



UNIMORE

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI
MODENA E REGGIO EMILIA

Dipartimento di Comunicazione ed Economia

Corso di laurea magistrale in
Pubblicità, comunicazione digitale e creatività d'impresa

Anno Accademico: 2024 - 2025

**L'IDENTITÀ VISIVA NEL MEDITERRANEO:
Culti popolari e pratiche devozionali tra fotografia e
ricerca antropologica**

Relatore: Prof. Giacomo Tagliani

Laureando: Alessio Caroli

INDICE

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO 1 - SGUARDI SULLA MEMORIA: LA FOTOGRAFIA COME ARCHIVIO CULTURALE	6
1.1 Origini e linguaggi della fotografia documentaria	6
1.2 La fotografia tra testimonianza, memoria e costruzione identitaria.....	19
1.3 Dal reportage all'indagine antropologica: le tradizioni popolari come soggetto visivo	26
CAPITOLO 2 - ANTROPOLOGIA VISIVA E RAPPRESENTAZIONI DEL SUD: UN LABORATORIO CULTURALE	31
2.1 Il Sud come spazio simbolico e antropologico.....	31
2.2 Ernesto De Martino e il rito come conoscenza culturale	41
2.3 Franco Pinna in dialogo con De Martino: la fotografia come indagine parallela	51
2.4 Il documentario etnografico italiano attraverso lo sguardo di Vittorio De Seta	56
CAPITOLO 3 - IL MEDITERRANEO COME SPAZIO SIMBOLICO CONDIVISO: DIALOGO VISIVO TRA ITALIA E SPAGNA	61
3.1 Identità e appartenenza mediterranea	61
3.2 Memoria e vita quotidiana nel neorealismo italiano	65
3.3 Ferdinando Scianna: il sacro in posa.....	72
3.4 Cristina Garcia Rodero e la sua <i>España Oculta</i>	79
CAPITOLO 4 – LA FOTOGRAFIA COME LINGUAGGIO INTERCULTURALE E PONTE IDENTITARIO	87
4.1 Riconsiderare l'identità mediterranea attraverso lo sguardo fotografico	87

4.2 Verso un orizzonte mediterraneo condiviso.....	91
CONCLUSIONI	96
BIBLIOGRAFIA	98
SITOGRAFIA	101
FIGURE	106

INTRODUZIONE

Il Sud non è soltanto un luogo geografico, è uno spazio simbolico, un laboratorio culturale, un campo di tensioni in cui arcaicità e modernità, fede e superstizione, memoria e trasformazione sociale convivono in un intreccio costante. In questa dimensione, il Mediterraneo si configura come un orizzonte culturale complesso, attraversato da pratiche, immagini e narrazioni che contribuiscono a definirne (e ridefinire continuamente) la sua identità. È proprio all'interno di questo scenario che la fotografia assume un ruolo centrale, configurandosi come medium privilegiato di lettura antropologica; non registra semplicemente il reale, ma si propone come linguaggio capace di interrogarlo, trasformando il visibile in racconto.

L'obiettivo della presente tesi è indagare il linguaggio fotografico in quanto strumento di analisi della realtà sociale e culturale, con particolare attenzione al Sud Italia e, più in generale, al contesto mediterraneo. L'intento è comprendere in che modo l'immagine fotografica partecipi ai processi di costruzione identitaria, contribuendo al tempo stesso a rielaborare la memoria collettiva. Il percorso di ricerca prende avvio dalla fotografia documentaria intesa come archivio culturale, ovvero come strumento attraverso il quale esplorare riti, feste e pratiche popolari, quali forme di narrazione sociale. Seguendo un inquadramento storico e teorico sullo sviluppo del mezzo, l'analisi si evolve progressivamente verso una dimensione antropologica, in cui l'immagine diventa un dispositivo d'indagine sui sistemi simbolici e sulle dinamiche di appartenenza sociale.

In questo contesto, il contributo di studiosi come Ernesto De Martino risulta fondamentale per comprendere il valore del rito come forma di conoscenza culturale, così come il lavoro visivo di Vittorio De Seta, regista che ha saputo raccontare la vita e le pratiche quotidiane delle comunità meridionali attraverso un cinema documentaristico di forte impatto visivo.

La ricerca si sofferma inoltre sulle modalità con cui la fotografia ha contribuito alla costruzione dell'immaginario mediterraneo, proponendo un confronto tra contesti culturali differenti. A tal proposito, il lavoro offre un'analisi comparativa tra Italia e Spagna, prendendo in esame le opere di fotoreporter quali Ferdinando Scianna, il quale ha documentato la sua Sicilia, attraverso uno sguardo radicato nella tradizione, e Cristina García Rodero, autrice del progetto *España Oculta*, che ha indagato riti, feste e pratiche popolari fortemente legate alla cultura spagnola. Questo confronto consente di osservare il Mediterraneo non come un insieme di identità separate, ma come

uno spazio condiviso, in cui le immagini contribuiscono a costruire ponti tra culture diverse, rendendo visibili tanto i parallelismi quanto le divergenze.

Particolare attenzione viene data alle modalità tramite le quali la fotografia contribuisce ai processi alla trasmissione della memoria. In questa prospettiva, essa non viene intesa soltanto come testimonianza visiva, ma come forma di racconto e di interpretazione della realtà culturale, capace di instaurare un dialogo tra identità e tradizione. Più che offrire risposte definitive, questa ricerca si propone dunque di attivare uno sguardo capace di riconoscere in questo medium non solo quello che riproduce, ma anche ciò che suggerisce, nasconde o trasforma. In questo senso, la fotografia si configura come un linguaggio interculturale, capace di mettere in relazione contesti diversi e di costruire un dialogo visivo tra esperienze apparentemente distanti.

CAPITOLO 1 - SGUARDI SULLA MEMORIA: LA FOTOGRAFIA COME ARCHIVIO CULTURALE

1.1 Origini e linguaggi della fotografia documentaria

*«Quando ero bambino guardavo l'album di famiglia o l'atlante geografico.
Questi due libri così diffusi, apparentemente scontati,
contenevano le due categorie del mondo e lo rappresentavano come io lo intendevo.
L'interno e l'esterno, il mio luogo e la mia storia, i luoghi e la storia del mondo.
Un libro per restare, un libro per andare.
Forse questo è stato il mio primo incontro con l'opera fotografica.»*

Luigi Ghirri

Fin dalla sua nascita ufficiale nel 1839, la fotografia è stata accompagnata da una duplice vocazione: da un lato, quella artistica e interpretativa, che affida al fotografo un ruolo attivo nella costruzione del significato dell'immagine, e dall'altro, quella scientifica e testimoniale, legata alla sua capacità di registrare il reale con apparente oggettività. È proprio da questa tensione che nasce la fotografia documentaria, intesa non semplicemente come registrazione neutra dei fatti, ma come approccio consapevole al reale, in cui l'atto del vedere e del rappresentare si intrecciano.

Già nella seconda metà dell'Ottocento, autori come Henri Le Secq o Charles Marville avevano intuito il potenziale del mezzo fotografico come strumento di conoscenza e di memoria collettiva. Nei loro scatti dedicati alle cattedrali gotiche o ai quartieri di Parigi destinati alla demolizione, la fotografia si configurava come documento storico e al tempo stesso come "interpretazione empatica" del mondo visibile.¹

La funzione documentaria che assunse maggiore rilievo fu quella della conservazione. Poiché la fotografia permetteva di riprodurre fedelmente la realtà, venne presto utilizzata per la sua capacità di costituire un archivio visivo, utile a conoscere e preservare nel tempo il patrimonio materiale di una nazione. Nel 1851 la Commissione francese dei Monumenti Storici avviò quella che sarebbe poi divenuta nota come la *Mission Héliographique*, la prima commissione pubblica nella storia della fotografia. Vennero riuniti cinque fotografi di rilievo, incaricati di raccogliere bozzetti

¹ B. Newhall, *Documentary Approach to Photography*, in «Parnassus», vol. 10, n. 3/1938, p. 3

fotografici di un certo numero di edifici storici. Da questa missione nacque un inventario di circa 175 monumenti, realizzato attraversando la Francia per conto dello Stato con l'obiettivo di valutare gli interventi di conservazione e restauro da intraprendere su edifici spesso danneggiati dalla Rivoluzione francese o, come *Notre-Dame du Puy*, a rischio di crollo a causa dell'inerzia delle autorità.²

In merito, Jesús Vassallo sottolinea come l'architettura abbia esercitato una profonda influenza sullo sviluppo del nuovo mezzo fotografico, evidenziando un legame strutturale tra le due discipline:

Al ritorno dei fotografi a Parigi, i commissari della missione rimasero sorpresi quando si resero conto che ogni fotografo aveva una tecnica e un approccio completamente diversi al soggetto, rendendo così del tutto inutile lo sforzo di creare un corpus omogeneo di opere. Nonostante la Mission Héliographique fosse considerata un fallimento e fosse stata successivamente interrotta, essa ha dato un contributo decisivo in quanto ha rivelato la necessità di un linguaggio fotografico adatto alle opinioni degli architetti e degli storici dell'architettura, mentre allo stesso tempo ha infranto la convinzione precedentemente diffusa che la fotografia fosse un processo puramente scientifico privo di qualsiasi intervento umano.³

Beaumont Newhall invece, considerato uno dei pionieri nello studio accademico e museale della fotografia, nella sua analisi ci invita a riflettere, affermando che “queste fotografie diventano le prime testimonianze dirette non solo delle pietre scolpite, ma anche dell'emozione provata dal fotografo nel guardarle”.⁴

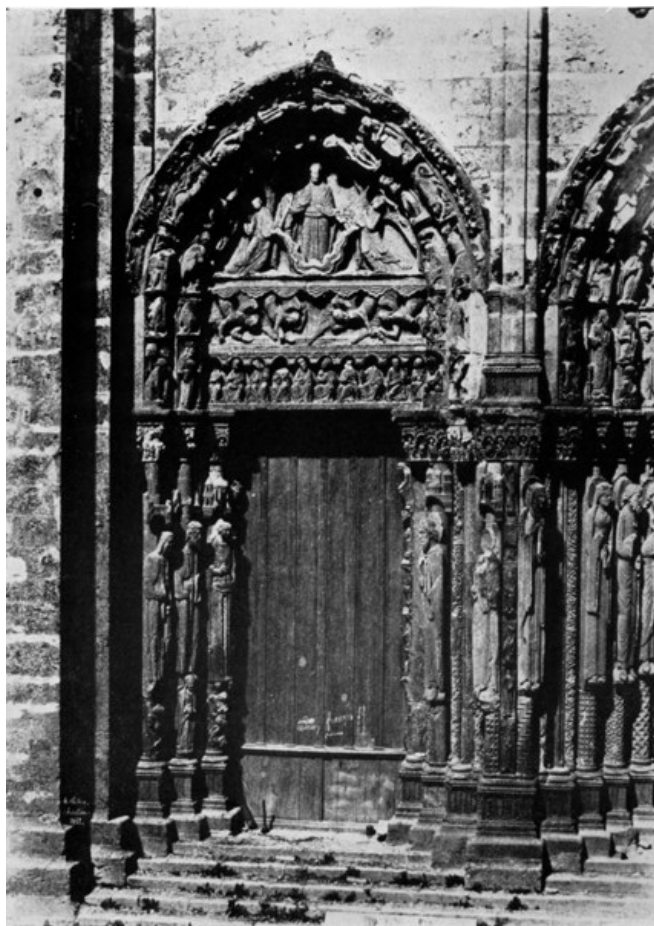
Nel 1852, quando Le Secq espose i suoi negativi, il fotografo intendeva semplicemente realizzare una documentazione della cattedrale di Chartres. Le sue immagini rappresentano, di fatto, solo ciò che si trovava davanti alla sua macchina fotografica; tuttavia, nel farlo, egli diede vita inconsapevolmente a vere e proprie opere d'arte, dotate di un'autenticità molto più profonda rispetto a quella di una fotografia volutamente costruita.⁵

² G. Blanc, *A History of Documentary Photography, Part I*, «Blind Magazine», 24 novembre 2020, www.blind-magazine.com/lab/a-history-of-documentary-photography-part-i/ (ultima consultazione 25 ottobre 2025)

³ J. Vassallo, *Documentary Photography and Preservation, or The Problem of Truth and Beauty*, in «Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism», vol 11, n. 1/2014, p. 17

⁴ B. Newhall, *Documentary Approach to Photography*, in «Parnassus», vol. 10, n. 3/1938, p. 3

⁵ Ivi, p.4



*Figura 1: H. Le Secq: Portico della Cattedrale di Chartres, 1852.
Da un negativo originale su carta della collezione di Victor Barthélemy, Paris.*

Come ha scritto Marco Belpoliti, commentando le riflessioni di Susan Sontag e Robert Frank, “le fotografie non spiegano: constatano [...] per produrre un documento contemporaneo autentico, l’impatto visivo dovrebbe essere tale da invalidare qualunque spiegazione”.⁶ Queste parole esprimono bene la tensione che attraversa tutta la fotografia documentaria, tra il desiderio di mostrare e l’impossibilità di esaurire il senso dell’immagine.

Volendo ripercorrere la storia della fotografia, fin dall’annuncio ufficiale della sua invenzione nel 1839, le discussioni sull’origine e la paternità del mezzo si intrecciarono con un intenso dibattito nazionale e scientifico. Lo storico Douglas Nickel ricorda come Louis-Jacques-Mandé Daguerre in Francia e William Henry Fox Talbot in Inghilterra, rivendicassero entrambi la priorità

⁶ M. Belpoliti, *Sulle fotografie: immagini indisciplinate*, «Doppiozero», 16 dicembre 2020, www.doppiozero.com/sulle-fotografie-immagini-indisciplinate (ultima consultazione 26 ottobre 2025)

dell'invenzione, sostenuti dai rispettivi ambienti accademici e politici e come questa rivalità generasse una vera e propria letteratura della scoperta.⁷

Il francese, utilizzando alcuni processi del vero padre della fotografia Joseph Niépce (1765-1833), comunica all'Accademia (7 gennaio), alla Camera del Deputati (3 giugno) e in pubblico (19 agosto), tramite il suo segretario Arago, il processo Daguerre. L'inglese in quell'anno arriva alla creazione del fototipo e della fotocopia, inventando il negativo, cioè la possibilità di moltiplicare la stampa di una stessa immagine, al contrario dei francesi che producevano esemplari unici.⁸

Nickel sottolinea che tale letteratura nacque con una forte consapevolezza della propria portata storica. Egli riporta, citando Eugenia Parry Janis, che “gli inventori della fotografia non hanno atteso che gli storici inserissero le loro scoperte nella storia scritta. Si sono assunti questo compito da soli”. In questo modo, la prima storiografia fotografica fu intrisa di autolegittimazione e orgoglio tecnico-nazionale, come dimostrano i titoli delle prime opere, ad esempio: *Historique de la découverte improprement nommée daguerréotype* (1841) o *La vérité sur l'invention de la photographie* (1867) che si presentavano spesso come manuali pratici ma avevano un chiaro intento polemico e patriottico.⁹

Secondo l'autore, questa impostazione produsse un effetto duraturo: la fotografia venne fin da subito raccontata come storia del progresso tecnico, un percorso lineare di invenzioni e miglioramenti. Citando ancora una volta Parry: “la storia della fotografia sarebbe stata la storia della sua tecnica”. Questo modello, di tipo positivista e *whig* (cioè orientato verso l'idea di progresso inevitabile) rimase dominante almeno fino agli inizi del XX secolo e condizionò profondamente il modo in cui la fotografia venne compresa e insegnata per decenni.¹⁰

È difficile quindi stabilire se, alle origini della fotografia, sia stato più determinante il lavoro di Niepce, Daguerre o Talbot; i loro percorsi di ricerca furono in parte paralleli e intrecciati. Tuttavia, è con le sperimentazioni di Daguerre che la fotografia assume una forma concreta e definita. Attraverso la sua visione artistica, gli innumerevoli esperimenti e le sue ricerche di carattere alchemico, egli giunse ad ottenere le prime immagini significative, note appunto come

⁷ D. Nickel, *History of Photography: The State of Research*, in «The Art Bulletin», vol. 83, n. 3/2001, p. 549

⁸ B. Alessi, “La memoria fotografata. Le origini della fotografia nell'Agrigentino” in R. Perricone (a cura di), *Il volto del tempo. La ritrattistica nella cultura popolare*, Associazione socio-culturale Michele Palminteri, Calamonaci 2001, p.15

⁹ D. Nickel, *History of Photography: The State of Research*, in «The Art Bulletin», vol. 83, n. 3/2001, p. 549

¹⁰ *Ibidem*

dagherrotipi. Di lì a poco la sua invenzione conobbe una fortuna smisurata, diffondendosi ad una velocità incredibile. Una volta resa pubblica questa scoperta, tutto il mondo corse a farsi un ritratto e per la prima volta l'uomo riuscì ad ottenere un'immagine fedele di sé stesso, apparendo - come affermava Luigi Ghirri - “piccolino, visibile solo da determinate angolazioni, un po' positivo e un po' negativo”, consolidando così la fotografia come “una delle grandi meraviglie della prima metà dell'Ottocento”.¹¹

Tuttavia, nel corso del Novecento, si affermarono letture differenti che cercarono di superare la visione puramente tecnico-progressiva del mezzo, ponendo l'accento sulla funzione interpretativa e culturale del fotografo. Sempre citando Newhall, egli definiva il fotografo documentarista come qualcosa di più di un semplice tecnico o artista :

è innanzitutto un visualizzatore. Mette in immagini ciò che conosce e ciò che pensa del soggetto davanti alla sua macchina fotografica. Prima di intraprendere un incarico, studia attentamente la situazione che deve visualizzare. Legge la storia e gli argomenti correlati. Esamina il materiale pittorico esistente per valutarne il valore negativo e positivo, al fine di determinare cosa deve essere ri-visualizzato in termini di approccio all'incarico e cosa non è stato visualizzato. Ma non fotograferà in modo distaccato; non si limiterà a illustrare le sue note di biblioteca. Metterà nei suoi studi fotografici qualcosa dell'emozione che prova nei confronti del problema, perché si rende conto che questo è il modo più efficace per insegnare al pubblico a cui si rivolge. Dopo tutto non è questo il significato originario della parola “documento” (*docere*, “insegnare”)?¹²

In questo senso, la fotografia documentaria non è solo registrazione neutrale ma un atto interpretativo consapevole. Newhall insiste sul fatto che tali immagini “avranno una qualità diversa e più vitale rispetto a quelle di un semplice tecnico”, poiché il fotografo documentarista reagisce “con sorprendente spontaneità” alla realtà e ne traduce l'essenza visiva in una forma comunicativa.¹³ Sebbene oggi sia difficile immaginare il reportage fotografico senza una qualche forma di mobilità, secondo Guillaume Blanc all'epoca questo non era scontato. Bisognerà infatti attendere l'evoluzione tecnica degli strumenti fotografici, per rendere più agevole lo spostamento dei fotografi e la realizzazione dei reportage.

¹¹ L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*. Quodlibet, 2025, p. 153

¹² B. Newhall, *Documentary Approach to Photography*, in «Parnassus», vol. 10, n. 3/1938, p. 5

¹³ *Ibidem*

Dovemmo aspettare che l'attrezzatura diventasse più portatile e che le lastre fotografiche fossero prodotte industrialmente e pronte all'uso. Grazie a queste innovazioni tecniche, la fotografia si democratizzò e molti amatori si specializzarono in quello che divenne noto come escursionismo, ovvero passeggiate di gruppo organizzate con l'obiettivo di documentare un determinato territorio e i suoi tesori. Il più delle volte, tali escursioni venivano effettuate su iniziativa locale, rendendo possibile la costituzione di un archivio documentario del patrimonio materiale e immateriale del territorio circostante. Le immagini risultanti spesso documentavano attività ricreative: ad esempio, Charles Adrien (1866-1930), membro della *Société Excursionniste des Amateurs Photographes* e dell'*Association des Amateurs Photographes du Touring-Club de France*, entrambe specializzate in fotografia di viaggio, contribuì a realizzare una documentazione di piaceri bucolici, come un ritratto di gruppo di appassionati di fotografia in escursione o un momento di contemplazione in riva a uno stagno.¹⁴

Continuando il percorso storico attraverso gli studi di Douglas Nickel, un momento decisivo nella storiografia fotografica è rappresentato dal lavoro dello stesso Newhall, che tra gli anni Trenta e Quaranta del Novecento elabora la prima grande sintesi storico-artistica del medium. La sua mostra al *Museum of Modern Art* di New York nel 1937, intitolata *Photography 1839-1937*, e il relativo catalogo, poi divenuto il libro *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, segnarono la nascita della fotografia come oggetto di storia dell'arte e non più soltanto di storia della tecnica. Tale impostazione proponeva “una storia del primo secolo della fotografia basata su un tacito determinismo tecnologico” in cui i capitoli erano organizzati secondo le diverse fasi del processo tecnico: dagherrotipi, calotipi, il processo al collodio, fotografia su lastra secca e fotografia contemporanea. Tuttavia, questa periodizzazione per tecnica era posta “al servizio di una proposta estetica più ampia”, fondata su quelli che Newhall definiva due fattori fondamentali che hanno da sempre caratterizzato la fotografia, indipendentemente dal periodo: il dettaglio e la massa.

