argentina, ma si trasferì presto in Italia, dove visse prevalentemente a Roma, spostandosi poi a Parigi e Berlino. Durante uno dei suoi tanti viaggi conobbe l'antropologo pugliese Franco Cagnetta che, nel solco dell'etnologia marxista di quegli anni, aveva iniziato un lungo e importante lavoro di studio sul banditismo sardo nel paese di Orgosolo. A fianco di Cagnetta Volta realizza diverse campagne fotografiche in Sardegna e specialmente ad Orgosolo. L'esito di questa ricerca è una pubblicazione per la rivista *Nuovi Argomenti* dell'ottobre 1954¹⁶ priva però di fotografie. Questa prima pubblicazione, in seguito a un intervento del Ministro dell'Interno Scelba, viene sequestrata con l'accusa di vilipendio alle forze armate per il modo negativo in cui si mettevano in luce i carabinieri impegnati sul territorio. E forse anche per le numerose bestemmie, pedissequamente trascritte, oltre che per le critiche alla Democrazia Cristiana che facevano capolino nelle interviste ai pastori. Le fotografie di Volta appariranno per la prima volta solo nel 1963, nell'edizione francese del volume¹⁷. Ci sarebbe molto da dire sull'atteggiamento di Volta, che sposa la "causa" del banditismo

¹³ H. List, V. De Sica, *Napoli*, Hamburg, Sigbert Mohn Verlag, 1962.

¹⁴ Cfr. A. P. Desole, F. Pitassio, *Immagini, testimonianze, autorappresentazione nazionale. Il neorealismo di carta di "Cinema Nuovo"*, in *La valle dell'Eden*, 2020, 36, pp. 33-48.

¹⁵ P. Strand, C. Zavattini, *Un paese*, Torino, Einaudi, 1955.

¹⁶ F. Cagnetta, *Inchiesta su Orgosolo*, in *Nuovi argomenti*, 1954, 10.

¹⁷ F. Cagnetta, *Bandits d'Orgosolo*, Paris, Buchet/Chaste, 1963. Questa pubblicazione contiene dodici foto di Volta, più alcune d'archivio più un fotogramma dal celebre film di De Seta.

sardo vedendolo come forma di resistenza alla Stato centrale, ma ignorandone i tratti di brutalità, sopraffazione e ingiustizia tipici di ogni criminalità più o meno organizzata. Quasi che i banditi fossero romantici anarchici e non uomini violenti cresciuti nel mito dei codici d'onore legati alla cultura della violenza. In questo Volta sposa decisamente il punto di vista di Cagnetta, che attribuisce larga parte della responsabilità del banditismo alla brutalità e indifferenza dello Stato. Salvo, poi, fare riferimento a categorie come quelle di «tribù» o di «civiltà primitive» per descrivere la popolazione orgosolese. Eppure, nonostante questo aspetto giustificazionista, le foto di Volta mostrano una realtà molto sincera della Sardegna del tempo, colta grazie alla capacità del fotografo di instaurare un legame con gli abitanti del luogo. Quelle foto sono state recentemente ripubblicate come corredo a una storica indagine giornalistica di Norman Lewis che risaliva alla metà degli anni '60¹⁸, e mostrano ancora oggi la loro forza e capacità di raccontare la periferia della modernità con una partecipazione all'epoca poco esplorata dei tanti fotografi cresciuti nel mito neorealista della scoperta del sud. Volontà pittoresche o afflitti di indignazione civile pro tempore; sono questi i due registri, di matrice schiettamente borghese, che hanno segnato a lungo l'immaginario del sud Italia, rendendo spesso difficile raccontarne le caratteristiche e trasformandolo in un luogo quasi esotico, un'altra Italia dentro l'Italia che abbiamo spesso faticato a riconoscere invece come nostra. Ed è in questo tipo di racconto, di origine prettamente settentrionale, che risiede forse l'origine dei molti stereotipi sul meridione, sull'Italia a due velocità, sui caratteri tipici, ecc... Attuare oggi una critica delle immagini è forse la strada migliore per arrivare a una descrizione del sud Italia e della sua storia finalmente capace di restituirne valori e problemi con il distacco che quei luoghi e quelle persone infine necessitano.

¹⁸ N. Lewis, *I banditi di Orgosolo*, fotografie di Pablo Volta, Torino, EDT, 2015. Questa pubblicazione contiene ventiquattro foto di Volta, di cui tre già presenti nella pubblicazione francese del 1963.