Diego CARPITELLA
«Franco Pinna e la fotografia etnografica in Italia»
In F. Pinna, *Viaggio nelle terre del silenzio*, Milano, Idea, 1980 : 4-11
[anche in *La ricerca folklorica*, n. 2, 1980: 69-74 e in E. de Martino, *L'opera a cui lavoro* : 140-152]

Franco Pinna e la fotografia etnografica

Diego Carpitella

Franco Pinna aveva una sua visione fotografica. Quale? Questo è un problema per tutta la fotografia. Qual è la visione fotografica, ad esempio, di un Cartier-Bresson (che, a mio avviso, Franco aveva come modello non soltanto per il «gusto» ma anche per il comportamento dinanzi al soggetto) o di un Paul Strand? Quest'ultimo ebbi la felice ventura di conoscerlo quando era «esiliato» in Europa, a Parigi, in seguito al maccartismo: la sua visione aveva come conseguenza i suoi tempi, i suoi obiettivi, e soprattutto le sue lastre. Era il tempo di «Un paese», realizzato con Zavattini: il tempo del coevo realismo cinematografico. Come se la fotografia non fosse «realistica» per definizione: ed invece no. Intervengono diversi fattori tecnici e di circostanza per definirla tale. La scelta di determinati soggetti dovuta nell'esperienza etnografica di Franco Pinna, dal 1952 a circa il 1960, ad un inserimento in una visione etnologica-politica del Sud italiano; la preferenza per un repertorio umano, sociale, invece che un altro; l'attenzione verso una condizione mentale e materiale, invece che un'altra; una particolare stampa in bianco e nero; una particolare rapidità nel cogliere momenti visivi sintetici e simbolici; una improvvisazione folgorante dinnanzi alle circostanze. Qualcuno potrà obiettare: parole. In effetti si tratta di un graduale avvicinamento a ciò che di specifico ha la fotografia etnografica di Pinna. L'uso della Leica, senza corredi sofisticati, unitamente alla preferenza del bianco-nero, con rapidità di sintesi, sono modi di approfondire la conoscenza di questo singolare caso di fotografia etnografica nell'aura demartiniana. In tal senso non è peregrino accennare ad alcuni suoi «americanismi», in quanto anche questa connotazione può servire a comprendere il tono della sua fotografia nell'ambito delle ricerche etnografiche degli Anni '50, nel sud d'Italia. Se, oggi come oggi, dovessi tentare di dare una definizione «fotografica», di quelle esplorazioni-documentazioni assolutamente inedite nel quadro culturale italiano, sarei tentato di definirle, come delle documentazioni etiche e ideologiche (nei presupposti) «alla New Deal». Cosa fu, infatti, la documentazione sociale-visiva (e sonora, aggiungerei) americana degli anni «della crisi» e del conseguente progetto roosveltiano? Partiva dal presupposto, quacchero e moralistico, che bisognasse documentare la realtà per denunciarla e quindi trasformarla. Che questi presupposti di missione sociale, e politica, fossero anche nelle «spedizioni» di De Martino, negli Anni '50, non vi è alcun dubbio: dietro non ci sarà stato il moralismo protestante di un paese spiccatamente industriale, ma c'era invece tutto il tormento de «la questione meridionale», che attraverso solo pochi attendibili scrittori o le notarili inchieste, da quelle napoleoniche a quelle postunitarie, volevano «documentare» una realtà: i poveri, i contadini poveri, il latifondo, la fatica, la povertà, materiale e psicologica, l'ingiustizia sociale, la mediazione del potere attraverso il clero, anch'esso sovente povero. Questo intendimento vi era dietro la facciata, apparentemente più intellettuale ed erudita, dei viaggi etnografici in Lucania, Calabria e Puglia degli Anni '50, ai quali Pinna partecipò costantemente.