In tal modo, la funzione, l'intenzione o la storia della tecnica risultavano secondarie rispetto a questo concetto estetico di fondo, il cui obiettivo non era tanto storico quanto pedagogico e istituzionale. Newhall individuava nella fotografia “la realizzazione della storia evolutiva della stampa artistica” e la interpretava come espressione di “un crescente bisogno culturale di verosimiglianza rappresentativa”. La macchina fotografica, in questa prospettiva, veniva vista come “il frutto del desiderio di creare immagini”, rispondendo a una tensione storica verso la riproduzione esatta della realtà che caratterizzava l'Ottocento.

¹⁴ G. Blanc, *A History of Documentary Photography, Part I*, «Blind Magazine», 24 novembre 2020, www.blind-magazine.com/lab/a-history-of-documentary-photography-part-i/ (ultima consultazione 28 ottobre 2025)

Questa lettura sintetizzava dunque tecnica ed estetica all'interno di una visione fortemente modernista. Come sottolinea Nickel, "il risultato finale fu una storia costruita come una teleologia". Tale modello, che unificava in un'unica genealogia la fotografia artistica e quella documentaria, "divenne qualcosa di simile al subconscio del settore", restando "invariabilmente davanti a noi" e influenzando a lungo il modo di insegnare e comprendere la fotografia nel Novecento.¹⁵

Negli anni Settanta e Ottanta il modello storiografico ereditato da Newhall iniziò a essere profondamente messo in discussione. La cosiddetta "storia della fotografia" fu oggetto di una critica permanente proprio nel momento della sua piena accademizzazione, in reazione alla storia dell'arte tradizionale e si trovò al centro di un dibattito metodologico, ideologico e teorico. L'impianto formalista e modernista che aveva dominato per decenni venne progressivamente scardinato da una generazione di studiosi che, provenendo da ambiti teorici diversi come marxismo, femminismo, psicoanalisi e linguistica, introdussero un orientamento più politico e culturale nello studio del mezzo.

Autori e critici come Rosalind Krauss si opposero all' "appropriazione indiscriminata della fotografia come forma d'arte", denunciando l'importazione acritica nella fotografia dei concetti tradizionali della storia dell'arte (artista, stile, opera, capolavoro) che ne avevano ridotto la complessità storica e sociale. In questa prospettiva, la fotografia documentaria secondo Nickel veniva reinterpretata non più come semplice registrazione della realtà o espressione estetica autonoma, ma come pratica sociale e istituzionale, inscritta nelle "relazioni di potere che la investono" e dipendente "dalle istituzioni e dagli agenti che la definiscono e la mettono in atto".

Questa stagione teorica, alimentata dalle riflessioni di Susan Sontag, Roland Barthes, John Berger, Walter Benjamin e da autori successivi, aprì la strada a una storia culturale dell'immagine fotografica, capace di interrogare "le condizioni storiche e materiali da cui si costituiscono il significato discorsivo e l'autorità" della fotografia. La fotografia documentaria, in questo quadro, non è più considerata un genere stabile o una categoria estetica, ma un campo di forze in cui si intrecciano ideologia, rappresentazione e potere.¹⁶

In sintesi, il percorso delineato da Douglas Nickel mostra come la storia della fotografia si sia progressivamente spostata da una narrazione lineare del progresso tecnico verso una prospettiva critica e interdisciplinare, capace di leggere la fotografia come pratica culturale complessa.

¹⁵ D. Nickel, *History of Photography: The State of Research*, in «The Art Bulletin», vol. 83, n. 3/2001, pp. 551-552

¹⁶ Ivi. p 554

Proprio all'interno di questo orizzonte, che mira a interrogare la natura profonda del medium, si inserisce inoltre la riflessione sull'immagine fotografica intesa come "indice". Per anni, i teorici della fotografia si sono confrontati su un interrogativo circa la sua essenza, chiedendosi se essa possa essere considerata come un indice della realtà oppure no. Il termine, mutuato in origine dalla semiotica moderna di Charles Sanders Peirce, evidenzia come la relazione indicale sia fondata su una connessione diretta tra segno e oggetto e non sulla somiglianza, così come invece avviene nel caso della pittura. Questa "virtù indicale", ripresa successivamente da Rosalind Krauss per mettere in discussione le nozioni tradizionali di opera e autore, trova la sua massima espressione filosofica con Roland Barthes nel suo celebre libro *La camera chiara* (1980), attraverso il noema: L' "È stato" (*ça-a-été*). Per Barthes, infatti, la fotografia garantisce la realtà fisica di ciò che è stato davanti all'obiettivo, stabilendo un legame quasi ombelicale tra il corpo reale e lo sguardo dell'osservatore. Tuttavia, come suggerisce Joan Fontcuberta in una prospettiva più critica e contemporanea (lo dimostra il suo recente libro: *Contro Barthes. Saggio visivo sull'indice*, 2023), questa natura indicale non deve essere confusa con una verità oggettiva. Ogni scatto implica una "triplice teatralizzazione" che coinvolge l'oggetto, lo sguardo e il dispositivo stesso. In questa ottica, la fotografia si rivela come un "documento relativo alla propria natura ambigua", la cui comprensione non può prescindere dall'accesso all'informazione e al contesto.¹⁷ Questo esempio rappresenta soltanto una delle molteplici manifestazioni di un periodo in cui la fotografia attraversa una fase di intensa rielaborazione critica, in cui vengono messi in discussione i presupposti di oggettività e trasparenza tradizionalmente attribuiti al mezzo.

Pur suscitando accesi dibattiti, soprattutto riguardo alla sua presunta "oggettività", parallelamente allo sviluppo artistico e documentario di questo medium, anche nel campo delle scienze, la fotografia divenne rapidamente uno strumento indispensabile. Come osserva Guillaume Blanc: in discipline come l'astronomia, la batteriologia, la botanica, la fisiologia e l'antropologia, la fotografia assunse un duplice ruolo di documento "sia come strumento che come archivio di conoscenza".

Aggiunge a riguardo:

¹⁷ G.Foschi, *Fontcuberta contro Barthes*, «Doppiozero», 19 aprile 2023, www.doppiozero.com/fontcuberta-contro-barthes, (ultima consultazione 29 ottobre 2025)

Alcuni esempi scelti offrono uno scorcio della diversità delle sue applicazioni: in astronomia, le impressionanti fotografie della Luna di Lewis Rutherford (1816-1892) fornirono una migliore comprensione della superficie lunare; in botanica, Anna Atkins (1791-1871) creò magnifici album di campioni vegetali utilizzando il processo della cianotipia; in fisiologia, Etienne-Jules Marey (1830-1904) utilizzò la sua "cronofotografia" per catturare, fotogramma per fotogramma, corpi umani e animali in movimento.¹⁸



Figura 2: Rutherford, Lewis Morris, Full Moon: La parte sinistra è stata fotografata il 2 giugno 1871, la parte destra invece il 29 agosto 1871, Museum of Art, New York

A partire dalla fine del XIX secolo, gli Stati Uniti emersero come uno dei principali laboratori di sperimentazione fotografica. Riprendendo le osservazioni di Blanc, “la fotografia assunse un ruolo sociale e innovativo” passando dall’eredità formale europea a un linguaggio più diretto, democratico e socialmente impegnato. Le prime forme di fotografia documentaria americana nacquero infatti dall’esigenza di testimoniare le disuguaglianze sociali e di stimolare la coscienza pubblica. Emblematica è l’opera di Jacob Riis, che nei suoi reportage dedicati ai quartieri più poveri di New York documentava le condizioni di vita delle classi emarginate, cercando di sensibilizzare e suscitare una reazione morale e politica. Allo stesso modo, Lewis Wickes Hine utilizzò la fotografia come strumento di denuncia: celebri sono le sue immagini dei migranti sbarcati a Ellis Island o quelle sul lavoro minorile illegale. In entrambi i casi “i testi scritti per accompagnare le

¹⁸ G. Blanc, *A History of Documentary Photography, Part I*, «Blind Magazine», 24 novembre 2020, www.blind-magazine.com/lab/a-history-of-documentary-photography-part-i/ (ultima consultazione 29 ottobre 2025)

immagini offrivano informazioni contestuali, aneddoti e dati oggettivi” e non solo, “mirano anche a sensibilizzare l’opinione pubblica”¹⁹

Questo dimostra l’importanza che la parola scritta assumeva all’interno del linguaggio documentario e quanto potesse amplificarne la funzione persuasiva se accostata al medium fotografico.

Tornando alle parole di Beaumont Newhall:

è paradossale che, sebbene una fotografia possa valere più di mille parole, l'aggiunta di una o due parole la renda ancora più concreta e incisiva. Così, quando Le Secq firmò il suo negativo "Chartres 1852", conferì immediatamente alla fotografia un valore maggiore come documento.²⁰

Seguendo le osservazioni di Stephen Brier, attraverso l’analisi del saggio *Making Sense of Documentary Photography* di James Curtis, è possibile cogliere quanto quest’ultimo sia stato decisivo nel ridefinire la fotografia documentaria come fonte storica autonoma.

Autore di uno studio influente sulla documentazione fotografica della Farm Security Administration (FSA)²¹, Curtis invita infatti a considerare la fotografia non come una “riproduzione meccanica della realtà”, ma come un “atto cosciente di persuasione”, in cui il fotografo interpreta e orienta la percezione degli eventi attraverso scelte estetiche e ideologiche.²²

Analizzando, tra gli altri, il celebre caso della *Migrant Mother* di Dorothea Lange, Curtis mostra come le immagini della FSA non debbano essere intese come testimonianze neutre, ma come costruzioni narrative consapevoli, pensate per “comunicare una verità sociale” al pubblico urbano della classe media americana. Queste fotografie, scrive Curtis, sono “atti visivi di interpretazione” che mirano a rendere visibile la dimensione umana della crisi e a sollecitare una risposta etica e politica da parte dello spettatore²³

¹⁹ G. Blanc, *A History of Documentary Photography, Part II*, «Blind Magazine», 21 novembre 2020, www.blind-magazine.com/lab/a-history-of-portrait-photography-part-ii/ (ultima consultazione 29 ottobre 2025)

²⁰ B. Newhall, *Documentary Approach to Photography*, in «Parnassus», vol. 10, n. 3/1938, pp. 2-6

²¹ *Farm Security Administration* (Agenzia per la sicurezza agricola), ente statunitense istituito nel 1937 per sostenere gli agricoltori durante la Grande Depressione

²² S. Brier, *Raffigurare il passato. Le immagini visive e la comprensione della storia degli Stati Uniti*, in «Contemporanea», vol. 10, n. 3/2007, pp. 441-454

²³ *Ibidem*

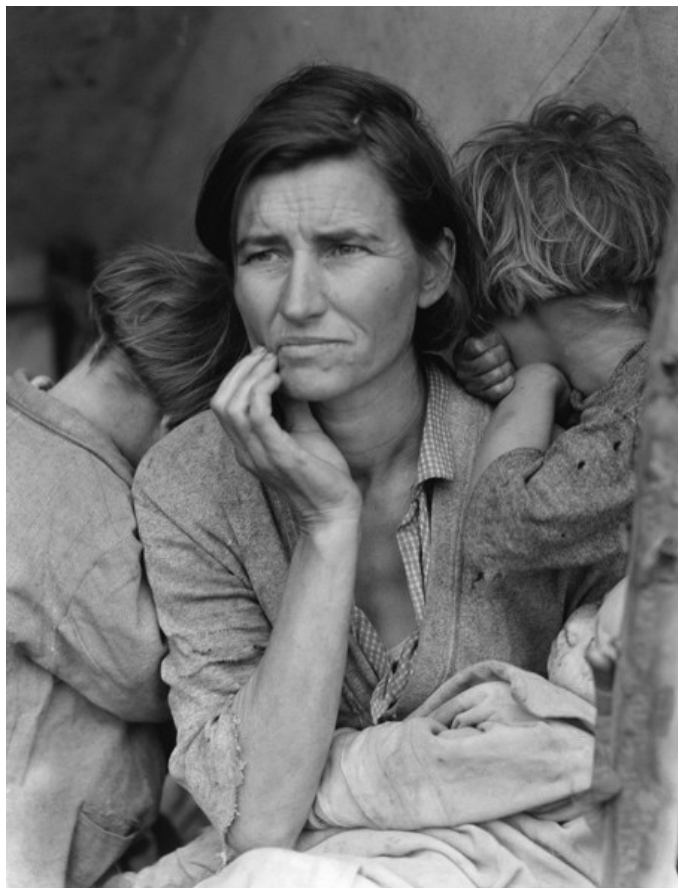


Figura 3: Dorothea Lange, Migrant Mother, Nipomo, California, 1936; gelatina ad argento, Minneapolis Institute of Art, USA

Questa fotografia va oltre il valore di una semplice immagine: costituisce una testimonianza e una svolta di natura sociale. Di fatto, Blanc nel suo articolo sottolinea:

Il ritratto di questa donna dai lineamenti segnati dal tempo e dallo sguardo ansioso, con i figli rannicchiati intorno a lei, spinge l'osservatore a interrogarsi sulle cause dell'espropriazione dei contadini. Il ritratto parla della privazione e del futuro incerto che devono affrontare.

La strategia di Lange ebbe successo, poiché questa immagine divenne una delle più immediatamente riconoscibili nella storia della fotografia e un simbolo della lotta dei contadini americani durante la Grande Depressione.²⁴

²⁴ G. Blanc, *A History of Documentary Photography, Part II*, «Blind Magazine», 21 novembre 2020, www.blind-magazine.com/lab/a-history-of-portrait-photography-part-ii/ (ultima consultazione 30 ottobre 2025)

In definitiva, dalla *Mission Héliographique* ottocentesca fino ai progetti della Farm Security Administration, la fotografia documentaria si è affermata come uno spazio di incontro tra realtà e interpretazione. Lontana dall'essere una semplice riproduzione del mondo, essa si configura come un linguaggio capace di dare forma visiva alle questioni sociali, storiche e politiche del proprio tempo.

Spostando lo sguardo sul panorama italiano, gli Alinari - istituto fotografico creato nel 1852 a Firenze e considerato il più antico al mondo - “erano, rispetto ad altri autori, più avvertiti, più consapevoli del cambiamento che stava avvenendo” e “hanno scelto l'indagine sul campo privilegiando l'area dell'arte, dedicandosi alla riproduzione artistica come al rilievo monumentale”.²⁵ Queste, le parole di Luigi Ghirri, durante una delle sue lezioni di fotografia tenutesi all'Università del Progetto di Reggio Emilia verso la fine degli anni Ottanta.

Con tono critico, dopo questa premessa, afferma che all'epoca, se si fossero nominate delle immagini in America, probabilmente le uniche fotografie italiane conosciute sarebbero state quelle dello studio Alinari di Firenze. Ciò perché con i loro scatti, hanno colmato un vuoto nella rappresentazione del patrimonio artistico italiano, documentando i mutamenti socioeconomici del paese.

Gli Alinari rappresentano un'eredità di estrema rilevanza per la storia, l'arte e l'identità di Firenze e dell'Italia, oltre che un riferimento di notevole interesse per le origini della fotografia. Fin dalla sua nascita, l'istituto ha costruito un vastissimo archivio fotografico, tra i più grandi esistenti, comprendendo secondo quanto stimato dalla Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Toscana, di un totale complessivo di oltre 5.000.000 di beni fotografici, numerosi dei quali unici, databili dal 1840 ai nostri giorni.²⁶

Sempre Ghirri, conclusa l'introduzione sul contesto storico della fotografia in Italia, la descrive però come una storia tutt'altro che di grande rilievo, affermando che:

A questa capacità di documentare il patrimonio culturale nazionale, attraverso operazioni di straordinario interesse dal punto di vista figurativo, non è corrisposta, nei primi decenni di diffusione della fotografia, da parte di chi la praticava, un'adeguata consapevolezza del proprio ruolo. In generale, gli studi fotografici che hanno lavorato sul territorio italiano non hanno avuto la capacità né tecnica né immaginativa di

²⁵ L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*. Quodlibet, 2025, p. 31

²⁶ Fondazione Alinari per la fotografia, www.alinari.it/cms/it/patrimonio/archivi-alinari (ultima consultazione 30 ottobre 2025)

organizzare il loro lavoro in maniera consapevole, approfondita. Di conseguenza, i fotografi che andavano a fare pratica, «bottega», presso gli studi e i laboratori inevitabilmente avvertivano questa che potrei definire pochezza, scarsità di prospettiva. Quella degli studi rimane però una delle grandi scuole alla quale si è formata circa la metà dei fotografi italiani, acquisendo una professionalità più o meno alta a seconda dei casi.²⁷

Una svolta concreta si registra con l'evoluzione del fotogiornalismo; dal secondo dopoguerra in poi, si assiste a quello che definirà lo sviluppo più importante nel settore. I fotoreporter, con un approccio più disinvolto e meno vincolato a regole compositive dei fotografi precedentemente menzionati, iniziano a cambiare il proprio modo di lavorare, iniziando ad esplorare nuovi settori e coinvolgendo un pubblico sempre più ampio, che iniziava a manifestare un interesse crescente per la fotografia.

È il caso della fotografia d'autore “un settore molto marginale, ma che rappresenta la sintesi, in qualche modo il sogno di tutti i grandi appassionati di fotografia, cioè dei fotografi che non vogliono o non possono, anche per una serie di problemi pratici, fare della fotografia la loro attività primaria”.²⁸ Dati alla mano, ci si può rendere conto di come attorno agli anni Cinquanta, in Italia un numero crescente di persone prese parte a numerosi concorsi fotografici, segno di un interesse sempre più marcato nei confronti del mezzo. Per molti questa esperienza rappresentò il primo passo verso un percorso che sarebbe poi divenuto la loro professione. Alcuni decisero infatti di abbandonare il precedente impegno per dedicarsi alla fotografia a tempo pieno. Tutto ciò contribuì in modo significativo al consolidarsi della figura del fotografo così come lo conosciamo oggi e vide il nascere, proprio dall'ambito fotoamatoriale, di figure magistrali come Fulvio Roiter o Gianni Barenco Gardin, recentemente venuto a mancare e considerato uno dei grandi maestri italiani della fotografia.²⁹

In un'intervista rilasciata al *Corriere Della Sera*, Gardin racconta come la svolta decisiva nel suo percorso avvenne grazie ad uno zio, amico di Cornell Capa, fratello di Robert, il quale all'epoca dirigeva l'*International Centre of Photography*. Su richiesta dello zio, Capa gli consigliò una serie di libri fondamentali come le riviste di *Life*, le pubblicazioni della FSA e alcuni tra i lavori di Dorothea Lange ed Eugene Smith. Gardin ricorda così quel momento: «Quando ho ricevuto questi

²⁷ L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*. Quodlibet, 2025, p. 32

²⁸ Ivi p. 35

²⁹ Ibidem

libri, di colpo, da un giorno all'altro, sono cambiato da così a così; mi sono detto: io faccio foto cretine, proprio cretine, con la fotografia invece si può davvero fare un lavoro serio, di denuncia, di racconto». ³⁰ Questa rivelazione segnò un cambiamento radicale nel suo approccio, ponendo le basi per un nuovo modo di intendere il proprio lavoro e di fatto, chiudendo un capitolo fondamentale della sua formazione.



Figura 4: Gianni Berengo Gardin, Venezia, 1959
Courtesy GAM, Torino / Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

1.2 La fotografia tra testimonianza, memoria e costruzione identitaria

Sfogliare i vecchi album fotografici rappresenta, come osserva Paolo Pellegrino, “un’occasione istruttiva e anche un invito alla riflessione”. Ogni immagine, ingiallita dal tempo, restituisce

³⁰ S. Bucci, *Addio a Gianni Berengo Gardin, il maestro dei reportage*, «Corriere della Sera», 25 agosto 2007 www.corriere.it/cultura/25_agosto_07/morto-gianni-berengo-gardin-maestro-reportage-8dddbfa6-738c-11f0-aa37-7fbc200bc1f4.shtml (ultima consultazione 3 novembre 2025)

“lontane atmosfere crepuscolari”, frammenti di un passato personale e collettivo che riaffiora attraverso i volti, i luoghi, gli affetti. Nel rivedersi bambino, adolescente, adulto, l’individuo sperimenta la forza evocativa della memoria visiva: le fotografie non solo documentano il trascorrere del tempo, ma mettono in scena l’esperienza stessa del divenire, mostrando come “i volti cambiano anche se le persone sono le stesse” e come lo sguardo su di sé muti nel corso della vita. Queste immagini non sono semplici testimonianze, ma veri e propri dispositivi emotivi: risvegliano sentimenti sopiti, affetti, persone e luoghi che si fanno storia del vissuto, mescolando il tempo della memoria con quello dell’emozione. In tal senso, la fotografia agisce come una soglia tra il passato e il presente, un punto di contatto tra ciò che è stato e ciò che rimane, restituendo la continuità dell’esperienza umana pur nella consapevolezza della perdita.³¹

Tuttavia, una volta riposte le vecchie fotografie, “ricordi ed emozioni rientrano nell’archivio della memoria”, lasciando riemergere “la dimensione onnivora dell’oblio”. La visione delle immagini diventa allora anche occasione di interrogazione identitaria. Fino a che punto il soggetto che riconosciamo nelle fotografie ci appartiene ancora? Quale distanza separa il sé rappresentato da quello attuale? La memoria, nella sua funzione costruttiva, si intreccia qui con l’oblio, che non è mero vuoto o cancellazione, ma condizione necessaria di trasformazione.³²

Pellegrino intreccia queste riflessioni con un percorso attraverso alcuni grandi pensatori della memoria e del tempo. Marcel Proust, nella sua *Recherche*, aveva scritto che ogni individuo “ha una figura smisurata perché si porta addosso tutto il suo passato”, sottolineando la continuità tra presente e memoria. Montaigne, al contrario, vedeva nell’esistenza un incessante mutamento: “tutto cambia intorno a noi [...] perfino le piramidi d’Egitto”, e dunque anche l’uomo “è in continuo mutare e non è mai eguale a quello che era appena un attimo prima”³³.

Da questo dialogo prende forma la natura ambivalente della memoria: essa garantisce la continuità dell’identità ma, se assolutizzata, rischia di cristallizzarla in una nostalgia paralizzante. L’oblio, invece, pur nella sua “dimensione onnivora”, consente il movimento, l’apertura al nuovo, la possibilità di ridefinirsi nel tempo. In questa prospettiva, la memoria e l’oblio non si oppongono ma convivono in una “incessante tensione”, un “aspro conflitto fra il bisogno di continuità” - il desiderio di mantenere vivo un passato idealizzato - “e l’esigenza di discontinuità” imposta dal

³¹ P. Pellegrino, *La fotografia come testo: memoria storica, oblio e identità collettiva*, in «Itinerari di ricerca storica», n. 15/2000, p. 49

³² Ivi p. 50.

³³ Ibidem

fluire della realtà.³⁴ A partire da questa riflessione, la fotografia si rivela non soltanto come traccia del tempo trascorso, ma come elemento di memoria capace di intrecciare esperienza individuale e storia collettiva.

Per delineare un quadro completo sulla questione, risulta utile richiamare la fenomenologia dell'oblio delineata da Paul Ricoeur, che tramite uno dei suoi saggi sulla memoria, costruisce in qualche modo un ponte unitario con la seguente discussione. Egli rifiuta la riduzione dell'oblio a semplice "mancanza", fa notare anzi, come ci si accontenti spesso di considerarlo come il contrario della memoria, definendolo come un ipotetico nemico. La realtà è che la sua natura è duplice e ambivalente; distingue infatti due livelli di profondità:

Al livello profondo, esso concerne la memoria in quanto iscrizione, ritenzione, conservazione del ricordo. Al livello manifesto, concerne invece la memoria come funzione di richiamo, di rimemorazione.³⁵

Su questo punto Ricoeur richiama anche Heidegger, per il quale "l'oblio è ciò che rende possibile la memoria" e non viceversa. È l'oblio in quanto apertura dell'"essente-stato", a costituire l'orizzonte entro cui può avvenire la rimemorazione.³⁶

Accanto a questo livello profondo, Ricoeur individua un'altra forma attiva di oblio, quello selettivo, indispensabile per la costruzione di un racconto coerente della propria vita. L'identità nasce dunque da un equilibrio dinamico tra ciò che si ricorda e ciò che si lascia cadere, tra la conservazione e la perdita. Per raccontare "è ovviamente necessario omettere avvenimenti", ed è proprio questa selezione che permette di dare forma all'esperienza.³⁷

Questa prospettiva permette quindi di comprendere come la distanza tra il sé rappresentato nelle fotografie e il sé attuale, sia una conseguenza naturale del lavoro della memoria, che incorpora necessariamente anche l'oblio.

Sempre Pellegrino, nella stessa pubblicazione, approfondisce il legame tra fotografia e morte, mettendo in luce come l'immagine fotografica rappresenti non solo un mezzo di testimonianza, ma anche un dispositivo che cristallizza l'attimo irripetibile della fine.

³⁴ Ivi p. 51.

³⁵ P. Ricoeur, Ricordare, dimenticare, perdonare, Il Mulino, 2004, p. 99

³⁶ Ivi p. 100

³⁷ Ivi p. 102

Riprendendo le parole di Alberto Savinio, egli osserva come

La fotografia ha levato davanti a noi una tragica aurora, ha fissato nuove mete allo sguardo e, attraverso l'occhio svestito di pietà e di pudore, ha levato il sipario sugli spettacoli proibiti [...] Ci ha rivelato l'attimo della morte, quell'attimo che prima della fotografia nessuno era riuscito a vedere.³⁸

L'autore richiama a questo proposito la celebre immagine di Robert Capa (scattata nel 1936 durante la Guerra Civile Spagnola) che coglie l'istante in cui il miliziano spagnolo Federico Borrell viene colpito a morte: uno scatto che, più di ogni altro, esemplifica la capacità della fotografia di fissare la soglia fra la vita e la sua fine, trasformando l'evento in testimonianza visiva.

Scrivono Leo Longanesi: “la fotografia fissa qualcosa che è vivo per poi ucciderlo attraverso un processo ottico: e noi restiamo trafitti con lo spillo sul cartoncino, come tanti coleotteri”³⁹, suggerendo che ogni fotografia racchiude un “primo invisibile istante di morte”.



Figura 5: Robert Capa, miliziano, 1936, Sky Arte

³⁸ P. Pellegrino, *La fotografia come testo: memoria storica, oblio e identità collettiva*, in «Itinerari di ricerca storica», n. 15/2000, p. 56.

³⁹ *Ibidem*

Si può dire che l'immagine fotografica si presenta dunque come una forma di sopravvivenza ambigua, un reperto che, pur conservando, dichiara la perdita.

Tale prospettiva trova una profonda risonanza nel pensiero di Roland Barthes, che su questa ambivalenza costruisce il suo celebre concetto di *punctum* “quella fatalità che in una fotografia mi punge (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)”⁴⁰.

Il *punctum* è l'elemento imprevisto che colpisce lo spettatore “come una freccia”, trafiggendolo in modo personale e irriducibile, e costringendolo a un confronto diretto con la perdita. Barthes osserva come non sia necessariamente il soggetto principale della fotografia a generare tale effetto, quanto piuttosto un dettaglio, un frammento marginale.⁴¹ In questo senso, lo scatto di Capa racchiude pienamente quella “fatalità”: l'attimo in cui la vita si spezza coincide con l'attimo in cui la fotografia diventa memoria assoluta.

Accanto alle riflessioni sulla fotografia come luogo della memoria e della perdita, emerge un ulteriore livello interpretativo, messo in luce dagli studi dedicati alla ritrattistica popolare.

Come osserva Ignazio Buttitta, analizzando un vasto corpus di fotografie siciliane fra Ottocento e Novecento, preservate dall'associazione socioculturale Michele Palminteri (in occasione della mostra *Il ritratto nella cultura popolare*), ogni immagine non è soltanto “una storia fatta di palazzi, chiese o eventi, ma anche e soprattutto di persone, delle loro quotidiane fatiche, dei loro gesti e pensieri”.⁴² In questo contesto, il focus è incentrato sul concetto di comunità e sulla sua testimonianza.

A questo lavoro si affianca anche il contributo di Rosario Perricone che, collaborando al progetto in qualità di curatore e riflettendo sul valore antropologico delle immagini d'archivio, sottolinea:

Tornare a sfogliare gli album, riportare alla luce le immagini dimenticate in una scatola di cartone o dentro un cassetto e farle emergere dalle ombre non è stata un'operazione nostalgica; al contrario, l'iniziativa è servita a far capire soprattutto ai più giovani, che dietro queste vecchie foto era nascosta la storia dei loro padri e che si voleva custodire la loro cultura.⁴³

⁴⁰ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 28.

⁴¹ *Ibidem*

⁴² I. Buttitta, "Introduzione", in R. Perricone (a cura di), *Il volto del tempo. La ritrattistica nella cultura popolare*, Associazione socio-culturale Michele Palminteri, Calamonaci 2000, p.11

⁴³ *Ivi* p.9

Il periodo storico degli scatti selezionati per questa mostra è fondamentale. Le immagini si riferiscono ad un arco temporale che si estende fino agli anni Quaranta del Novecento. Questo perché secondo Buttitta, con il secondo dopoguerra “avrà inizio quel processo omologante che tenderà a diluire i tratti identificanti dei vari ceti sociali o dei singoli individui”.⁴⁴

Nel ritratto popolare, a seconda dell'appartenenza di classe, si condensano codici visivi condivisi. Gli abiti scelti per l'occasione, la postura o l'uso dei monili, diventano indicatori di status, di appartenenza sociale, di ruolo all'interno della comunità. “Un paio di baffi, un copricapo, un bastone, un giocattolo, quanto possono dirci!”. Dettagli apparentemente minimi si rivelano segni identitari che raccontano le gerarchie, i modelli estetici e le aspettative sociali di un'intera cultura.⁴⁵ La fotografia popolare si configura così come un luogo di rappresentazione collettiva, dove la memoria individuale e quella comunitaria si intrecciano: le famiglie che conservano i ritratti, i fotografi che li producono e i soggetti che vi si fanno rappresentare, partecipano a una medesima dinamica di costruzione simbolica del sé. In questo senso, “Le fotografie possono dirci assai più di quanto non volessero fotografo, soggetto, committente”.⁴⁶



Figura 6: Famiglia Tedesco, 1852, Gravina In Puglia, dall'archivio di famiglia Tedesco

⁴⁴ Ibidem

⁴⁵ Ivi p.11

⁴⁶ Ivi p.12

Come rileva Perricone, quando si parla di archivi fotografici bisogna far riferimento a due tipi di foto d'epoca: quelle realizzate da etnografi con intenti documentari e quelle scattate da dilettanti o fotografi professionisti, le cui foto acquistano solo in un secondo momento valore di documento. In questo senso le collezioni private di fotografie familiari rientrano nella seconda categoria, distinguendosi tra ritratti e auto-ritratti.

Questa distinzione è ben chiarita da Chiozzi il quale afferma:

Il primo è costituito da quelle fotografie che possiamo considerare come testimonianza del modo in cui i soggetti, gli eventi, le cose fotografate venivano “visti dall'interno”; il secondo invece ci offre testimonianze sul modo in cui i soggetti autori delle fotografie “si vedevano” e vedevano il loro mondo. In questo caso le fotografie sono trattate come “elementi simbolici” [...] cioè come rilevatori di “modelli culturali”.⁴⁷

Nella dimensione popolare della fotografia, l'archivio di famiglia assume quindi una grande importanza. Queste immagini non solo agiscono come una macchina del tempo ma sono essenziali per ricostruire la memoria, sia a livello personale intimo, sia ad un livello collettivo, riflettendo le trasformazioni sociali che toccano intere comunità o nazioni.

Rita Manganello ci invita a riflettere sul peso e sull'importanza che una singola immagine può avere per un individuo, capace di creare un senso di appartenenza e custodire una storia infinita. Nell'esempio citato ci permette di capire quanto le fotografie siano fondamentali anche nel colmare un vuoto personale: un bambino di pochi anni che perde precocemente la madre, senza avere ancora la possibilità di formare il ricordo fisionomico di lei. In questo caso la fotografia si pone come uno strumento che permette di avvicinarsi e in qualche modo “conoscere” la madre perduta.

Le foto di famiglia agiscono in questo caso come “strumento identitario”, consentendo di “ravvivare” il ricordo delle proprie radici.⁴⁸

Le immagini private, come in questo esempio, rivelano quindi una dimensione della fotografia che supera la mera funzione documentaria, radicandosi nell'esperienza emotiva e identitaria

⁴⁷ Chiozzi, *Il volto del tempo. La ritrattistica nell'antropologia visuale*, cit., p. 52

⁴⁸ R. Manganello, *Le fotografie di famiglia*, 2023, www.diatomea.net/foto-grafia/le-foto-di-famiglia/ (ultima consultazione 10 novembre 2025)

dell'individuo e aprendo la strada a una riflessione più ampia sul ruolo della fotografia popolare all'interno della società.

1.3 Dal reportage all'indagine antropologica: le tradizioni popolari come soggetto visivo

Nel vasto campo degli studi antropologici, la fotografia si è affermata come un mezzo fondamentale per esplorare le molteplici manifestazioni della vita umana e la complessità delle espressioni culturali. La produzione di un numerosissimo corpus d'immagini ha reso possibile un contatto diretto e immediato con individui e gruppi sociali, offrendo agli studiosi uno strumento efficace per interpretare le pratiche quotidiane e le dimensioni simboliche delle culture.

Le diverse spedizioni e i viaggi intrapresi nel corso del tempo hanno reso possibile una documentazione globale delle specificità culturali, dai costumi alle pratiche religiose, fino alle diverse forme di celebrazione comunitaria e rituale.⁴⁹

I fotografi impegnati in questo genere percorrono territori spesso lontani per documentare comunità e le loro tradizioni, con particolare attenzione agli individui che ne fanno parte. Tra i protagonisti più significativi di questo periodo figurano Edward Curtis, celebre per il suo imponente lavoro sulle tribù native americane, e Gertrude Bell, che ha offerto una preziosa testimonianza visiva della vita in Medio Oriente. Nel conteso nazionale, di spicco sarà la figura di Ernesto De Martino che vedremo affermarsi come uno dei più autorevoli etnologi dedicati allo studio del Sud Italia e la relativa cultura contadina, concentrandosi sul folklore e su realtà in via di scomparsa.⁵⁰

Analogamente a quanto osservato per la fotografia documentaria, in questa prospettiva la registrazione del reale assume un'importanza ancora più marcata. I ritratti antropologici, infatti, oltre a rivelare l'essenza di un'epoca o di una cultura, costituiscono una rilevante testimonianza storica, capace di documentare i cambiamenti sociali, politici ed economici.

Nel precedentemente citato *Lezioni di fotografia*, Ghirri approfondisce ulteriormente questo aspetto, osservando che:

⁴⁹ M. Rilli, *La fotografia antropologica è una sintesi affascinante tra arte e scienza*, www.marcorilli.com/blog/la-fotografia-antropologica-una-sintesi-affascinante-tra-arte-e-scienza (ultima consultazione 12 novembre 2025)

⁵⁰ G. Ninotta, *La fotografia etnografica*, «Imaginarium», imaginarium.camera.to/timeline/1870-79/la-fotografia-etnografica (ultima consultazione 12 novembre 2025)

grazie al contributo di una serie di autori e di invenzioni che appartengono non solo alla storia della fotografia ma a quella della cultura in generale, il fotografo partecipa attivamente alla creazione di realtà con quelle che potremmo definire operazioni culturali globali. [...] la figura del fotografo si delinea oggi come figura polivalente. Il fotografo, come accade nel mio caso, non è più chiamato a eseguire un compito semplice e definito, a svolgere un incarico o un lavoro, ad esempio a riprendere una natura morta o a fare uno still life [...] La figura del fotografo è oggi più sfaccettata, più attiva nella creazione globale dell'immagine di comunicazione.⁵¹

Alla luce delle riflessioni sviluppate in un contributo pubblicato su *Gazeta de Antropología* da Martín, emerge come la fotografia antropologica, a differenza delle opere audiovisive, non abbia beneficiato di un'adatta elaborazione teorica, nonostante l'interesse per il suo studio sia iniziato negli anni Ottanta.

Per quanto le riflessioni teoriche siano arrivate tardi, sul piano storico invece, le sue origini si collocano in stretta relazione con la prima mostra fotografica con cui Daguerre pubblicizzò la sua invenzione. Già pochi anni dopo l'invenzione della fotografia, venne fondata la *Society for the Protection of Aboriginal Peoples*, precursore del *Royal Anthropological Institute* di Londra, per studiare le diverse realtà sociali, dai nativi cinesi nel 1843 ai nativi americani nel 1847 fino agli schiavi afroamericani della Carolina del Sud nel 1850 (per dimostrare l'inferiorità della razza nera). Contestualmente In Europa, nello stesso periodo, fotografi itineranti iniziavano a prendere parte alle feste popolari iniziando a documentare i contesti tradizionali.

Da questi rapporti emergeva dunque un metodo standardizzato per documentare vari tipi razziali, abitudini e costumi, promuovendo la realizzazione di ritratti individuali attraverso procedure fotografiche specifiche. Ciò rispecchiava a pieno la crescente fiducia riposta nell'oggettività del mezzo fotografico, che con le sue innovazioni, avrebbe permesso di sostituire i tradizionali disegni realizzati sul posto.⁵²

Contestualizzate le origini di questa pratica fotografica, diventa opportuno soffermarsi sulla definizione di fotografia etnografica proposta da Joanna C. Scherer:

Si tratta dell'uso di fotografie per la conservazione e la comprensione della cultura, sia quella dei soggetti che quella dei fotografi. Ciò che rende una fotografia etnografica non è necessariamente l'intenzione

⁵¹ L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*. Quodlibet, 2025, pp. 29-30

⁵² D. E. B. Martín, *Acercas de la fotografía etnográfica*. «Gazeta de Antropología», 1999, www.gazeta-antropologia.es/?p=3461#N_1 (ultima consultazione 13 novembre 2025)

dietro la sua produzione, ma il modo in cui viene utilizzata per informare etnograficamente i suoi osservatori.⁵³

È possibile da qui intraprendere un percorso che, attraverso una serie di scatti, consenta di conoscere e al contempo studiare il campo della realtà folkloristica, una realtà che, come afferma Ferdinando Scianna, avrebbe permesso di:

Costruire un mondo completamente nuovo. Dove la gente si sarebbe messa a rivivere secondo le antiche tradizioni popolari. Un mondo la cui armonia sociale e culturale avrebbe fatto riemergere dal profondo della vita tutti i significati latenti.⁵⁴

Entriamo così in un universo culturale complesso, che dalle celebrazioni religiose e dai rituali carnevaleschi si apre verso un più ampio panorama di pratiche sociali e rappresentazioni popolari, attraverso luoghi e identità spesso marginalizzati ma centrali nell'immaginario collettivo: "zingari, osterie, cantanti popolari e poveretti di Sicilia e del mondo, dei quali soltanto sembrano occuparsi solo etnologi e folkloristi".⁵⁵

Ma secondo quale criterio possiamo considerare una fotografia un documento etnografico? Oltre a riconoscere nella vasta produzione fotografica una risorsa antropologica ricca di prospettive interpretative, è necessario riconoscere come ogni immagine, indipendentemente dal contesto o dalle modalità della sua produzione, possa offrire strumenti preziosi per comprendere pratiche, rappresentazioni e dinamiche culturali.

Questo problema si pone sia quando si tratta di operare una scelta fra materiali fotografici preesistenti, sia quando, durante la ricerca sul campo, si tratta di selezionare dall'universo del fotografabile, le immagini che possono avere una maggiore utilità ai fini di un'ulteriore elaborazione sulla realtà indagata.

Secondo Enzo Minervini, nel secondo volume di *La Ricerca Folklorica* del 1980:

una prima distinzione va attuata fra i materiali fotografici realizzati in funzione di un particolare soggetto, e quelli che invece rappresentano un soggetto costruito esclusivamente in funzione della sua riproduzione

⁵³ J. Cohan Scherer, *Ethnographic Photography in Anthropological Research* in M. de Gruyter, (a cura di), *Principles of Visual Anthropology*, P. Hockings, 1995, p. 201

⁵⁴ F. Scianna, *Il fotografo e l'antropologo*, in «La Ricerca Folklorica», n. 2/1980, p. 75

⁵⁵ *Ibidem*

fotografica. Mentre i primi possono talvolta rappresentare una fonte su cui lavorare all'interno di uno studio etnologico, i secondi, pur essendo quasi sempre un possibile materiale di studio antropologico e semiologico, soprattutto per quel che riguarda i modi di comunicazione nelle società avanzate, hanno ben poca rilevanza dal punto di vista etnografico.⁵⁶

Aggiunge anche che questo non comporta l'esclusione preventiva delle immagini ottenute attraverso forme di ricostruzione "artificiale", come quelle realizzate con soggetti in posa davanti all'obiettivo; è questo il caso della foto inchiesta delle classi sociali presa in esempio ed eseguita da August Sander. Tale lavoro, che probabilmente ancora oggi può essere considerato uno dei più riusciti tentativi di inchiesta socio-antropologica, (svolta usando la fotografia come unico mezzo di documentazione) è integralmente costituito da fotografie in posa.