Ma guardiamo adesso più da vicino il repertorio della sua fotografia sociale ed etnografica. I soggetti fotografici erano quelli che puntualmente si presentavano durante i «viaggi» demartiniani: processioni paesane, con molte donne e bambini (siamo alle soglie del grande esodo emigratorio del 1952-54); raccoglitrici di olive (con la schiena spezzata, come in un blues); funerali poveri, che dopo la crisi parossistica e liturgica, si formalizzavano in un livido e apparentemente distratto corteo tra le case bianche del paese (ad es. Ferrandina o Pisticci); ritorni dal lavoro, con il loro inevitabile dittico uomo (in sella all'asino) donna (trainata dalla coda dell'animale) che pagavano quotidianamente il loro contributo di fatica, ad un insediamento delirante (agglomerato paesano e fazzoletto di terra a chilometri e chilometri di distanza); fiere di bestiame (cerimonializzate in tutti i loro aspetti cinesici-verbali: l'arrivo con le bestie, i saluti e le contrattazioni, il confronto corporeo tra mercante e contadino etc.); suonatori e danzatori drammatici (un'indimenticabile tarantella a Stigliano con contadini mascherati e «storti» come in una commedia plautina).

In questo tessuto esistenziale, e di conseguenza fotografico, spiccano poi le immagini di alcuni momenti particolarmente «critici» dell'esistenza: il pianto funebre dei parenti e delle prefiche (peraltro ancora esistenti in alcuni angoli del nostro Mezzogiorno); i giochi ed i riti cerimoniali della mietitura del grano, come il

gioco della falce o quello ancor più drammatico del tarantismo; le abluzioni catartiche di Serra San Bruno. Dietro a queste circostanze vi erano sedimentazioni, secoli, esistenze, culture e civiltà, Cristi-fermati e poveri-Cristi in continua tribolazione con l'esistenza e la sopravvivenza. La magia e il feticismo degli oggetti, che l'obiettivo di Pinna rileva, senza compiacimento o stupori melodrammatici. E' in questo clima di momenti «critici» che si potevano osservare i contro-tempi della sua macchina fotografica: leggermente sfalsata ma proprio per cogliere nella ossessiva iterazione del rito la variante più sintetica e simbolica.

Certo tutto questo repertorio di immagini è dovuto alle circostanze di lavoro di gruppo, secondo una precisa indicazione di metodo ed interpretativa. In altri termini: le fotografie nacquero come necessità di documentare la realtà, così com'era, e di essere una integrazione indispensabile del testo scritto. Queste circo-

Albano. Bambino in culla

stanze sono necessarie per capire esattamente il significato ed il valore delle fotografie di Pinna. Naturalmente affiora la solita domanda: vivono anche da sole? L'autonomia delle immagini si afferma, anche se le motivazioni e le finalizzazioni per le quali furono fatte implicherebbe una decontestualizzazione. Cioè queste fotografie vivono da sole anche con una essenziale didascalia, una volta che si sia precisato l'anno di registrazione e, bisognerebbe aggiungere, le circostanze culturali, mentali e psicologiche in cui sono state fatte. Allora questo ragionamento è valido per qualsiasi fotografia: certamente, ma quelle del periodo etnografico di Pinna riescono a contenere qualsiasi smagliatura del patetico e dell'ideologico.

I primi piani, che sembrano essere d'obbligo nella fotografia di documentazione sociale (forse perchè si presumono più umanitarie o umanistiche) non sono particolarmente ricorrenti nel repertorio di Pinna: se

Scena di borgata

lo fossero oggi avremmo forse una interpretazione emotiva delle sue immagini.