In definitiva, a fronte di quanto discusso, ciò che rende una fotografia fonte di documentazione in uno studio etnografico non dipende né del fatto che si tratti di un'istantanea, né dal fatto che è stata realizzata sul campo. Ciò dimostra come:

Decenni di uso della fotografia nelle comunicazioni di massa fanno sì che tale potere non sia più unicamente prerogativa della fotografia documentaria; in talune occasioni, anzi, immagini ricostruite sono in grado di evocare particolari situazioni storiche e sociali ben più di una foto documentaria.⁵⁷

Con questa prospettiva è possibile analizzare una serie di lavori specifici per comprendere ciò che viene realmente raccontato, senza ricorrere a congetture o limitazioni interpretative.

Un altro criticismo con cui è necessario confrontarsi riguarda il rischio di spettacolarizzazione della fotografia etnografica. Nella sua riflessione Scianna, fa emergere in modo lucido come con l'avanzare del tempo, possa avvenire una trasformazione del fatto rituale in evento estetizzato e consumabile. Tra le celebrazioni che ogni anno si rinnovano da tempo immemore, coinvolgendo un'intera popolazione, (come quelle che si svolgono durante la Settimana Santa in molte regioni d'Italia) troviamo la Casazza di Collesano, che costituisce, nelle parole dell'autore, un esempio evidente di perdita di senso rituale. Con lo spostamento dal Venerdì Santo al 9 agosto per ragioni di fruibilità e spettacolo, il rito non coincide più con il suo tempo e con il suo significato, ma si adatta alle logiche della visibilità e del consumo culturale.

⁵⁶ E. Minervini, *Fotografia: tra documento e interpretazione* in «La Ricerca Folklorica», n. 2/1980, p. 34

⁵⁷ Ivi p. 35

La riflessione di Scianna non è fatta per demoralizzare o allontanare colui che fotografa, quanto più per richiamarlo a un senso di responsabilità verso ciò che osserva. Infatti, lui nonostante questa critica, continuerà a scattare e fare ricerca, perché è il suo mondo, perché mosso dall'esigenza di preservare la memoria.⁵⁸

In conclusione, di fronte alla quantità immensa di fotografie prodotte da centoquaranta anni a questa parte, si può affermare che è poco vantaggioso cercare di trovare un criterio di definizione del valore etnografico di una fotografia insito nell'immagine. Sempre Scianna definiva il dibattito attorno alla fotografia documentaria come “un'inutile perdita di tempo” poiché ogni fotografia, indipendentemente dal suo stile, documenta comunque una cosa vista. Piuttosto, la questione centrale non riguarda cosa la fotografia rappresenta in sé, ma come viene guardata, interpretata e inserita in un orizzonte umano e culturale.

Se c'è un luogo in cui la rappresentazione del rito e delle tradizioni viene presa con particolare serietà, questo è il Sud Italia. Sono i lavori dei numerosi documentaristi ed etnologi, contemporanei e no, a costituire un archivio tanto vasto da permettere di raccontare le nostre tradizioni così come le conosciamo oggi. Grazie a questo patrimonio di osservazioni e registrazioni è possibile non solo preservare la memoria culturale, ma anche comprenderne profondamente il significato e il valore nella società attuale.

⁵⁸ F. Scianna, *Il fotografo e l'antropologo*, in «La Ricerca Folklorica», n. 2/1980, p. 76

CAPITOLO 2 - ANTROPOLOGIA VISIVA E RAPPRESENTAZIONI DEL SUD: UN LABORATORIO CULTURALE

2.1 Il Sud come spazio simbolico e antropologico

*«Senza un impegno per il senso della nostra storia
è vano tentare di comprendere il senso della storia degli altri,
ne capiremo meglio chi siamo,
ponendoci come apolidi di fronte ad altre civiltà
indefinitamente disponibili per qualsiasi patria che ci possa sedurre»*

Ernesto De Martino



Figura 7: Alessio Caroli, Negativo su pellicola Kodak gold 200, Gravina In Puglia (BA), agosto 2023

Quando scattai questa foto nell'estate del 2023, la considerai subito una bella immagine. Rispettava le principali regole compositive della fotografia canonica, aveva un'ottima inquadratura, seguiva la regola dei terzi e mostrava una naturale armonia cromatica, merito anche della pellicola Kodak sulla quale era stata impressa. Un risultato pulito, efficace, ma che essenzialmente percepivo come qualcosa di già visto. Solo con l'avanzare del tempo, con una consapevolezza più matura di ciò che stessi facendo e complice la distanza dalla mia terra d'origine, (nella quale essa fu scattata)

compresi che questa fotografia raccontava molto più di quanto una semplice porzione di paesaggio potesse suggerire. Riguardandola oggi riesco a cogliere una serie di colori, sensazioni e dettagli profondamente legati al suo luogo ed al suo tempo: l'oro del grano mosso dal vento, che dona movimento e vitalità; la solitudine della cascina abbandonata sullo sfondo, che accompagna le lunghe e torride giornate estive; l'albero d'olivo che fa da protagonista e che diventa simbolo silenzioso di memorie e appartenenze.

Quello che vediamo, o che per certi versi immaginiamo, non è solamente un paesaggio, inteso nella sua definizione accademica, ovvero una porzione di territorio che appare a chi la guarda, considerata da un punto di vista prospettico, descrittivo o estetico. È molto di più, è un fenomeno umano; nella sua definizione si condensano anche le azioni del progresso della civiltà (intenzionale o non) e le riflessioni teoriche sulla sua valenza simbolica.

A partire da queste considerazioni, appare utile richiamare il pensiero di Felice Cimatti, secondo cui “il paesaggio non è tanto qualcosa che esiste, quanto un particolare modo di vedere quello che c'è”.⁵⁹ Di seguito Paolo D'Angelo sintetizza questo punto con chiarezza: “il paesaggio è natura percepita attraverso una cultura” e per vederlo non basta l'occhio, ma serve una teoria, una riflessione che distingua il paesaggio dal mero dato sensibile, cioè da ciò che vediamo, sentiamo e tocchiamo, così come si presenta ai sensi.⁶⁰

Nella sua interpretazione, Cimatti mostra come il paesaggio non possa essere compreso come una semplice presenza fisica, ma come il risultato di uno sguardo culturalmente formato. Il paesaggio non è semplicemente ciò che l'occhio vede ma ciò che la cultura, la memoria e l'interpretazione, trasformano in “paesaggio”. Nel caso di questa foto, è stata la mia personale cultura, maturata nel corso della mia formazione, a darle un senso e che oggi mi permette di collocarla in uno spazio fisico e fortemente simbolico: il Sud Italia.

Il rapporto con la fotografia che emerge dal pensiero di Cimatti può essere ricondotto a una prospettiva affine a quella delineata da Cecilia Mangini, figura centrale nel panorama del documentario italiano, che lo definisce come:

uno di quegli incontri inaspettati e preziosi, che si fanno solo durante un viaggio, in luoghi inesplorati che si fissano negli occhi, per la loro potenza visiva e quelle particolari qualità estetiche, che si riflettono

⁵⁹ F. Cimatti, “Il paesaggio dei filosofi”, in R. De Gaetano, D. Dottorini, N. Tucci (a cura di), *Il paesaggio degli autori. Cinema e immaginario meridiano*, L. Pellegrini, 2023 p. 14

⁶⁰ P. D'Angelo, *Filosofia del paesaggio*, cit., p.12

- qui come altrove - nel lavoro sapiente di composizione dell'immagine, nell'inquadratura di ogni singolo scatto.⁶¹

Il Sud però non può essere ridotto a una mera esperienza di osservazione estetica, né a una dimensione esclusivamente legata al fascino del suo paesaggio. Limitarsi a tale prospettiva significherebbe trascurare aspetti fondamentali della sua complessità. È invece essenziale affrontare l'analisi considerando anche la sua componente antropica, che si manifesta nelle tradizioni, nelle pratiche rituali e nelle forme di vita quotidiana. La conoscenza di tali elementi ha contribuito in modo significativo a fissare nell'immaginario contemporaneo l'idea di Meridione, così come lo percepiamo oggi. Questo è avvenuto contemporaneamente anche grazie al lavoro di filosofi, scrittori, antropologi e studiosi e alle loro numerose collaborazioni, come quella tra Ernesto De Martino e Gianfranco Mingozzi durante la realizzazione del celebre *La taranta* (1962); un'opera che, come molte altre, ha permesso di documentare gli antichissimi riti insiti nella nostra tradizione.⁶²

Per individuare i caratteri estetici che contraddistinguono il paesaggio meridiano - che agisce da elemento ispiratore - è essenziale anzitutto “pensare meridiano”. Questa espressione rimanda all'elaborazione teorica di Franco Cassano, che nella sua opera più nota, *Il pensiero meridiano* (1996), ci invita a ricercare il proprio “sud interiore”, interrompendo una lunga sequenza in cui esso è stato pensato da altri. In questa prospettiva, esso non coincide con una collocazione geografica ben definita, ma si configura come uno spazio simbolico dove abitare il tempo in modo differente, sospesi tra la nostalgia paralizzante del passato e l'attesa del futuro più prossimo, senza disprezzo per il presente che si abita.⁶³

Cassano suggerisce di imparare ad “essere lenti”, a star da sé e attendere in silenzio, fino a poter essere “felici di avere in tasca soltanto le mani”. Invita a riconoscere il valore del voler “andare a piedi”, scelta che diviene metafora concreta di adesione alla filosofia del Sud: uno spazio che nella sua lentezza sa amare, abitando il tempo senza consumarlo. D'altronde andare a piedi è come sfogliare un libro, mentre correre equivale a guardarne soltanto la copertina.⁶⁴

⁶¹ A. Cervini, G. Tagliani “La forma cinematografica del paesaggio. Mondo rurale e industria secondo Cecilia Mangini”, in R. De Gaetano, D. Dottorini, N. Tucci (a cura di), *Il paesaggio degli autori. Cinema e immaginario meridiano*, L. Pellegrini, 2023 p. 47

⁶² Ivi p. 48

⁶³ F.Cassano, *Il pensiero meridiano*, Sagittari Laterza, 1996, p.8

⁶⁴ Ivi, p.13

Per questo motivo, prima di addentrarsi nel profondo Sud, bisognerebbe provare ad assumere uno sguardo intimo e lento, così come è intimo e lento il rapporto tra mare e terra: i due elementi che più di ogni altro hanno ispirato registi e fotografi che hanno scelto di documentare e raccontare, con sensibilità artistica, questa porzione della penisola. Il loro lavoro si fondava su un rapporto approfondito con l'estetica, che il paesaggio stesso era capace di veicolare. Non vi era dunque bisogno di qualcuno che scattasse delle fotografie solo per il gusto di farlo, il cosiddetto fotoamatore; era piuttosto richiesta una specificità più consapevole, nata dall'esigenza di individuare, nell'ambito della fotografia (e, in questo caso, anche della videografia) figure capaci di relazionarsi con il mondo nella sua complessità. Persone che, come affermava Luigi Ghirri, non fossero più soltanto fotografi di paesaggi o di nature morte, bensì autori in grado di gestire tutte le relazioni e tutta la complessità che il mondo esterno continuava a richiedere.⁶⁵ Una prospettiva di lavoro fondata su collaborazioni e ricerche sul territorio che, per metodo e intenzione, richiamava le spedizioni etnologiche condotte negli anni precedenti da coloro che avevano scelto di raccontare il Sud attraverso uno sguardo documentario.

Al fine di comprendere il pensiero meridiano, è utile circoscrivere il focus nell'ambito dell'antropologia e avviare questa analisi a partire dal cinema documentaristico della precedentemente citata Cecilia Mangini. In particolar modo, Alessia Cervini e Giacomo Tagliani, nella loro analisi sulla forma cinematografica del paesaggio meridionale, comparano quattro dei suoi documentari al fine di contestualizzare tali specificità.

I suoi girati rappresentano la scoperta e la testimonianza concreta di un mondo nuovo, altamente simbolico e denso di significato. Nel caso di *Stendali* (1960), il primo in ordine temporale, l'elemento caratterizzante riguarda la documentazione della messa in scena di un antichissimo lamento funebre, che si manifesta attraverso il pianto e il canto in lingua *grika-salentina* (appartenente alle tradizioni arcaiche del luogo). Girato per rappresentare il modo in cui si agiva in seguito alla morte di un giovane ragazzo, il film ricostruisce un'atmosfera capace di coinvolgere ed emozionare, mostrando come la pratica rituale fosse uno strumento fondamentale per elaborare il lutto e accettare più rapidamente la perdita. Un elemento che, come altri, contribuisce al lavoro complessivo di costruzione del significato.

Già dalle parole introduttive di Pier Paolo Pasolini è possibile cogliere come, nel cortometraggio, questo atto rituale assuma un significato che vada ben oltre la sua dimensione puramente operativa:

⁶⁵ L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*. Quodlibet, 2025, pp. 41,42

Il pianto, così regolato e rituale, è una sopravvivenza arcaica in una società che infatti è per molti versi arcaica: la società delle aree depresse cioè di quasi tutta l'Italia meridionale. In una simile società, oberata da condizioni economiche a volte disumane, la morte sarebbe intollerabile, priva di senso, se il suo dolore disgregatore non fosse contenuto da rozzo istituto del “pianto”, per cui le informi manifestazioni della disperazione vengono per così dire stilizzate. Alcuni canti funebri – questi, per esempio, dei comuni pugliesi di lingua greca – sono tra le più alte forme della poesia popolare.⁶⁶

Un prospetto che, già da questo breve passaggio, consente di comprendere la direzione dell'analisi e l'ambito in cui essa si colloca, ossia uno spazio complesso, nel quale ogni pratica reiterata si carica di molti altri significati, sociali e culturali, dove la religione contribuisce a mantenere vivo questo orizzonte, mentre lo spettatore viene progressivamente guidato ad entrare in connessione con tale sistema.

Allo stesso modo, Cervini e Tagliani sottolineano come questa “stilizzazione” del rito accada anche ne *La passione del grano* (1963), girato nello stesso contesto territoriale solo qualche anno dopo il precedente cortometraggio. In questo caso, il sacrificio simbolico di una capra - offerta alla terra perché possa continuare a produrre grano per i contadini che la coltivano - serve a codificare ed imprimere nella memoria collettiva quanto visto. Anche se operata come una messa in scena - “di cui siamo avvertiti dalla stessa macchina da presa che non assume mai, come ci si potrebbe aspettare, una posizione di neutralità rispetto al proscenio” - questa costruzione filmica risulta funzionale non solo alla composizione delle immagini, ma anche alla riuscita del rito stesso, di cui finisce per diventare parte integrante.⁶⁷

È così che la pratica documentaria della Mangini diventa di vitale importanza al fine “di rendere imperituro un universo destinato ben presto a scomparire”, complice anche il processo d'industrializzazione e modernizzazione, promosso come risposta a tale condizione di arretratezza, trasformando così, un mondo a lungo dimenticato, in “un'opera (d'arte) senza tempo”.⁶⁸

Da quanto analizzato finora, l'elemento religioso non emerge ancora in maniera esplicita, ma si configura come una presenza latente e trasversale. Nei film precedentemente citati, esso si intreccia

⁶⁶ Pier Paolo Pasolini, testo introduttivo in *Stendali. Suonano ancora*, Cecilia Mangini (regia di), Italia, 1960, Archivi del Sud database.archividelsud.com/videos/1752 (ultima consultazione 2 dicembre 2025)

⁶⁷ A. Cervini, G. Tagliani “La forma cinematografica del paesaggio. Mondo rurale e industria secondo Cecilia Mangini”, in R. De Gaetano, D. Dottorini, N. Tucci (a cura di), *Il paesaggio degli autori. Cinema e immaginario meridiano*, L. Pellegrini, 2023 p. 49

⁶⁸ Ivi p. 50

con una realtà segnata da un profondo disagio economico e sociale, diventandone al contempo espressione e risposta simbolica. La condizione di “depressione” a cui faceva riferimento Pasolini non può essere considerata un fenomeno isolato, bensì va collocata all’interno del più ampio percorso storico della “questione meridionale”.⁶⁹

Per comprenderne la sua valenza, è essenziale il lavoro d’indagine di Annabella Rossi, antropologa che oltretutto ha fatto parte dell’equipe di De Martino e che nei primi anni di lavoro cominciò a frequentare i santuari dell’Italia meridionale, alla ricerca di quelle persone che sentiva provenire da una “cultura altra”. Non si tratta di una cerchia ristretta di individui, bensì di pellegrini (perlopiù provenienti da ambienti contadini), che ogni anno in migliaia, lasciavano le proprie case per recarsi nei differenti santuari sparsi tra la Lucania, Campania, Puglia e Calabria. Si condensano in questa classe socioculturale tutti coloro che hanno avuto poca istruzione o che non l’hanno avuta affatto, la cui condizione economica è ai più bassi livelli nazionali.

In *Le feste dei poveri* (1969), Rossi li definisce come una “cultura della miseria”, sottolineando come alla depressione economica e culturale esistente, si accompagnasse un sentimento religioso, modellato secondo dei criteri magico-popolari e vissuto essenzialmente come unica forza in grado di risolvere i problemi dell’“al di qua”.⁷⁰

Essi vanno nei santuari per chiedere di “stare meglio” in una vita in cui lo “stare male” è per lo più condizione permanente; chiedono di essere liberati dal male che per molti di essi si configura nell’immagine del demonio; chiedono di essere liberati da “fatture”. La caratteristica magica essenziale alla fattura non è accettata dalla Chiesa, e perciò essi si rivolgono in questi casi ai maghi, che sono ancora molto diffusi in tale area, o a particolari luoghi di culto, commistione di cattolicesimo e mondo magico, che sono sorti di recente e in cui si registra grande affluenza dei fedeli.

Per propiziarsi favori e per ottenere grazie, i pellegrini offrono tutto quel che possono: denaro, o piccoli oggetti preziosi, ex voto in cera o metallo, grano, olio, animali vivi, vestiti, perfino capelli o sigarette.⁷¹

Una situazione che oggi può sembrare surreale, se si considera che tali pratiche avvenivano con estrema naturalezza e si siano protratte fino ad un periodo storicamente vicino. Nulla muoveva gli

⁶⁹ Per “questione meridionale” si intende l’insieme dei problemi posti dall’esistenza nel Mezzogiorno d’Italia dal 1861 sino a oggi di un più basso livello di sviluppo economico, di un diverso e più arretrato sistema di relazioni sociali, di un più debole svolgimento di molti e importanti aspetti della vita civile rispetto alle regioni centrosetteentrionali. Si veda Dizionario di Storia, Treccani, s.v. *La questione meridionale*

⁷⁰ A. Rossi, *Le feste dei poveri*, Bari, Laterza, 1969, p. 5

⁷¹ Ivi, p.6

uomini più del loro bisogno esasperato della rassicurazione e questo è il tratto dominante che emerge dall'indagine di Annabella Rossi, la quale per l'occasione, decise di rivolgere la sua attenzione ai santuari meno noti.

L'autrice ci invita così a riflettere su quanto sia sorprendente osservare come certi edifici, che ancora oggi passano spesso inosservati, all'epoca abbiano rappresentato (e in alcuni contesti continuano a rappresentare) un punto di riferimento per migliaia di persone. Nei giorni di festa la funzione aggregativa risultava esponenzialmente accentuata, con un'affluenza che in alcuni casi raggiungeva addirittura la partecipazione di oltre centomila individui, a seconda dell'importanza dell'immagine miracolosa custodita nel santuario.

Come ulteriore caso di studio, Samuel Antichi, attraverso un'analisi dell'opera di denuncia, *Terremoto in Sicilia* (1968) di Michele Gandin, ci permette di osservare come, partendo da alcune fotografie scattate da Ferdinando Scianna, riguardanti le conseguenze del sisma nei paesi della Valle del Belice, il regista racconti in maniera caotica e incontrollata - così come è caotico l'andamento di un terremoto - attraverso le immagini degli sfollati e delle macerie, la promessa della ricostruzione, data dallo Stato nei confronti della popolazione coinvolta; una promessa di poco conto se si considera lo stato in cui vertevano i piccoli paesi della Sicilia interna dell'epoca.⁷² Questo film rappresenta non solo un documento di grande valore etnografico, capace di restituire il racconto delle condizioni di vita delle comunità del Sud in quegli anni, ma offre anche una prospettiva più approfondita rispetto a quanto già emerso nelle opere degli autori e degli studiosi introdotti precedentemente. Gandin con questo cortometraggio ha voluto portare alla luce “una popolazione che viveva di un'agricoltura stentata”; una condizione che Leonardo Sciascia, nel suo commento, definiva come quella di paesi “fermi e chiusi in un mondo, quale gli arabi mille anni fa l'avevano formato e lasciato, un mondo ridotto ad un elementare sopravvivenza”⁷³, ma che il terremoto del 1968 ha tristemente rilevato.

Un modo per rappresentare quanto detto finora, e dimostrare come il senso di devozione trascenda la dimensione individuale, è sicuramente la documentazione, non solo scritta ma anche iconografica. Il potere evocativo delle immagini risiede soprattutto nella loro capacità di trasformare un oggetto o un semplice gesto in un vero e proprio simbolo identitario. A questo

⁷² S. Antichi in R. De Gaetano, D. Dottorini, N. Tucci (a cura di), *Il paesaggio degli autori. Cinema e immaginario meridiano*, L. Pellegrini, 2023 p. 59

⁷³ L. Sciascia, commento in *Terremoto in Sicilia*, Michele Gandin (regia di), Italia, 1968, Archivi del Sud database.archividelsud.com/videos/1836 (ultima consultazione 8 dicembre 2025)

proposito, la Processione della Desolata di Canosa di Puglia rappresenta una delle feste popolari più note nel meridione, la cui documentazione fotografica e audiovisiva ha permesso nel tempo la conservazione e la trasmissione delle sue tradizioni per le strade del luogo in cui ha avuto origine. La Desolata non è soltanto una manifestazione religiosa che si celebra la mattina del Sabato Santo, ma un rito corale in cui il dolore della Madre diventa dolore condiviso. La processione - che ha avuto inizio per la prima volta il Sabato Santo del 1881 - è un simulacro di corteo funebre che avanza nel silenzio più assoluto, squarciato a sua volta dal coro di un centinaio di madri dolenti; alcune un tempo camminavano scalze, tutte hanno il volto coperto da un velo nero, e insieme intonano l'inno della Desolata di Antonio Lotti (XVIII sec.), a sua volta basato sullo *Stabat Mater* di Jacopone da Todi (XIII sec.):⁷⁴

⁷⁴ La desolata di Canosa di Puglia, «Essere Altrove», www.esserealtrove.it/desolata-canosa-puglia/ (ultima consultazione 9 dicembre 2025)

*Stava Maria dolente
senza respiro e voce
mentre pendeva in Croce
del mondo il Redentor.
E nel fatale istante
crudo materno affetto
le trafiggeva il petto
le lacerava il cor!
Quel dì quell'alma bella
fosse lo strazio indegno
non che l'umano ingegno
immaginar non può.
No! L'umano ingegno
immaginar non può!
Vedere un figlio, un Dio
che palpita, che muore
sì barbaro dolore!
Qual Madre non provò:
sì barbaro dolore!
Qual Madre, qual Madre mai
il provò!
Qual Madre, qual Madre mai
il provò!*

Un canto nel quale si incarna l'esperienza collettiva, che trova nel dolore causato dalla Morte, un cruciale punto di contatto fra l'umano e il divino.⁷⁵ In questo senso, la processione delle desolate celebra e sublima lo strazio della Vergine, Madre per eccellenza, segnata dalla perdita del Figlio immolatosi ad *Salvationem Hominis*.⁷⁶

Ritorna quindi, con estrema coerenza, quanto già evidenziato nel lavoro della Mangini: la condivisione del lutto, la celebrazione delle tradizioni e la reiterazione dell'atto sacro. Queste

⁷⁵ *Il dolore di tutte le madri del mondo nello straziante inno della Desolata di Canosa*, «Canusiumchronicles», canusiumchronicles.com/2024/03/27/il-dolore-di-tutte-le-madri-del-mondo-nello-straziante-inno-della-desolata-di-canosa/ (ultima consultazione 9 dicembre 2025)

⁷⁶ Espressione tipica del linguaggio liturgico che significa “per la salvezza dell'uomo/umanità” e che richiama al significato teologico della morte di Cristo come sacrificio salvifico per tutti gli esseri umani.

pratiche prendono forma nel mondo popolare, che attraverso queste espressioni rituali, manifestano un sistema culturale complesso, nel quale dolore, fede e partecipazione collettiva, concorrono a costruire un orizzonte simbolico condiviso, capace di restituire dignità e visibilità a una comunità storicamente marginalizzata.



Figura 8: Luigi Guzzardi, La processione della Desolata, Canosa di Puglia (BT), primi anni 2000

Questa celebrazione rappresenta un esempio significativo per dimostrare come la fotografia possa costituire uno strumento adatto ad effettuare una prima indagine del reale. Tuttavia, il documento fotografico, come base per la ricerca etnografica, non si esaurisce in questa funzione, ma diventa essenziale anche e soprattutto se affiancato al linguaggio cinematografico, così come dimostrato attraverso il cinema della sopra citata Cecilia Mangini.

2.2 Ernesto De Martino e il rito come conoscenza culturale

Risulta d'obbligo, a questo punto dell'analisi, addentrarsi nella condizione esistenziale degli uomini e delle donne del Mezzogiorno d'Italia nel corso del Novecento e approfondire quanto già anticipato negli studi di ricerca antropologica di Ernesto De Martino; il *fil rouge* risiede nell'ideologia di stampo magico-religiosa che pervade la vita culturale dell'intero tessuto sociale del meridione. Nei suoi saggi più celebri, come *Il mondo Magico* o *La Terra del rimorso*, trovano posto due delle principali dimensioni dell'analisi del percorso umano: da un lato il magismo (con una impostazione storica e teorica), che si racconta attraverso lo studio diretto delle pratiche mitico-rituali e del proprio corredo simbolico, rispondendo al fondamentale bisogno di *securitas* delle "plebi rustiche"; dall'altro lato, più sfaccettata e complessa (e con un'accezione politica e militante), quella che è la situazione di arretratezza ed estrema crisi del meridione. Tutto ciò costituisce una base "sulla quale lo studioso ha edificato una solida teoria della religione, intesa come prodotto culturale forgiato dall'uomo e non come effetto di una rivelazione trascendente l'umano".⁷⁷

Secondo Marcello Massenzio e Fabio Dei, nella prefazione di *Sud e Magia*, l'universo demartiniano deve essere analizzato e valorizzato "in quanto relitto di un passato perduto", nel quale il magismo non viene interpretato come semplice superstizione, ma come indice dei limiti incontrati dal processo di razionalizzazione della civiltà occidentale.⁷⁸ Il frutto del lavoro del noto antropologo, si è realizzato attraverso delle spedizioni etnologiche, svoltesi tra Puglia e Lucania negli anni fra il 1952 e il 1959; si trattava di soggiorni durati diverse settimane, compiuti insieme ai suoi collaboratori e organizzati con una valenza differente, delle allora già avviate, inchieste giornalistico-letterarie di impronta neorealista. La sfida più grande risiedeva nella differenziazione dal campo di analisi dei folkloristi, che accusava di trascurare quello che era l'obiettivo fondamentale delle sue ricerche, ovvero l'intreccio di rapporti fra paganesimo e Cattolicesimo popolare, che aveva avviato attraverso la raccolta e il racconto dei materiali riguardanti i canti, le credenze e i costumi della tradizione. Inoltre, nonostante il meridione costituisse già da tempo un problema per figure lustrati come storici o economisti, nessuno fino all'ora aveva affrontato in piena

⁷⁷ M. Massenzio, F. Dei, prefazione in E. De Martino, *Sud e magia*, Einaudi, 2024, pp. VIII-IX

⁷⁸ Ivi, p. X

autonomia il problema della cultura contadina del sud, collocata sul fondo di una società storicamente determinata.

È proprio attraverso l'analisi di *Sud e magia*, il secondo capitolo della trilogia meridionale pubblicato nel 1959, che si percepisce l'urgenza da parte di De Martino di colmare questo vuoto. Quest'opera rappresenta non solo una semplice analisi delle sopravvivenze magiche, ma persegue un obiettivo più complesso, che permette di consolidare la ricerca etnografica come strumento d'indagine di rilevante importanza. Non a caso il libro ebbe un successo tale da esercitare un'influenza durata circa trent'anni sugli studi italiani di cultura popolare, imponendosi come un "modello paradigmatico", che con una forte interpretazione teorica, ha saputo dare la giusta importanza alla fenomenologia magico-religiosa del Mezzogiorno d'Italia. Dal semplice racconto popolare delle superstizioni o delle sopravvivenze delle culture antiche, riflesso di una società sottosviluppata, l'opera di De Martino consente oggi di ricondurre lo studio di questi fenomeni al centro della teoria sociale e politica, facendone una chiave di lettura delle disuguaglianze e delle fratture storiche della società italiana.⁷⁹

Il fulcro delle sue investigazioni diventa il pianto funebre, la iettatura, il tarantismo salentino e soprattutto la fascinazione in Lucania, tema fondamentale della bassa magia cerimoniale. In particolare, lo studio di queste pratiche serve a comprendere come la magia, così come la religione, possa rappresentare, una tecnica storicamente strutturatesi, utile a far fronte ad eventi negativi che, sotto qualsiasi forma, minacciano la persona umana sul versante dell'integrità psichica.

Per lo studio della vita culturale più tradizionale - comunemente ricondotta alla definizione di folklore - la scelta delle località seguiva criteri ben precisi: occorreva individuare anzitutto i comuni lontani dalle principali vie di comunicazione, che risultassero quindi isolati, e per naturale conseguenza, legati fra di loro da una condizione di esistenza abbastanza simile, arretrati sul piano economico e politico. Ogni realtà abitativa constatava inoltre le proprie figure di riferimento come falegnami, contadini o sacerdoti; uomini e donne che esercitavano qualche pratica di terapia magica contro la "fascinatura" o i "vermi" dei bambini, e che si rivelarono fondamentali nel fornire indicazioni e dettagli aggiuntivi ai fini della ricerca, su tradizioni orali, costumanze, credenze e feste popolari.⁸⁰

⁷⁹ Ivi, p. XXVII

⁸⁰ E. De Martino, *La ricerca e i suoi percorsi* in C. Gallini (a cura di), Ernesto De Martino. Scritti inediti sulla ricerca in Lucania, «La Ricerca Folklorica», n. 13/1986, pp. 113 - 116

Grazie alle spedizioni effettuate in Lucania è stato possibile per quasi sei anni, esplorare ripetutamente la regione e soggiornare a lungo nei villaggi individuati, vivendo così con gli informatori e le informatrici contadine, per cercare di comprendere il loro universo culturale e verificare le tesi formulate anni prima in *Mondo Magico* (1948), opera nella quale l'esperienza etnografica risultava ancora assente.⁸¹

Secondo Giuseppe Bernardi, De Martino con i suoi studi basati sui fenomeni connessi alla magia cerimoniale, diventa in grado di elaborare uno "schema sufficientemente formalizzato" sul modo di operare delle tecniche magico-religiose, riassumibili nella descrizione dell'efficacia del simbolismo mitico-rituale (S.M.R.). Nel descrive il modello della cosiddetta "fascinatura" o "fattura", analizza il vissuto dell'"essere-agiti-da", mettendo in evidenza il sentimento di inibizione, ovvero una pratica che si basa sull'esecuzione di un particolare cerimoniale da parte di "operatori magici specializzati", come le fattucchiere.⁸²

Sulla "fascinatura", si legge:

Con questo termine si indica una condizione psichica di impedimento e di inibizione, e al tempo stesso un senso di dominazione, un essere agito da una forza altrettanto potente quanto occulta, che lascia senza margine l'autonomia della persona, la sua capacità di decisione e di scelta. Col termine fascino si designa anche la forza ostile che circola nell'aria, e che insidia inibendo o costringendo.⁸³

Ciò che assume rilievo non è tanto la qualità del sintomo o la sua eziologia in senso medico, ma il vissuto di impotenza psichica e il desiderio di liberarsi da questa dominazione. La risoluzione può avvenire solo attraverso "l'immersione nel simbolismo mitico-rituale" che a sua volta comprende tre elementi fondamentali: un mito (elemento ideo-verbale, astratto), un rito (comportamenti concreti e corporei) e un contesto storico-culturale condiviso, che attribuisce valore simbolico all'azione. Il rito non elimina l'evento negativo in senso causale, ma lo "destoricizza", cioè lo sottrae alla contingenza individuale e lo reinserisce in un orizzonte simbolico collettivo. In questo modo, il negativo viene reso affrontabile e la crisi viene contenuta entro limiti riconoscibili.⁸⁴

⁸¹ Ivi, p.121

⁸² G. Bernardi, *Magia psicoterapeutica. Sul tema del "rito e cambiamento psicoterapeutico"*, in «La Ricerca Folklorica», n. 17/1988 p. 37

⁸³ E. De Martino, *Sud e magia*, Einaudi, 2024, p. 11

⁸⁴ G. Bernardi, *Magia psicoterapeutica. Sul tema del "rito e cambiamento psicoterapeutico"*, in «La Ricerca Folklorica», n. 17/1988 pp. 38-39



Figura 9: Franco Pinna, La fattucchiera Maddalena Larocca, Colobrarò (MT), 1952

La possibilità di fascinare ed essere fascinato trovava la sua esecuzione anche in altri ambiti, come nella vita erotica. In questo caso, secondo De Martino, a differenza degli scongiuri contro il malocchio e l'invidia - che si attuavano come difesa dalle energie magline contro le persone e i loro beni - le ben note fatture d'amore, potevano essere generalmente impiegate per "stringere chi si amava con un legame invisibile e irresistibile" e questo valeva sia per gli uomini che per le donne. Mentre per l'uomo il corteggiamento poteva essere affidato anche a mezzi più semplici, come le blasonate serenate, nel caso della donna - tradizionalmente considerata come soggetto passivo nell'atto del corteggiamento e delle iniziative amorose che ne derivano - l'azione si collocava spesso nel mondo dei complotti magici e dei filtri amorosi. Secondo antiche tradizioni, questi atti rituali si fondavano sulla convinzione che ogni individuo fosse attraversato da energie interiori, trasmissibili mediante oggetti, formule consacrate e sostanze cariche di valore simbolico.

Particolare rilievo veniva attribuito a ciò che proveniva direttamente dal corpo umano, considerato un veicolo privilegiato di identità e legame magico. A riguardo, gli elementi più utilizzati nelle pratiche augurali o divinatorie potevano essere le secrezioni femminili, i peli pubici o persino il sangue catameniale, tutti elementi debitamente consacrati a priori.⁸⁵

A riguardo, De Martino descrive la ricetta di un potente e particolare filtro d'amore, tradizionalmente preparato a Colobraro, un piccolo paese in provincia di Matera:

si lega il mignolo della mano destra, lo si punge, se ne fanno uscire tre stille di sangue, si taglia un ciuffo di peli dalle ascelle e dal pube, si impastano i peli con il sangue, si fa seccare al forno, e si ottiene così una polverina che si porta in chiesa per consacrarla durante la messa. Al momento della elevazione si mormora:

Sanghe de Criste

demonie, attaccame a chiste

Tante ca li à legà ca de me non s'avi scurdà.

(Sangue di Cristo, | demonio, attaccami a questo | tanto lo devi legare | che di me non si deve scordare)⁸⁶

Dopo aver seguito questi passaggi e aver consacrato la polverina, questo filtro d'amore risultava pronto all'uso e, in casi fallimentari, tali pratiche potevano ripetersi per mesi, fino a quando l'uomo desiderato non avrebbe ceduto. Questo rito rappresentava solo una delle numerose pratiche magico-propiziatorie diffuse in Lucania e, più in generale, nel Mezzogiorno d'Italia, a testimonianza di un sistema simbolico complesso e profondamente radicato nella cultura popolare del territorio.

Entrando nel vivo dei fenomeni culturali, un altro esempio di S.M.R. può essere ricondotto al noto fenomeno del tarantismo, studiato in territorio Salentino e reso pubblico da De Martino nel 1961, attraverso *La terra del rimorso*. Alla base del fenomeno in questione, vi era la convinzione che il morso della "taranta" (un ragno dotato di poteri magici), provocasse uno stato di alterazione psichica, colpendo prevalentemente donne appartenenti al mondo contadino. La guarigione delle "tarantate" era affidata a un rituale codificato, centrato sulla danza e sull'accompagnamento musicale, che non si esauriva in una dimensione individuale, ma veniva sostenuto e legittimato dall'intera comunità, chiamata a prendere parte attiva all'evento terapeutico.⁸⁷

⁸⁵ E. De Martino, *Sud e magia*, Einaudi, 2024, p. 16

⁸⁶ Ivi, pp. 16, 17

⁸⁷ G. Bernardi, *Magia psicoterapeutica. Sul tema del "rito e cambiamento psicoterapeutico"*, in «La Ricerca Folklorica», n. 17/1988 pp. 37-38

Anche in questo caso, la pratica riesce integrare quanto precedentemente accennato: il mito (il morso della taranta), un rituale complesso (la musica e la danza) e un contesto comunitario che trasforma la sofferenza individuale in una vicenda culturalmente condivisa.



Figura 10: Franco Pinna, *Terapia domiciliare nella casa di Maria, Nardò (LE), 24 giugno 1959*

È importante sottolineare come il fenomeno del tarantismo e del rituale musicale ad esso associato costituiscano uno degli elementi identitari più significativi e riconoscibili del patrimonio culturale italiano: un fenomeno plurisecolare, la cui origine è incerta, ampiamente documentato e indagato da medici, filosofi, storici, letterati, musicologi e antropologi, che ne hanno messo in luce la complessità clinica, simbolica e rituale.

la prima testimonianza che ne abbiamo, peraltro molto articolata, risale alla metà del XIV secolo; per la precisione è contenuta in una rubrica del *Sertum papale de venenis* redatto da Guglielmo De Marra, specificamente dedicata agli effetti del morso della tarantola e ai relativi rimedi, tra i quali si segnala l'uso locale di far danzare e allietare con la musica chi ne sia stato vittima, previa un'esplorazione con gli strumenti, precedente per tentativi, che individui il suono simile a quello emesso dall'animale al momento del morso.⁸⁸

⁸⁸ E. Imbriani, *La ricerca sul tarantismo di Ernesto De Martino*, in M. Agamennone (a cura di), *Musiche tradizionali del Salento. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino (1959–1960)*, Squilibri, Roma 2005, p. 133

Una ricostruzione cronologica efficace del fenomeno risulta possibile rinunciando ad una lettura rigidamente cronologica e lineare delle fonti, accettando invece la complessità e il loro legame con l'esigenza di circoscrivere manifestazioni individuali e collettive, percepite come espressioni di disagio, potenzialmente perturbanti o addirittura socialmente pericolose.⁸⁹

Sebbene De Martino conoscesse piuttosto bene la Puglia - avendola frequentata a lungo prima come insegnante e poi in qualità di uomo politico - ad accendere la sua curiosità per il tarantismo non fu tanto la consuetudine con il territorio, quanto una serie di fotografie scattate a Galatina da André Martin. Da queste prese avvio la spedizione del 1959, concepita con l'obiettivo di dimostrare la fondatezza di una interpretazione storico-religiosa e storico-culturale del fenomeno, piuttosto che medica. L'equipe comprendeva figure quali la psicologa Letizia Jervis-Comba, le antropologhe Amalia Signorelli e Annabella Rossi, oltre a collaboratori ormai consolidati come Vittoria De Palma, il fotografo Franco Pinna e l'etnomusicologo Diego Carpitella, già autore di importanti lavori di rilevazione sul campo e assiduo collaboratore di De Martino nelle ricerche condotte in Basilicata.⁹⁰

Accanto alla ricostruzione antropologica, il tarantismo si manifesta anche in una dimensione narrativa ed emotiva. H.P. Lovecraft scriveva che la più antica e potente emozione umana è la paura e che la paura più antica e potente è quella dell'ignoto. In questa prospettiva, Salvatore Quasimodo nel commento a *La taranta* (1962), il celebre documentario di Gianfranco Mingozzi, introduce il fenomeno popolare come un qualcosa che nasce dall'intreccio tra il paesaggio e le emozioni che lo abitano: in queste terre, tra le spighe del grano e le foglie del tabacco, crescono infatti la superstizione, il terrore e l'ansia di una stregoneria possibile, da lui definita "domestica". Il "male" provocato dal veleno della tarantola - "il ragno della follia e dell'assenza" - che esce dalla calura estiva della terra del Salento, una volta insinuatosi nel sangue delle vittime, matura i loro sentimenti verso l'irrazionale e ne deforma gli istinti. L'unico rimedio a questo stato era individuato nelle cadenze di una musica fortemente ritmata e continua: la danza della piccola taranta, la cosiddetta "tarantella".⁹¹

In una prospettiva storico-musicale più ampia, il tarantismo risulta comunemente associato anche alla danza della pizzica, esplicitamente riferita al morso (pizzico) della tarantola. Per entrambe le

⁸⁹ La notte della taranta, www.lanottedellataranta.it/tarantismo/le-nostre-radici/ (ultima consultazione: 4 gennaio 2026)

⁹⁰ Ivi, p. 134

⁹¹ Salvatore Quasimodo, commento in *La taranta*, Gianfranco Mingozzi (regia di), Italia, 1962, Archivi del Sud database.archividelsud.com/videos/1773 (ultima consultazione: 12 gennaio 2026)

variazioni è possibile rintracciare testimonianze antichissime risalenti al tardo Medioevo, nelle quali sono documentate pratiche musicali e coreutiche utilizzate a scopo terapeutico per i malesseri attribuiti al morso dei ragni. Ciò nonostante, è nel XVII secolo che la tarantella venne nominata per la prima volta e, attraverso la pubblicazione di alcune clausole armoniche, ottenne una definizione formale. Il termine pizzica invece, risulterebbe successivo in quanto attestato alla fine del XVIII secolo e non solamente in connessione con la cura.⁹²