In quel periodo ho visto Franco usare sempre il bianco-nero, anche quando uscirono i primi «servizi etnografici» sul supplemento-mese dell'*Espresso* (1959). A proposito di questi «servizi etnografici» che destarono tanto scalpore, soprattutto in ambiente accademico, in quanto significava una «volgarizzazione» di argomenti e di tempi squisitamente culturali, sarà bene collegarli al nostro precedente accenno alla fotografia «sociale» del «New Deal». Lo scopo di questi «servizi etnografici», i primi che vi furono in Italia, va visto nell'ambito della profonda finalizzazione di quelle ricerche meridionalistiche: conoscere quella realtà, farne uno strumento di contestazione per poi trasformare la realtà, la società, con i suoi modi e rapporti di produzione. I fatti hanno dimostrato che vi era un certo ottimismo nel pensare che una realtà potesse cambiare at-

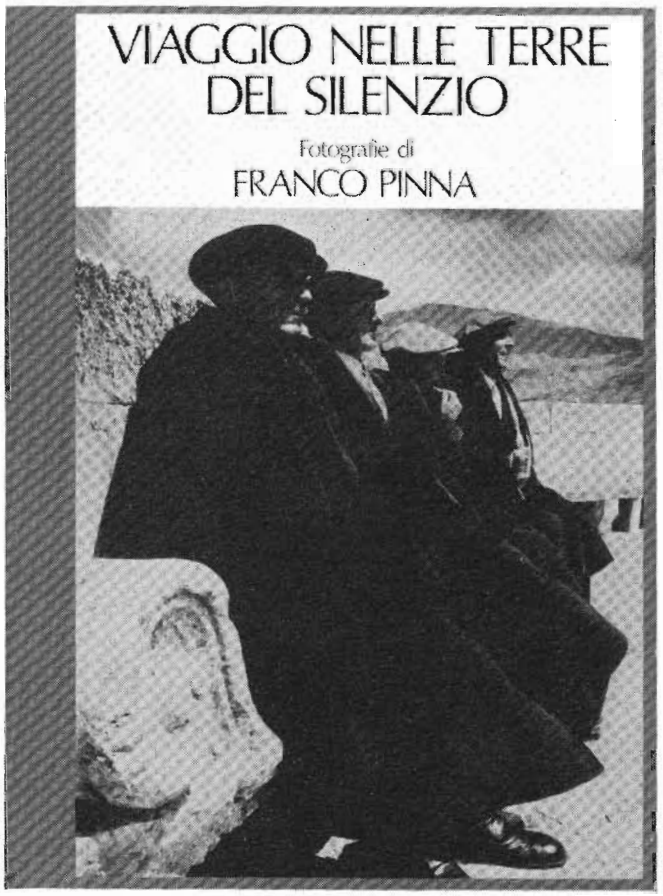
San Cataldo. Interno di una famiglia di contadini

traverso una documentazione fotografica «oggettiva», «realistica» e «contestativa». Rimane il fatto che chi scorresse le immagini del repertorio di Pinna avrebbe una visione corretta di come stavano le cose, una visione costantemente insidiata dal desiderio illuministico e moralistico del progresso e della non meno motivata aspirazione di conservare le proprie radici, la propria identità nativistica. Ecco, le foto sono «documento di prova nel processo storico» (Benjamin).

Ma per esplicitare ancor più la funzione della documentazione visiva nella ricerca sociale, etnologica, ricorriamo ad una definizione breve di Lewis Hine: «Se sapessi raccontare una storia con le parole, non avrei bisogno di trascinarmi dietro una macchina fotografica». E' quello che avrebbero dovuto fare almeno quattro generazioni di demologi (o etnologi, o come si dice oggi, antropologi culturali e sociali, etc.) in Italia e in altri paesi: considerando che l'uso della fotografia ri-