Quando Carpitella registrò i repertori musicali salentini nel corso delle sue ricerche con De Martino e, prima ancora nel 1954 con Alan Lomax, la danza era usata sia in contesto terapeutico, sia per l'intrattenimento nelle feste. Tra i diversi organici musicali, il più complesso corrispondeva all'orchestrina di Stifani, un barbiere violinista che, accompagnato da organetto, chitarra e tamburello, collaborò con lo stesso Carpitella e con ricercatori successivi. Secondo De Martino, tale quartetto costituiva l'assetto strumentale più rappresentativo e credibile del tarantismo, sebbene sia stato rilevato e osservato in una fase storica di progressivo disfacimento del rito e della terapia.⁹³

Seguendo il progressivo andamento del rito sulle note frenetiche di questa musica, "la tarantata si fa ragno", nel senso che assume le caratteristiche fisiologiche dell'animale che la possiede; attraverso una danza disperata e "quasi meccanica", prendono forma figure di liberazione che, in concomitanza con la mediazione simbolica di San Paolo - il santo protettore contro le malattie e i mali invisibili - consentono al male di andar via per sempre".⁹⁴

Tuttavia, sulla base della documentazione sonora raccolta tra il 1959 e il 1960, Maurizio Agamennone ridimensiona il giudizio di De Martino, evidenziando come tale terapia musicale si articolasse in modalità e livelli differenti, non sempre riconducibili al modello della piccola orchestra guidata da un musicista "semiprofessionale, specialista itinerante e prontamente accorrente". In questa prospettiva, la figura di Stifani appare più come "geniale assemblatore di modi terapeutici diversi", che come il depositario di una tradizione unitaria. Oltremodo, risultava invece molto interessante l'azione di alcune tamburelliste, spesso sottovalutate, la cui pratica

⁹² La notte della taranta, www.lanottedellataranta.it/tarantismo/la-musica/ (ultima consultazione: 14 gennaio 2026)

⁹³ M. Agamennone (a cura di), *Musiche tradizionali del Salento. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino (1959–1960)*, Squilibri, Roma 2005, p. 34

⁹⁴ Salvatore Quasimodo, commento in *La taranta*, Gianfranco Mingozzi (regia di), Italia, 1962, Archivi del Sud database.archividelsud.com/videos/1773 (ultima consultazione: 19 gennaio 2026)

fondata sull'associazione voce/tamburello, sembrava configurare la vera forma, seppur minima, di intervento terapeutico. Una combinazione, questa, che a detta di Agamennone, risultava:

sufficiente a esprimere, nella parte vocale, la dimensione orizzontale della melodia, l'evocazione mitica del ragno e l'invocazione del santo, e, nella parte strumentale, l'irruenza del ritmo e l'irrompere della danza, allo stesso tempo processo di cura e indice della guarigione incipiente.⁹⁵

Tra le tamburelliste più note ritroviamo Salvatora Marzo, la così chiamata “*Za Tora*” di Nardò, largamente presente nelle registrazioni del 1959 e in numerose fotografie di Franco Pinna.



Figura 11: Diego Carpitella, Salvatora Marzo e Luigi Stifani in azione durante una seduta terapeutica su una tarantata, Nardò (LE), 1952

In questo rituale complesso la figura della donna assume un ruolo centrale, impegnata nella ricerca del proprio equilibrio spirituale attraverso la danza, che poteva protrarsi fino alla perdita dei sensi;

⁹⁵ M. Agamennone (a cura di), *Musiche tradizionali del Salento. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino (1959–1960)*, Squilibri, Roma 2005, pp. 34-35

è noto, infatti, che il ballo sfrenato le sfinisse e una volta consumate dalla fatica, venivano trascinate all'interno di una "bufera malefica" incarnata dalla taranta.



Figura 12: Franco Pinna, Tarantata durante il giorno di festa, Galatina (LE), 28-30 giugno 1959

Ancora Quasimodo aggiunge:

così, attraverso il simbolismo della musica e della danza, il passato di dolore e sconfitte dell'anima, i traumi delle tarantate, sono stati evocati, fatti traboccare e risolti in un equilibrio che durerà sino al nuovo tempo del rimorso, sino alla stagione del nuovo raccolto.⁹⁶

⁹⁶ Salvatore Quasimodo, commento in *La taranta*, Gianfranco Mingozzi (regia di), Italia, 1962, Archivi del Sud database.archividelsud.com/videos/1773 (ultima consultazione: 23 gennaio 2026)

La speranza di guarigione si ripercuoteva ogni anno nelle loro anime attraverso la manifestazione del rito, che si concludeva ufficialmente il 29 giugno con il pellegrinaggio da parte delle tarantate e di coloro che erano state liberate dal male, verso la cappella di San Paolo a Galatina, nella speranza di annientare ogni forza malefica che volesse insinuarsi nelle loro vite. All'interno della struttura è infatti collocato un pozzo la cui acqua si credeva avesse il potere di guarire chi veniva morso dalle tarantole.

Ciò che oggi può apparire come una coreografia o una forma di folklore, in passato non era altro che un problema sociale rientrante nel campo della neurologia e dell'isteria. Nell'evoluzione del mondo contemporaneo, questa antica eredità del medioevo non è più presente nella sua forma originaria ma si è evoluta. Grazie al contributo di Ernesto De Martino e le sue ricerche sul campo, è oggi possibile interpretare il fenomeno del tarantismo come l'esito di una crisi, riconducibile alle difficoltà che hanno attraversato il Mezzogiorno italiano per gran parte del Novecento. Negli ultimi anni la taranta è divenuta un prodotto culturale, dando origine a diversi dibattiti, alcuni ad esempio relativi possibilità di utilizzare elementi della tradizione e segmenti di musica colta per riscrivere e reinterpretare la tradizione stessa⁹⁷. Quello che risulta fondamentale, tuttavia, è la valenza storica che assume la documentazione dei riti, che non devono essere percepiti come relitti culturali di un passato ormai dimenticato, ma veri e propri strumenti di conoscenza attraverso i quali è possibile comprendere le trasformazioni sociali, i conflitti e le modalità con cui le comunità hanno affrontato il disagio nel tempo, al fine di interpretare il presente e le sue dinamiche culturali e sociali.

2.3 Franco Pinna in dialogo con De Martino: la fotografia come indagine parallela

Poiché la presente tesi è incentrata sul linguaggio fotografico come strumento di indagine storica, risulta necessario soffermarsi in modo approfondito sulla figura di Franco Pinna, affermato fotogiornalista italiano, il cui contributo si rivelò fondamentale nelle ricerche demartiniane.

Anzitutto è opportuno considerare il percorso professionale dell'autore, sviluppatosi attraverso una serie di collaborazioni di rilievo che lo portarono a realizzare reportage per alcune tra le più importanti riviste italiane, tra cui L'Espresso e Panorama, nonché per prestigiose testate

⁹⁷ La notte della taranta, www.lanottedellataranta.it/tarantismo/le-nostre-radici/ (ultima consultazione: 23 gennaio 2026)

internazionali come *Life* e *Vogue*. Tale attività si inseriva inoltre in un contesto politico complesso, che contribuì a definire in modo significativo il suo approccio al linguaggio fotografico. Un ruolo centrale nella sua carriera fu rappresentato dal lungo rapporto con Federico Fellini, culminato nella pubblicazione, nel 1977, del fotolibro *Fellini's Film*, composto prevalentemente da immagini di Pinna. L'opera ottenne un ampio riconoscimento a livello internazionale, sancendo il ruolo di Pinna come fotografo di fiducia del regista. Il periodo delle prime due spedizioni, prima in Lucania e poi in Salento, rappresentò invece solo una breve parentesi, particolare e differente, all'interno della sua più ampia attività di fotoreporter, svoltasi per gran parte al di là della ricerca antropologica.⁹⁸ De Martino tramite l'ingaggio di Pinna, non solo gli offrì l'opportunità di accostarsi alle culture arcaiche rimaste ai margini dei processi di modernizzazione, che interessavano determinate aree d'Italia, ma anche gli strumenti concettuali fondamentali per la loro interpretazione, determinanti oltretutto, nel corso della sua formazione come fotografo professionista. Una scelta questa, probabilmente maturata sulla base del suo profilo lavorativo, che all'epoca, lo aveva visto partecipare a delle inchieste giornalistiche sul Meridione e, oltremodo, perché colpito anche dal rapporto che aveva con la sua terra natale, la Sardegna, alla quale dedicò la produzione di due importanti fotolibri.⁹⁹

Per comprendere il tono e la visione della sua fotografia nell'ambito delle ricerche etnografiche, basta addentrarsi nei lavori di ricerca antropologica di Diego Carpitella, uno dei massimi studiosi di cultura popolare, nonché autore di numerosi saggi sull'argomento. Il suo contributo risulta infatti essenziale ai fini di una corretta lettura "fotografica" del racconto visivo che accompagnò le esplorazioni demartiniane.

In uno dei suoi articoli più significativi, pubblicato sulla rivista *La Ricerca Folklorica*, è possibile constatare come, alla base del grande lavoro di documentazione visiva e sonora, vi furono anzitutto presupposti politici ben definiti, primo fra tutti la già citata esigenza di denuncia sociale legata alla "questione meridionale", che attraverso il racconto di una realtà "povera" e "contadina", divenne un vero e proprio manifesto. In seguito, Carpitella paragona l'obiettivo di questi viaggi - svolti tra Puglia, Lucania e Calabria - ad una modalità documentaria etica e ideologica, da lui definita "alla

⁹⁸ Franco Pinna, Archivio Sonoro Larete, www.archiviosonoro.org/approfondimenti/franco-pinna.html (ultima consultazione: 27 gennaio 2026)

⁹⁹ Franco Pinna: la fotografia neorealista del Sud Italia, Christian D'Antonio (a cura di), *The Way Magazine*, www.thewaymagazine.it/leisure/franco-pinna-la-fotografia-neorealista-del-sud-italia/?doing_wp_cron=1766592551.9833190441131591796875#text (ultima consultazione: 27 gennaio 2026)

New Deal". Con questa espressione egli intende richiamare il risultato dell'azione propagandistica roosveltiana svoltasi tra gli anni Trenta e Quaranta del Novecento, fondata sull'idea che fosse necessario documentare - e dunque denunciare - una società socialmente ed economicamente in difficoltà, al fine di promuoverne la trasformazione. Questo intendimento era sotteso dietro una "facciata, apparentemente più intellettuale ed erudita", incarnata nei famosi viaggi etnografici organizzati da De Martino, ai quali Pinna partecipò attivamente.¹⁰⁰

Osservando i negativi corrispondenti, è possibile cogliere come i soggetti presentati, fossero puntualmente quelli rilevati durante le esplorazioni e che oggi risultano comuni nell'immaginario arretrato del Meridione dell'epoca:

processioni paesane, con molte donne e bambini (siamo alle soglie del grande esodo emigratorio del 1952-54); raccogliatrici 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).¹⁰¹

In questo campo denso di figure spiccavano inoltre gli scatti, così definiti da Carpitella, "di alcuni momenti particolarmente critici dell'esistenza" come per l'appunto il pianto funebre, i riti cerimoniali o il tarantismo. Chiaramente tutto il repertorio di immagini prodotto durante le esplorazioni era basato su precise indicazioni interpretative, fondate sulla necessità di documentare la realtà così com'era, oltre che essere un'integrazione indispensabile per i testi scritti.

Un ulteriore esempio, che si accosta e allo stesso tempo differenzia nel processo di documentazione demartiniana, riguarda un originale rito propiziatorio che era solito precedere il momento della mietitura: si tratta del così detto gioco o danza della falce. È il 1959, anno della terza ed ultima missione in Basilicata, nonché l'anno più produttivo nei rapporti professionali tra Pinna e De

¹⁰⁰ D. Carpitella, *Franco Pinna e la fotografia etnografica* in «La Ricerca Folklorica», n. 2/1980, p. 69

¹⁰¹ *Ibidem*

Martino. In tale contesto, le fotografie di Pinna e le successive immagini del cortometraggio di Lino Del Fra (1960) si prestano efficacemente come supporto visivo a questa storica spedizione, contribuendo a rendere visibile il nesso tra la pratica culturale e la condizione esistenziale delle comunità contadine.¹⁰² Il prof. Gaetano Stigliano al Primo Congresso internazionale delle tradizioni popolari in Basilicata racconta il gioco della falce come “una vera e propria rievocazione storica, alla maniera contadina, di due secoli di feudalità oppressiva che è ancora viva nel ricordo dei più vecchi di San Giorgio Lucano”, il comune dove ha avuto origine la seguente pratica.¹⁰³ Analogamente al fenomeno del tarantismo, anche per il seguente rito è possibile rintracciare documentazioni antichissime, risalenti al periodo feudale; ancora una volta, il ruolo di De Martino, così come quello di Pinna, si rivelano fondamentali nel fornire un’interpretazione accurata delle manifestazioni simboliche collettive. Esso si configurava come una pantomima rituale in cui l’atto della mietitura veniva simbolicamente mascherato e trasformato in una battuta di caccia: in questo scenario i mietitori, accompagnati dal suono di una zampogna, avanzano in modo ritmato e coreografico, mimando la danza e il lavoro nei campi. Un contadino invece, travestito da capro, assume il ruolo dell’animale braccato, mentre l’azione rituale si intensifica attraverso finte lotte e movenze agitate tramite delle falci. Il climax del rito è rappresentato dalla cattura e dallo spogliamento simbolico del padrone, momento in cui il conflitto sociale viene messo in scena e ritualizzato. Il gioco si conclude infine con la circolazione del vino sul campo mietuto, suggellando il passaggio dalla tensione rituale alla dimensione collettiva e conviviale.¹⁰⁴

¹⁰² Franco Pinna, Archivio Sonoro Larete, www.archiviosonoro.org/archivio-sonoro/archivio-sonoro-basilicata/fondo-pinna/1959-fondo-pinna.html (ultima consultazione: 27 gennaio 2026)

¹⁰³ Il Gioco della Falce - un rito antico, tra storia e mito A.M.Bianchi (a cura di), Pro Loco – San Giorgio Lucano (MT), p.1 patrimonioculturale.regione.basilicata.it/rbc/upload/file_1433017083498.pdf (ultima consultazione: 2 febbraio 2026)

¹⁰⁴ Ivi, p.2



Figura 13: Franco Pinna, *Il Gioco della falce*, S. Giorgio Lucano (MT), agosto 1959

Pinna con i suoi scatti fu capace di riprendere il modo in cui veniva messa in scena la storica rivolta simbolica contro il potere signorile, che tramite questo gioco, ha incanalato il conflitto entro limiti non violenti, attraverso il linguaggio simbolico e culturale. Tali immagini rappresentano solo uno dei tanti documenti prodotti in quegli anni e il loro significato risulta coerente con il precedente riferimento alla fotografia sociale del *New Deal*. Anche nel caso di queste spedizioni, il fine ultimo non si limitava esclusivamente alla conoscenza di una nuova realtà, ma mirava alla sua trasformazione, fondandosi su un atteggiamento di fiducioso ottimismo, secondo cui la documentazione fotografica “oggettiva, realistica e constatativa” potesse contribuire al cambiamento della realtà stessa.

De Martino, attraverso le sue minuziose descrizioni di carattere letterario, fu capace di restituire la giusta centralità al fenomeno meridionale; Pinna, al suo seguito, seppe invece mettere in luce il valore culturale e documentario delle reali condizioni di esistenza quotidiana dei contadini poveri, ritratte “attraverso le mura e il misero arredamento di un sasso o di una capanna”. In questo modo, entrambi riuscirono a “scoprire” mediante la parola e la fotografia, gli autentici atteggiamenti dei soggetti rappresentati, concentrandosi sulle modulazioni rituali, sui dettagli degli sguardi, sul

corredo simbolico e sui movimenti corporei. Tutto contribuì a rivoluzionare non solo gli studi demologici e accademici, ma anche la più ampia visione del Meridione italiano.¹⁰⁵



Figura 14: Franco Pinna, Il Gioco della falce, S. Giorgio Lucano (MT), agosto 1959

2.4 Il documentario etnografico italiano attraverso lo sguardo di Vittorio De Seta

Se la fotografia ha consentito di fissare il paesaggio come traccia visiva e documento antropologico dei riti e delle permanenze culturali di tutto il meridione italiano, il cinema documentario invece,

¹⁰⁵ D. Carpitella, *Franco Pinna e la fotografia etnografica* in «La Ricerca Folklorica», n. 2/1980, pp. 73-74

ha permesso l'introduzione di una diversa modalità di relazione con lo stesso spazio, fondata sulla durata, sul suono e sul movimento. In particolare, nei film del documentarista Vittorio De Seta realizzati negli stessi anni delle ricerche di Ernesto De Martino, il paesaggio diventa un vero e proprio attore della narrazione, capace di dialogare con i corpi e le usanze delle comunità che lo abitano.

Attraverso l'analisi di un corpus di dieci documentari realizzati tra Sicilia, Calabria e Sardegna nel periodo compreso tra il 1954 e il 1959, è possibile osservare più da vicino la vita degli "ultimi", o dei "dimenticati" - per citare il titolo di uno dei suoi lavori più famosi - ovvero coloro che hanno vissuto ai margini, segnati dalle difficoltà economiche e sociali del Mezzogiorno.¹⁰⁶

Provato dall'esperienza straziante di due anni trascorsi all'interno di un campo di concentramento in Austria, dopo aver vissuto in prima persona gli orrori della guerra, l'allora ventenne De Seta si avvicina per la prima volta al cinema e da quel momento, grazie anche all'incontro con i ragazzi siciliani della Panaria Film, prende avvio il suo percorso professionale. Il cinema desetiano, specialmente nel periodo dei dieci cortometraggi, può essere definito, per una serie di elementi che lo caratterizzano, come un cinema di stampo antropologico. È tuttavia necessario sottolineare come l'interesse del regista per il mondo popolare, nonostante nacque nello stesso periodo in cui altri grandi autori a lui contemporanei si avvicinarono allo studio, si discosti dall'analisi delle manifestazioni magico-religiose del meridione, che l'opera di De Martino ha saputo mettere in luce.¹⁰⁷

Per essere più precisi, escludendo *Pasqua in Sicilia* (1955) - dove il focus è incentrato sulla devozione popolare di tre paesi siciliani - e il dittico sardo costituito da *Pastori di Orgosolo* e *Un giorno in Barbagia* (1958) - perché considerati come una sorta di sopralluogo del primo lungometraggio quale *Banditi a Orgosolo* - nei restanti 7 documentari, De Seta piuttosto "si rivolge alla quotidianità ciclica della cultura contadina, al lavoro sulla terra e in mare, e più in generale, al rapporto tra uomo e natura".¹⁰⁸

Se analizzati singolarmente, ciascuno di essi è accumulato da elementi estetici e tematici ricorrenti, tipici delle comunità dei luoghi in cui le scene venivano registrate; se considerati nel loro insieme invece, presentano tutti la medesima struttura narrativa e la stessa durata. Il girato valorizza la

¹⁰⁶ N. Tucci, *Tra mare e terra, il cinema documentario di Vittorio De Seta*, «Fata Morgana web», novembre 2021, www.fatamorganaweb.it/tra-mare-e-terra/ (ultima consultazione 4 febbraio 2026)

¹⁰⁷ Ibidem

¹⁰⁸ Nappi, 2015, cit., p. 49

sonorità ambientale, eliminando la quasi totalità del sonoro extradiegetico, compreso il commento parlato che tradizionalmente accompagnava questa tipologia di documentari (come avveniva nei già citati lavori di Mangini o Mingozzi).¹⁰⁹

Nell'intento di interpretare i "mondi antiatici" dei dieci cortometraggi, Antioco Floris nella sua analisi, nota come De Seta circoscrive i luoghi dei suoi documentari, stabilendo delle regole narrative ben precise, tali da poter dare un senso alle collettività da lui indagate. In ognuna di esse la dimensione umana è calata in un paesaggio socio-antropologico che non fa mai solo da sfondo ma è in stretto contatto con le attività umane. La rappresentazione cinematografica diventa un'occasione per esprimere l'identità fondante del luogo. Racconta di uomini semplici, espressione di una storia comunitaria, immortalati in lavori nobili (come il lavoro nei campi o la pesca) e legati da un rapporto carnale con la natura e i suoi elementi.¹¹⁰

Sulla terra sono infatti ambientati *Isole di fuoco* (1954), *Parabola d'oro* (1955) e *Surfarara* (1955), nel mare invece, *Lu tempu di li pisci spata* (1954), *Contadini del mare* (1955) e *Pescherecci* (1958). Muovendosi tra la rappresentazione simbolica degli elementi naturali fondativi dell'isola, quali acqua e fuoco, De Seta descrive il mondo proletario con uno sguardo che pone il mare al centro dell'attenzione, non come luogo di contemplazione, bensì come spazio dove vivere.¹¹¹ Un luogo dove "andare-tornando e tornare-partendo", non per fuggire ma avendo confidenza con il *nostos* (ritorno), ma anche il suo contrario, l'essere altrove quando si è a casa.¹¹²

A differenza di altri documentari girati al Sud nello stesso periodo, nei quali il mare risulta marginale o persino assente, per De Seta esso rappresenta uno un elemento centrale dell'esperienza quotidiana. Un luogo dove potersi riposare, dormire e persino mangiare (come testimoniano i momenti di ristoro nei corti di mare), ma soprattutto lavorare, esattamente come sulla terra. In tal senso, è emblematico il titolo *Contadini del mare*, che sin dalla sua denominazione assimila i pescatori a contadini, a lavoratori non della terra ma di un ambiente naturale altrettanto produttivo. Al contrario, la terra viene descritta come un luogo di pericolo e di difficile relazione con l'uomo,

¹⁰⁹ A. Floris "Paesaggi senza tempo. Il cinema meridiano di Vittorio De Seta" in R. De Gaetano, D. Dottorini, N. Tucci (a cura di), *Il paesaggio degli autori. Cinema e immaginario meridiano*, L. Pellegrini, 2023 pp. 31,32

¹¹⁰ Ivi, p.33

¹¹¹ N. Tucci, *Tra mare e terra, il cinema documentario di Vittorio De Seta*, «Fata Morgana web», novembre 2021, www.fatamorganaweb.it/tra-mare-e-terra/ (ultima consultazione 4 febbraio 2026)

¹¹² F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, Sagittari Laterza, 1996, p.43

caratterizzata da una natura spesso ostile, resa visibile attraverso tempeste ed eruzioni vulcaniche.¹¹³



Figura 15: Vittorio De Seta, tre fotogrammi del documentario Contadini del mare, 1955, Archivio Luce Cinecittà

In tal senso, ritornando alle parole di Floris a proposito dei luoghi rappresentati da De Seta, egli parla di “paesaggi senza tempo”, un’espressione che può sembrare quasi un ossimoro, poiché il paesaggio, per sua natura, non è statico, ma si evolve in relazione a chi lo abita e gli dà forma. Analizzandolo più attentamente il concetto, non risulterebbe poi così netto e privo di ambiguità, in quanto il cinema possiede la capacità di bloccare il tempo e rendere l’attimo duraturo. A meno che

¹¹³ N. Tucci, *Tra mare e terra, il cinema documentario di Vittorio De Seta*, «Fata Morgana web», novembre 2021, www.fatamorganaweb.it/tra-mare-e-terra/ (ultima consultazione 4 febbraio 2026)

l'autore non scelga intenzionalmente di segnare in qualche modo la sua evoluzione temporale, il cinema non risulterebbe essere condizionato dal fluire del tempo; questo non accade però nei primi film di De Seta nei quali egli riesce a “cristallizzare l'evento in un tempo che non è quello della storia, ma del mito e del rito”.¹¹⁴ Lo stesso De Seta dichiarerà in seguito che nei suoi film, la variabile temporale, riflette questa dimensione mitica poiché nessuno avrebbe potuto sospettare che, di lì a pochi anni, quel mondo che si era formato nel corso di millenni, sarebbe stato spazzato via dal boom economico degli anni Cinquanta, il quale avrebbe imposto in pochissimo tempo nuovi modelli produttivi, sociali e culturali, determinando una frattura irreversibile con il passato.¹¹⁵

Alla luce di questo percorso, il “paesaggio senza tempo” di De Seta si rivela come una costruzione complessa, che non può essere ridotta a una semplice porzione di territorio osservabile. Come suggeriva già l'immagine posta in apertura del capitolo, il paesaggio non si limita a registrare una realtà data, ma produce un particolare modo di vedere oltre. De Seta con i suoi cortometraggi non nega la storia nel senso della sua evoluzione, ma la sospende, collocandola in una temporalità altra, destinata a perdurare non soltanto come ricordo di una cultura ormai superata, ma come eredità viva del nostro passato.

In questa prospettiva, il paesaggio meridionale, indagato attraverso la fotografia, la ricerca antropologica e il cinema documentario, diventa quel “particolare modo di vedere quello che c'è” di cui parlava Cimatti. Ciò che inizialmente appariva come una semplice immagine di paesaggio, conforme ai canoni estetici della fotografia, si rivela col tempo come un dispositivo di memoria e di senso, capace di evocare un Sud non solo geografico, ma simbolico. È proprio attraverso questa consapevolezza che il paesaggio smette di essere uno sfondo e diventa un fenomeno umano, un luogo in cui si intrecciano sguardo, cultura e identità.

¹¹⁴ A. Floris “Paesaggi senza tempo. Il cinema meridiano di Vittorio De Seta” in R. De Gaetano, D. Dottorini, N. Tucci (a cura di), *Il paesaggio degli autori. Cinema e immaginario meridiano*, L. Pellegrini, 2023 p. 34

¹¹⁵ N. Tucci, *Tra mare e terra, il cinema documentario di Vittorio De Seta*, «Fata Morgana web», novembre 2021, www.fatamorganaweb.it/tra-mare-e-terra/ (ultima consultazione 6 febbraio 2026)

CAPITOLO 3 - IL MEDITERRANEO COME SPAZIO SIMBOLICO CONDIVISO: DIALOGO VISIVO TRA ITALIA E SPAGNA

*“Fotografare è una maniera di vivere.
Ma importante è la vita non la fotografia.*

Importante è raccontare.

Se si parte dalla fotografia non si arriva in nessun altro posto che alla fotografia”

Ferdinando Scianna

3.1 Identità e appartenenza mediterranea

Il Sud, profondamente legato al mare, scandisce i propri ritmi attraverso una relazione costante con il Mediterraneo: essere vicini o lontani al *Mare Nostrum* restituisce, di volta in volta, un intreccio differente di spazi e tempi. Esiste un paesaggio meridiano? In tal caso, è possibile mapparlo? E può la fotografia, consentire una rilettura della storia del paesaggio del Sud Italia e del suo immaginario?

L'indagine intende offrire una breve panoramica sull'identità mediterranea che vada oltre la semplice raccolta e documentazione delle culture e delle tradizioni, con l'obiettivo di individuare analogie e un filo conduttore tra i paesi che si affacciano sul Mediterraneo o che, in qualche modo, vi sono storicamente e culturalmente connessi. Attraverso le storie di chi lo ha abitato e le immagini che hanno segnato un'epoca passata ma ancora viva nell'immaginario collettivo, è possibile riflettere su quanto, suddetto paesaggio, possa essere considerato specchio delle trasformazioni e dei cambiamenti delle pratiche di vita e memoria del Sud.

Scrivere oggi del Mediterraneo non è semplice, non soltanto perché sul tema è già stato detto moltissimo ma, soprattutto, perché lo scenario politico, culturale ed economico dell'area ha storicamente visto e continua a vivere profondi e costanti mutamenti. Il Mediterraneo può essere un mare chiuso o aperto, un mare ostile o facilitatore; un mare le cui mille sfaccettature contribuiscono a creare un sistema poliedrico, dinamico, in continua evoluzione. Spostandosi da una sponda all'altra, e tralasciando gli ostacoli e le difficoltà di varia natura posti dalle potenze mondiali con interessi geopolitici radicati, resta tuttavia un unico grande filo conduttore che unisce le sue rive e pone al centro della riflessione il tema dell'identità.

Circoscrivendo in una fase iniziale l'analisi al contesto italiano, si potrebbe pensare che l'identità mediterranea sia l'esito di una costruzione sociale stratificatasi nel corso di una lunga e complessa storia, segnata da scambi culturali e interazioni tra popoli diversi. Ne consegue che, si tende spesso a proiettare nel passato categorie interpretative, sensibilità e forme di autocoscienza che appartengono alla nostra contemporaneità, ma che non erano proprie delle generazioni precedenti. Tuttavia, è opportuno osservare come anche il sostantivo "Meridione", con riferimento specifico all'insieme delle regioni del Sud Italia, sia entrato nell'uso comune in tempi a noi relativamente vicini. Il termine inizia a delinarsi in modo più definito a partire dall'Ottocento tramite gli scritti di Giacomo Leopardi, il quale impiega l'aggettivo "meridionale" prevalentemente in contrapposizione a "setentrionale", con riferimento però all'ammirata e antica civiltà mediterranea. Nell'alludere a quest'area geografica, egli utilizza piuttosto l'espressione "Regno di Napoli"; difatti fino ad allora, il Mezzogiorno d'Italia - nei rari casi in cui veniva denominato - era inteso solo come una delle tante terre meridionali del mondo, ai cui abitanti venivano generalmente attribuite qualità tipiche dei paesi collocati in prossimità dell'equatore e dunque associati a condizioni climatiche più calde. In effetti, in pieno Ottocento, il "meridionale", inteso come uomo del Sud d'Italia, non si era ancora configurato come soggetto dotato di una propria identità specifica.¹¹⁶

L'identità dell'Italia come nazione, al di là della mera dimensione geografica, risultava di difficile definizione, anche in ragione della frammentazione politica e istituzionale che caratterizzò la penisola in età preunitaria. Nonostante ciò, nel 1860 con la caduta del Regno di Napoli, permanevano comunque gli ex sudditi con le loro tradizioni, le istituzioni, le strutture economiche, nonché una specifica mentalità e un determinato modo di vivere e di pensare. Senza entrare nel merito della questione meridionale, è opportuno rilevare come la sua genesi e i suoi sviluppi, coincidenti con la nascita dello Stato unitario, abbiano inciso in modo significativo sul processo di definizione dell'identità meridionale. Ne consegue che, il Mezzogiorno d'Italia, a differenza degli ex Stati del Centro-Nord, si annetteva già in una posizione di svantaggio, destinato a percepire l'unificazione come una "conquista consumata ai suoi danni". Il meridione cessava così di essere un Regno, per trasformarsi progressivamente in una "questione", ovvero in un problema politico, economico e sociale all'interno del nuovo Stato nazionale.¹¹⁷

¹¹⁶ A. Placanica, *L'identità del meridionale* in «Meridiana», n. 32/1998, p. 155

¹¹⁷ Ivi, pp. 155,160

In questo contesto difficile, segnato da povertà e dall'espansione del brigantaggio, si diffusero superstizione, paura e timori collettivi che favorirono la diffusione di pratiche e credenze popolari, che sarebbero state successivamente oggetto delle ricerche di Ernesto de Martino.¹¹⁸ Nella seconda metà dell'Ottocento si aprì così una frattura profonda tra le due parti della penisola, le cui conseguenze, seppur in forme diverse, si avvertono ancora oggi.

In assenza di prospettive concrete nel presente e nel futuro, il passato divenne per il Sud una delle principali risorse simboliche e venne utilizzato come strumento ideologico dalla classe politica meridionale dell'epoca. Facendo leva sulle peculiarità ambientali del territorio - dalla fertilità delle campagne ai climi miti e marittimi - e richiamando la grandezza della propria storia, a partire dall'eredità della Magna Grecia, considerata culla di una parte significativa della civiltà europea, la borghesia meridionale contribuì a costruire un'immagine del Mezzogiorno come luogo di un passato glorioso. Il Sud Italia iniziò così ad essere progressivamente valorizzato e rappresentato come la sede di una memoria ideale da recuperare e rivivere, "un universo in cui rituffarsi per riacquistare quella dimensione caldamente umana e intensamente vitale e appassionata che la modernità aveva certamente fatto tramontare per via del furioso avanzamento delle idee e delle tecniche moderne".¹¹⁹

Ciò che si tratta di valorizzare non è solo più la singola perla naturalistica, paesistica, o storico - artistica che sia, ma l'insieme di un territorio: natura e storia, come agenti e protagonisti di un equilibrio dinamico, in grado di esercitare attrazione sui visitatori esterni, ma ancor più e ancor prima di conferire ai meridionali un senso più forte, positivo e profondo della loro stessa identità.¹²⁰

La questione meridionale, alle sue origini, fu anche questo; senza negare condizioni di arretratezza e criticità strutturali, si cercò in parte di valorizzarne gli elementi positivi, ambientali, storici e culturali. In tale contesto iniziò a delinearsi l'identità dei "meridionali": un popolo dentro uno Stato nuovo, che nonostante l'eredità fortemente accentrata dalle vecchie monarchie, presentava profonde differenze di territori, dialetti, credenze e culture; un popolo che di queste differenze ne fece la propria forza, trovandosi idealmente unificato.¹²¹

¹¹⁸ Cfr. cap. II

¹¹⁹ Ivi, p. 162

¹²⁰ D. Cersosimo, C. Donzelli, *L'identità come risorsa* in «Meridiana», n. 37/2000, p. 43

¹²¹ A. Placanica, *L'identità del meridionale* in «Meridiana», n. 32/1998, p. 163

Con l'avanzare del tempo però, quando la questione meridionale cominciò ad essere qualcosa di rilevante - perché a cura di studiosi o istituzioni - la semplice glorificazione del passato risultò essere di debole impatto, anche a causa della disgregazione della classe intermedia di stampo umanistico che la sorreggeva. Fu allora che, alla generica neo-identità meridionale, subentrò la rivendicazione di un'identità provinciale, fortemente ancorata ai più disparati intellettuali e scrittori del Mezzogiorno. Difatti, non vi fu autore all'epoca che non abbia ritrovato nel proprio Sud, la più vera e feconda ispirazione. Basti pensare a Carlo Levi - per citarne uno - il cui *Cristo dedicato ad un angolo di Lucania*, riuscì a diffondere l'immagine di un mondo antico e dolorante "che, rimosso dal mondo e dalla storia, e chiuso nel suo fatalismo, adesso, proprio grazie a Levi, poteva elevarsi a vita degna". Non solo, ma il forte impatto che la questione ebbe sull'opinione pubblica determinò la vasta fioritura del neorealismo cinematografico del dopoguerra.¹²²

Il passaggio a Carlo Levi e al suo *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) diventa così il ponte verso una rappresentazione visiva e concreta di quel mondo dimenticato del Sud. Qui si colloca infatti un punto decisivo nella vicenda della questione meridionale: coloro che avevano vissuto il dramma della trasformazione storica, che il mondo contadino stava per subire con la fine della guerra e con l'imminente processo di modernizzazione, avvertirono che fosse finalmente giunto il momento di un riscatto. Il secondo dopoguerra si rivela l'occasione migliore per rompere questa società stagnante, povera e oppressa.

Dopo la denuncia di Levi emersero in rapidissima successione figure di intellettuali, politici progressisti ed economisti, come Manlio Rossi-Doria, Pasquale Saraceno, Grieco, Chiaromonte, Banfield e tanti altri, tutti impegnati nel non perdere l'occasione di avviare il processo di modernizzazione del Sud attraverso il proprio operato. Modernizzare significa tuttavia superare molti aspetti della cultura tradizionale del mondo contadino, "quello fatto di sopportazione, di chiusura verso la dimensione pubblica, di visione semi-magica e fatalistica della realtà, di rassegnazione"¹²³. Al tempo stesso però, si avvertiva anche l'esigenza di preservare alcuni dei valori di questo mondo, i suoi costumi e le sue tradizioni. Non si trattava di semplice nostalgia del passato, ma piuttosto del tentativo di salvare ciò che di positivo apparteneva alla cultura contadina dell'epoca. In questo contesto si inserisce anche l'operato di Rocco Scotellaro, poeta e letterato, di

¹²² Ivi, pp. 170, 173

¹²³ C. Perrotta, *Rocco Scotellaro e la cultura contadina*, «Sviluppo Felice», 2016, sviluppo felice.wordpress.com/2016/12/05/rocco-scotellaro-e-la-cultura-contadina/ (ultima consultazione 11 febbraio 2026)

modeste origini ma di grande impegno civile e sociale, morto prematuramente ad appena trent'anni. Scotellaro fu un esempio concreto nel dar voce a quel senso d'oppressione subita da sempre ai danni della popolazione più povera del Sud. Negli anni della liberazione e delle grandi speranze di rinnovamento, egli si impegnò attivamente sul piano politico; animato dal desiderio di contribuire alla rinascita del territorio, divenne sindaco della sua Tricarico, in Basilicata, diventando ben presto un punto di riferimento per la comunità locale.¹²⁴

Con la modernizzazione si tende quindi spesso per abbandonare molti degli elementi appartenenti al mondo che si vorrebbe preservare. Il progresso comporta inevitabilmente trasformazioni profonde, ciò che conta però è non disprezzare ciò che si perde. Occorre piuttosto custodirlo nella memoria, conservandone i valori, la dignità e l'umanità che lo caratterizzavano. Per questo motivo, l'identità mediterranea assume un ruolo fondamentale: essa rappresenta un patrimonio culturale e umano fatto di tradizioni, solidarietà, senso della comunità e rapporto profondo con la terra. Anche mentre il mondo cambia, questi elementi possono continuare a vivere come memoria condivisa e come riferimento per comprendere il presente e orientare il futuro.

3.2 Memoria e vita quotidiana nel neorealismo italiano

Se la scrittura, il cinema e il documentario hanno contribuito a formare l'identità mediterranea, in che modo la fotografia ha svolto un ruolo determinante in questo processo? La domanda che muove questa ricerca interroga le modalità attraverso cui la fotografia ha immaginato il Mezzogiorno, dal lungo periodo di ricostruzione postbellica ad oggi.

A guerra finita, la fotografia ha avuto il compito di rappresentare una nuova immagine dell'Italia, un paese ancora legato alla deformante visione imposta dal regime fascista ma al tempo stesso attraversato da profondi processi di trasformazione sociale, economica e culturale. In questo contesto, secondo Simona Arillotta, particolare importanza è da attribuire alla stampa illustrata, che trovò diffusione in diversi spazi editoriali, come quelli delle riviste o dei quotidiani dell'epoca, che avevano il compito di testimoniare fedelmente l'Italia del tempo. Insieme al cinema, essa

¹²⁴ Ibidem

risultò essere difatti uno degli strumenti più potenti per rappresentare fedelmente quella “comunità immaginata” di cui si iniziava sempre più a discutere.¹²⁵

Inizialmente vi fu una certa continuità con il periodo prebellico, che non portò a una reale rivoluzione all’interno delle industrie culturali del tempo; piuttosto si assistette alla sopravvivenza di una cifra stilistica tipica della generazione di fotografi formatasi sotto il regime fascista. Vi era, infatti, una nuova Italia da mostrare, ma a fotografarla - e in questo caso anche a impaginarla - furono professionisti che, pur non condividendo le ideologie fasciste, avevano maturato la propria esperienza durante il regime. In secondo luogo, la situazione politica dell’epoca - e quindi anche la stampa - individuò negli aiuti americani, sostenitori della Democrazia Cristiana in opposizione alla sinistra italiana di stampo sovietico, l’unica possibile opzione per risollevare, come osserva il giornalista Francesco Faeta, “le sorti di una popolazione abbandonata a un destino che sembra ineluttabile - fatale, appunto - e a una condizione dis-graziata, fuori dalla grazia, e rimasta immutata da secoli perché rimasta fuori dalla storia”.¹²⁶

Inizia così ad emergere con maggiore evidenza il racconto delle difficoltà del Meridione e un atteggiamento di compassione nei confronti dei “fratelli del Mezzogiorno”, che via via, anche grazie al lavoro di giornalisti e fotoreporter, risultano abitanti non più soltanto di un semplice punto cardinale, ma di un luogo da salvare. Il richiamo alla cura dei più deboli diventa centrale negli scatti che accompagnano le inchieste di questi anni. I bambini vengono ritratti mentre chiedono l’elemosina, coperti di stracci o addirittura nudi, così come gli abitanti di Africo¹²⁷ attraverso gli scatti di Tino Petrelli. Questo modus operandi risulta perfettamente in linea con la vocazione cattolica promossa dalla DC; d’altra parte, pur risultando talvolta variabilmente distorto all’interno del reportage, non si discostava dalla reale situazione che caratterizzava la grande maggioranza dei comuni del Sud Italia. Tutto ciò contribuì a smuovere l’opinione pubblica, poiché motivo di scandalo e produsse le prime forme di intervento.¹²⁸

¹²⁵ S. Arillotta, *Mezzogiorno a fuoco*, Rubettino Editore, 2023, p.11

¹²⁶ Ivi, pp. 24, 29

¹²⁷ Africo è un comune della Calabria, situato nella città metropolitana di Reggio Calabria, noto nel secondo dopoguerra per le difficili condizioni socioeconomiche e per la ricostruzione del paese dopo l’alluvione del 1951, che portò alla fondazione del nuovo centro abitato sulla costa (Africo Nuovo)

¹²⁸ Ivi, pp. 29, 30



Figura 16: Tino Petrelli, da Africo, 1948. ©Archivio Publifoto Intesa Sanpaolo

Il comune di Africo rappresenta uno dei numerosi esempi che si potrebbero citare per delineare, per così dire, una sorta di viaggio nella miseria italiana del Meridione. Il racconto che ne venne fatto all'epoca, descrivendo questa terra come "dimenticata da Dio", fu tanto spietato quanto efficace nel portare all'attenzione pubblica l'estrema situazione di arretratezza che caratterizzava l'intera area.