Grottole. Il gobbetto durante un ballo per festeggiare delle nozze

sale alla prima metà dell'800, anche se era un lusso poterne venire in possesso. Molti demologi erano dei modesti professori e maestri che spesso vivevano in strettezze. Ma vi era anche il pregiudizio secondo cui la parola è sempre la parola. Lo scrivere, poi, l'unico modo di appropriarsi della realtà visibile e non visibile. Un pregiudizio, ancora oggi esistente, da contestare anche senza cadere nella facile ideologia dell'impero prospettato da MacLuhan. Quel che è certo è che, se nelle precedenti generazioni di demologi si fosse fatto un maggiore uso della fotografia noi oggi avremmo una documentazione della realtà estremamente ricca, soprattutto di quella realtà sociale che convenzionalmente è stata definita fascia o zona folklorica. I livelli dei contadini, dei pastori, dei marinai, degli artigiani, quelle culture, appunto, definite di tradizione e mentalità orale, sotto cui si stende un'altra logica, simmetrica e non di causa-effetto. Questi nessi logici e di causalità traspaiono anche nella realtà visiva di queste zone folkloriche, etnologiche. Si pensi al valore fisionomico o gestuale in queste culture orali, entro cui l'immagine non deve essere «immaginata», ma è l'unico segnale certo e immediato d'identità. Anche la realtà mitica è favoleggiata e fortemente «immaginata», proprio perché ha radici in un particolare modo di intendere il «reale». Se negli studi demologici, non soltanto italiani, vi fosse stato un maggiore uso di immagini fotografiche, forse avremmo oggi dei volumi meno voluminosi e più agili, ma avremmo una «lettura» più corretta della realtà. E' quello che fece De Martino. Quale minuta descrizione letteraria (forse solo in alcuni scrittori, per es. Tolstoi) di una situazione e di una condizione contadina può supplire alla completezza e alla fedeltà d'informazione di una immagine fotografica? Quale fine illustrazione di una fisionomia, attraverso lo scritto o la parola, può eguagliare l'insieme di segni connotativi di una immagine registrata da un obiettivo fotografico (sia pure con le varianti di inquadratura, normale, grandangolare, tele)? In che misura è possibile «far vedere» le reali condizioni di esistenza quotidiana di contadini poveri, attraverso le mura ed il misero arredamento di un «sasso» o di una capanna? Quale narrazione verbale o scritta di una festa, di un pellegrinaggio, di un funerale, può penetrare nel tessuto dei partecipanti, «scoprendo» i loro atteggiamenti spontanei, distinguendo questi da quelli stereotipi e convenzionali, sottolineando le modulazioni rituali, attraverso il dettaglio di uno sguardo, di un braccio appoggiato al muro, di una mano dinnanzi alla bocca, di un sedersi sotto gli ulivi o i castagni, durante la pausa della vendemmia o l'attesa nel perimetro interno del santuario? E chi può distinguere chiaramente la funzione del vestito (o del costume) se indossato da un pastore o da un contadino di Calabria o delle comunità calabro-albanesi?

Questi interrogativi non sono retorici: intendono sottolineare l'importanza culturale e documentaria che le fotografie di Pinna, in aura demartiana, hanno avuto in quel momento della cultura italiana. Come il loro valore figurativo debba considerarsi «rivoluzionario» rispetto ad una consuetudine di abitudini e di studi demologici e accademici. Intendono suggerire una visione pertinente di queste fotografie sapendone trarre informazioni pertinenti e impertinenti. Non ultima una lettura cosiddetta «puramente» fotografica: per la verità presunta, perchè la bontà e l'eventuale bellezza di queste foto sono talmente condizionate da non potere essere primarie ma non per questo inesistenti. Poichè viene da chiedersi se la bellezza fotografica non sia da ricercare soprattutto nell'atteggiamento fotografico: «Volevo soprattutto cogliere, nei limiti di una unica fotografia, tutta l'essenza di una situazione che si stava svolgendo davanti ai miei occhi» (Cartier-Bresson). E' forse nel *controtempo* da ricercare il valore estetico della fotografia di Pinna.

Il testo e le fotografie di questo saggio sono tratti dal volume Viaggio nelle terre del silenzio. Reportage dal profondo Sud 1950-1959, *fotografie di Franco Pinna, testo di Diego Carpitella, Idea Editions, Milano 1980, per gentile concessione di Diego Carpitella, Annamaria Greci e della Idea Editions.*