Ad ogni modo, nel tentativo di decifrare ciò che del Meridione la fotografia pretende di rivelare, è necessario chiudere la cornice storica-politica-sociale dentro cui questa riflessione si colloca. Seppur vero che il ritorno alla normalità dopo il periodo bellico non interessò in maniera omogenea tutta la nazione, bisogna concordare che negli anni successivi alla guerra iniziarono a fiorire nuovi stili di vita e la produzione culturale che prese forma in quegli anni, così come i modelli di consumo, ne furono espressione. Particolare attenzione merita la diffusione del fotoromanzo, un nuovo prodotto dell'editoria italiana che riuscì ad espandersi nel mercato, grazie soprattutto alla diffusione della stampa illustrata e alla nascita della macchina rotocalcografica. Essa in particolar modo garantiva la possibilità di una riproduzione di immagini di buona qualità ad un costo minore, favorendo così la nascita di riviste composte da un maggior numero di fotografie ad un prezzo vantaggioso, anche per i consumatori. Questa nuova configurazione non facilitò solo la diffusione dei fotoromanzi ma vide anche la nascita di nuove tipologie di riviste e settimanali il cui intento risultava essere ricreativo, giornalistico ed informativo. Il medium della fotografia, ora come non

mai, poté svilupparsi con un adeguata facilità, trovando così nell'editoria un mercato senza eguali e ottenendo oltretutto una circolazione culturale e mediatica di non poco conto.¹²⁹

Grazie a queste trasformazioni del sistema editoriale e alla crescente centralità dell'immagine fotografica nel panorama culturale del dopoguerra, in Italia si affermò una nuova sensibilità estetica e narrativa che trovò espressione nel Neorealismo. Questo movimento, che abbracciò cinema, letteratura e fotografia, non rappresentò soltanto una reazione alla devastazione materiale e morale del conflitto mondiale, ma anche una risposta critica alla cultura dell'ex regime fascista, con l'obiettivo di raccontare la realtà quotidiana senza filtri o censure. In questo contesto, la fotografia divenne un mezzo particolarmente efficace per riflettere sulla società italiana, esprimendo al tempo stesso la speranza e la volontà di partecipare alla costruzione di un Paese nuovo.¹³⁰

I neorealisti respingevano la narrativa tradizionale e le convenzioni stilistiche, optando invece per una rappresentazione diretta e non elaborata della realtà, mostrando la vita quotidiana delle persone comuni, le loro sfide, le loro paure, ma anche i loro sogni e speranze.¹³¹

È proprio in questo contesto che emergono figure di fotografi impegnati a documentare il Sud, mossi non solo da un intento di denuncia sociale, ma anche dal desiderio di restituire e preservare la memoria dei luoghi e delle comunità a cui appartenevano, contribuendo al tempo stesso alla costruzione dell'immagine e dell'immaginario autentico del Mezzogiorno. In tutte le produzioni emerge la voglia di rappresentare una realtà senza retorica e il quotidiano scorrere della vita, che la dittatura fascista aveva represso in nome dell'esaltazione del regime e di un'idea rigorosamente propagandistica della nazione. La campagna non è più soltanto il luogo della conservazione dei valori e delle attività che solennizzavano la politica autarchica di assoluta autosufficienza alimentare. Le città, inoltre, non sono più lo sfondo di parate militari e proclami di guerra. Ciò che si mostra ora davanti all'obiettivo è una realtà più complessa, fatta di trasformazioni e permanenze.¹³²

A differenza delle fotografie di Franco Pinna, realizzate spesso all'interno di contesti di ricerca ben definiti, molti altri fotografi italiani attivi nella corrente del neorealismo svilupparono un approccio

¹²⁹ Ivi, pp. 32, 34

¹³⁰ G. Ninotta, *Il neorealismo*, «Imaginarium», imaginarium.camera.to/timeline/1940-49/il-neorealismo (ultima consultazione 14 febbraio 2026)

¹³¹ F. Mondani, *Il Neorealismo italiano: i temi e gli autori principali*, «Virgilio Scuola», Aprile 2025, sapere.virgilio.it/scuola/superiori/letteratura-storia-filosofia/letteratura-del-novecento/ (ultima consultazione 8 febbraio 2026)

¹³² *Il neorealismo in Italia: la fotografia*, «Diario dell'arte», aprile 2022, www.diariodellarte.it/neorealismo-italia-fotografia/ (ultima consultazione 14 febbraio 2026)

differente. Il lavoro di Pinna, infatti, fu strettamente legato alle indagini sul campo e alle ricerche antropologiche condotte nel Mezzogiorno, nelle quali l'immagine assunse una funzione prevalentemente documentaria e testimoniale delle pratiche culturali e dei rituali delle comunità osservate. Al contrario, autori come Federico Patellani, Mario De Biasi o Nino Migliori orientarono il loro lavoro verso una rappresentazione più ampia della realtà sociale del dopoguerra, concentrando l'attenzione sulla vita quotidiana, sugli spazi urbani e sulle trasformazioni della società italiana da nord a sud, privilegiando una dimensione narrativa e umanista della fotografia. Nell'ambito del Neorealismo prevalse il filone del fotogiornalismo e i temi affrontati si concentrarono sulle condizioni sociali della nuova civiltà industriale: l'avvento del consumismo di massa, il divario tra le classi sociali e i flussi migratori verso il Nord, in particolare verso il triangolo industriale Genova-Torino-Milano, con il conseguente spopolamento di ampie aree del Mezzogiorno. Il tema della partenza, accompagnato dalla speranza di migliori condizioni di vita, emerge quindi come un elemento ricorrente e condiviso da diversi autori.¹³³

Di seguito si presentano due scatti realizzati da fotografi differenti, provenienti dai due poli opposti del Paese, il Nord e il Sud, ma accomunati dalla volontà di raccontare lo stesso passaggio. Entrambi gli autori documentano il nuovo capitolo della vita dei migranti, soffermandosi in particolar modo sul momento dell'arrivo al Nord, carico della stanchezza di un lungo viaggio ma anche della speranza di nuove opportunità e di un futuro migliore:

¹³³ Ibidem



Figura 17: Ferdinando Scianna, Migrante del sud, Stazione Centrale, Milano, Italia, anni 50, Les Siciens, Magnum Photos



Figura 18: Mario Finocchiaro, Migranti alla Stazione centrale, Milano, 1958

Importante, e condivisa da diversi fotografi dell'epoca, è anche la tendenza sempre più diffusa a fotografare il tempo libero. Questo orientamento rappresentava una novità nel racconto fotografico dei momenti di svago e divertimento delle classi sociali emergenti. Attraverso questi scatti è

possibile osservare non solo l'esibizione di nuovi oggetti, come gli elettrodomestici o mezzi di locomozione, ma anche la ricerca di nuovi piaceri capaci di allietare la vita.



Figura 19: Piergiorgio Branzi, *Bar sulla Spiaggia a Senigallia*, 1957, Fondazione Forma per la Fotografia

All'interno di questo racconto evolutivo, la rappresentazione fotografica del Meridione continuava comunque ad assumere la forma di immagini capaci di smuovere l'opinione pubblica, raccontando il dilagare del fenomeno del banditismo anche attraverso servizi fotografici dedicati. Si trattava di una parentesi che sembrava quasi anticipare la trilogia di documentari che Vittorio De Seta avrebbe dedicato al fenomeno - in particolare in Sardegna - nel 1954¹³⁴, oltre ad altri reportage incentrati sulla guerra al brigantaggio. Le fotografie pubblicate sulle riviste e sui quotidiani dell'epoca restituivano spesso l'idea di un luogo lontano e desolato nell'Italia del dopoguerra, segnato "da una pervasiva presenza del lutto, incarnato nelle pose e negli abiti delle donne chiuse dentro i loro sudari neri, immobili nel loro cordoglio".¹³⁵

¹³⁴ Cfr. cap. II

¹³⁵ S. Arillotta, *Mezzogiorno a fuoco*, Rubettino Editore, 2023, pp. 51,54

Tuttavia, questo “spettacolo tragico” non costituiva l’unica modalità attraverso cui periodici come *Epoca*¹³⁶ raccontavano il Sud, che veniva talvolta rappresentato anche attraverso registri differenti, capaci di restituirne aspetti sociali e culturali meno stereotipati. La nuova funzione che la fotografia seppe svolgere all’interno dei settimanali illustrati - ad esempio con la creazione di rubriche come *Viaggio in Italia* - iniziò a svilupparsi, infatti, più nel segno della promozione turistica che della denuncia sociale. Anche l’interesse per il magico e per il religioso, indagato in maniera viscerale da Ernesto De Martino, nelle pagine dei rotocalchi, assunse la forma sensazionale dello *scoop*, per poi ridursi successivamente a sporadiche inchieste inserite in un più generale interesse per i monasteri e per le tradizioni religiose italiane. Il paese stava cambiando radicalmente e di conseguenza anche l’immagine del Meridione.¹³⁷

Tra le diverse manifestazioni culturali, religiose e no, vi erano anche le feste popolari. La loro storia testimonia l’interesse per ciò che accadeva nella vita delle comunità e riflette pienamente la volontà, propria degli autori neorealisti, di cogliere frammenti della quotidianità del Paese e del mondo contadino. Tra questi frammenti rientrano appunto le feste, eventi collettivi che affondano le proprie radici in tradizioni antichissime. È nella loro manifestazione corale che affiora la forza del Meridione, che autori come Ferdinando Scianna o Leonardo Siascia hanno saputo cogliere attraverso le loro immagini e le loro parole. La creazione di tali prodotti culturali rappresenta, difatti, l’esito di una ricerca volta a costruire un discorso dotato anche di una valenza politica, strettamente legata al contesto storico di quel momento. In questo senso, la differenza rispetto al filone antropologico risulta netta: l’approccio di questi autori non era tanto quello dello studioso o del ricercatore, quanto piuttosto quello del narratore.¹³⁸

3.3 Ferdinando Scianna: il sacro in posa

A partire dai primi anni Sessanta, alcuni fotografi iniziarono a volgere il loro sguardo verso una dimensione differente del Sud: quella simbolica, rituale e culturale. In questo contesto la fotografia non si limitò più solo a documentare la realtà sociale, ma divenne anche uno strumento capace di

¹³⁶ *Epoca* è stato un settimanale edito dalla Arnoldo Mondadori Editore, pubblicato dal 1950 fino al 1997

¹³⁷ Ivi, p.60

¹³⁸ F. Scianna, intervista in *Visioni d’arte*, Giart TV, 2009, www.youtube.com/watch?v=J7SGBWOZgIM (ultima consultazione 20 febbraio 2026)

interrogare il complesso immaginario mediterraneo, i suoi gesti, i suoi riti e le forme di appartenenza collettiva. Tra coloro che seppero indagare con maggiore profondità questa dimensione si distinse Ferdinando Scianna, autore siciliano e primo membro italiano a far parte della Magnum Photos, una delle agenzie fotografiche più importanti al mondo, fondata da Robert Capa ed Henri Cartier-Bresson, di cui fu anche amico.

Nel 1965 la Leonardo da Vinci Editrice di Bari pubblicò un volume di 222 pagine intitolato *Feste religiose in Sicilia*. Gli autori erano Leonardo Sciascia, scrittore già noto grazie ai libri pubblicati fino ad allora, e Ferdinando Scianna, un giovane fotografo ventiduenne originario di Bagheria (PA), ancora sconosciuto al grande pubblico. Nel giro di pochi anni quel libro, composto da una serie di racconti e immagini dedicate alle feste religiose siciliane e concepito come strumento narrativo di quel mondo culturale, riscosse un notevole successo. Il volume è costruito attraverso diversi commenti poetici che furono capaci di interpretare l'esperienza umana delle feste popolari, realizzando quello che secondo Sciascia, doveva essere il fine ultimo di una fotografia, ovvero di incidere sulla società.¹³⁹ Ciò che suscitò particolare interesse e anche alcune polemiche fu soprattutto la visione laica con cui vennero rappresentate le feste religiose, sia attraverso lo sguardo fotografico di Scianna, sia attraverso i testi di Sciascia. Il volume, inoltre, vinse il Premio Nadar e per il fotografo siciliano rappresentò senza dubbio il primo importante trampolino di lancio verso il professionismo fotografico.¹⁴⁰

Dopo la pubblicazione di quel primo volume, l'autore iniziò ad affermarsi come una figura di riferimento nel panorama fotografico italiano. La sua importanza non è legata soltanto alle immagini realizzate, che rappresentano una testimonianza significativa di quel mondo tradizionale, ma anche alla sua attività di scrittore. Scianna si è distinto anche per la capacità di riflettere e scrivere sulla fotografia con grande professionalità e profondo amore per questo linguaggio espressivo. Nei suoi testi emerge, infatti, una particolare attenzione alla natura narrativa della fotografia. Per lui la destinazione naturale dei suoi scatti è il libro: uno spazio in cui le immagini possono acquisire un significato più ampio. In questo senso, il suo primo volume rappresenta già una realizzazione concreta di questa visione, inaugurando un percorso che avrebbe caratterizzato gran parte della sua produzione successiva.¹⁴¹

¹³⁹ *Ferdinando Scianna: il "sotterraneo" della fotografia*, «PicWalk», settembre 2020, <https://www.picwalk.net/ferdinando-scianna/> (ultima consultazione 23 febbraio 2026)

¹⁴⁰ F. Scianna, «Sito ufficiale», <https://www.ferdinandoscianna.it/> (ultima consultazione 23 febbraio 2026)

¹⁴¹ *Ibidem*



Figura 20: Ferdinando Scianna, *Processione del Venerdì Santo a Collesano (Palermo)*, 1963, Magnum Photos

In un'intervista rilasciata nel 2009, lo stesso Scianna afferma che già nel 1965 l'intento era quello di produrre un libro di immagini che riuscisse a racchiudere e restituire la complessità di quel contesto, rendendolo riconoscibile attraverso la forma del racconto. Per Scianna, infatti, la fotografia non è soltanto registrazione del reale, ma un mezzo narrativo che trova nel racconto la sua naturale vocazione.¹⁴²

Ma una festa religiosa, che cosa è una festa religiosa in Sicilia? Sarebbe facile rispondere che è tutto, tranne che una festa religiosa (ma con una grande eccezione, come vedremo). È, innanzitutto, una esplosione esistenziale. Poiché è soltanto nella festa che il siciliano esce dalla sua condizione di uomo solo.¹⁴³

¹⁴² F. Scianna, intervista in *Visioni d'arte*, Giart TV, 2009, www.youtube.com/watch?v=J7SGBWOZgIM (ultima consultazione 25 febbraio 2026)

¹⁴³ L. Sciascia, *Feste religiose in Sicilia*, Leonardo da Vinci Editore, 1965

Così scriveva Leonardo Sciascia nella prefazione alla prima edizione del volume *Feste religiose in Sicilia*, mentre Scianna documentava tutto ciò che si manifestava attorno a lui; tuttavia, ciò che più catturava la sua attenzione erano gli eventi collettivi. In questi momenti si concentrava una dimensione corale e comunitaria che doveva essere raccontata e resa accessibile al maggior numero possibile di persone. Tuttavia, le critiche ricevute riguardavano, oltre al già citato sguardo laico, anche l'interpretazione delle immagini, che da alcuni vennero considerate come un attacco alla Chiesa proprio per la modalità narrativa adottata, profondamente diversa da quella tradizionale. Altri osservatori arrivarono persino a definire cinici i suoi scatti poiché egli riusciva a cogliere con grande intensità i momenti più autentici e drammatici delle manifestazioni rituali, quelli in cui si esprimeva con maggiore forza la dimensione culturale e simbolica delle feste.¹⁴⁴

Di questa caratteristica Leonardo Sciascia ne seppe intuire il valore estetico. Fin da subito, infatti, lo scrittore seppe riconoscere nella fotografia del giovane concittadino non un semplice esercizio visivo, ma una vera e propria forma di conoscenza: una scrittura che non utilizza l'inchiostro, bensì la luce. Fu proprio Sciascia ad incoraggiare Scianna a credere che le sue immagini potessero superare i confini della cronaca, per diventare testimonianza permanente, per quando la memoria rischia di smarrirsi.¹⁴⁵

¹⁴⁴ F. Scianna, intervista in *Visioni d'arte*, Giart TV, 2009, www.youtube.com/watch?v=J7SGBWOZgIM (ultima consultazione 25 febbraio 2026)

¹⁴⁵ ¹⁴⁵ F. Puma, Ferdinando Scianna – Il fotografo dell'ombra, di R. Andò, «Quinlan», quinlan.it/2025/10/05/ferdinando-scianna-il-fotografo-dellombra/ (ultima consultazione 24 febbraio, 2026)



Figura 21: Ferdinando Scianna, Donna al pellegrinaggio di S. Alfio, Trecastagni (Catania), 1963, Magnum Photos

In questo scatto, ad esempio, è possibile osservare una donna colta nell'esatto momento in cui urla durante la celebrazione della festa di Sant'Alfio, a Trecastagni, un comune in provincia di Catania. Scianna decise di imprimere proprio quell'istante poiché ai suoi occhi rappresentava la manifestazione più autentica della vita e della partecipazione popolare: un momento in cui emerge con forza la verità emotiva e collettiva del popolo.

Al di là delle critiche ricevute, per Scianna ciò che conta realmente è la capacità delle immagini di offrire un'interpretazione di ciò che accade, anche parziale. Il suo interesse non è rivolto a una fotografia strettamente documentaria, che pretende di mostrare "tutto" - cioè nulla - mostrando la realtà in modo neutrale. Al contrario, egli attribuisce grande importanza alla qualità formale dell'immagine. Solo in questo modo il documento fotografico risulta essere vivo, perché porta con

sé non soltanto l'avvenimento rappresentato, ma anche lo sguardo del fotografo che lo ha osservato e interpretato attraverso uno determinato punto di vista.¹⁴⁶

Parlando di religione, Scianna stesso non era convinto che dalle sue fotografie potesse realmente trasparire la religiosità di un popolo. Solo con il passare del tempo si rese conto di come la fotografia, intesa come documento, potesse essere interpretata in modi diversi e spesso piegata alle esigenze di chi la osserva, che tende a leggerla secondo le proprie tesi o convinzioni. Tuttavia, questo aspetto non rappresentava una sua preoccupazione e giunse alla conclusione che, se non era possibile fotografare direttamente la religiosità di cui tanto si discuteva, si sarebbe “accontentato di fotografare gli uomini, religiosi o no, gli infelici, gli imbecilli”.¹⁴⁷



Figura 22: Ferdinando Scianna, *Bambino alla festa di S. Alfio, Trecastagni (Catania), 1963, Magnum Photos*

Nel caso di questa particolare fotografia, anch'essa scattata durante la festa di Sant'Alfio e contenuta in *Feste religiose in Sicilia*, la mano che stringe il bambino e lo solleva verso la figura del santo incarna in modo emblematico lo stesso clima di devozione di cui Annabella Rossi ci

¹⁴⁶ F. Scianna, *Il fotografo e l'antropologo*, in «La Ricerca Folklorica», n. 2/1980, p. 78

¹⁴⁷ *Ibidem*

ravvisava in *Le feste dei poveri*.¹⁴⁸ L'immagine restituisce il caos e l'intensità della folla durante la celebrazione religiosa, evidenziando la forte partecipazione collettiva che caratterizzava questi momenti rituali. La scena rappresenta una situazione in cui i fedeli offrivano denaro al santo e portavano i propri bambini, spesso malati, nella speranza di ottenere una grazia. In molti casi i piccoli venivano spogliati e i loro vestiti donati come ex voto, oppure lanciati verso l'immagine sacra affinché venissero strofinati su di essa. Questo gesto era legato alla convinzione che il contatto con il santo potesse conferire ai tessuti un potere taumaturgico, capace di favorire la guarigione.¹⁴⁹

Dodici anni dopo la pubblicazione del suo primo libro fotografico, un nuovo volume intitolato *Les Siciliens* (1977) aprì a Scianna la strada verso il successo e la notorietà internazionale, permettendogli oltretutto di conoscere Henri Cartier-Bresson. Questo libro è il risultato della sua formazione fotografica in Sicilia, delle sue passioni, della vita contadina e dei suoi ritorni sull'isola negli anni successivi alla sua emigrazione a Milano nel 1966. A detta dello stesso Ferdinando Scianna, rappresenta in parte un tentativo di formulare una sintesi della sua idea di Sicilia: un'idea che si potrebbe pensare segnata dalla nostalgia, ma che in realtà non lo è. Scianna, infatti, detestava la nostalgia; non gli apparteneva poiché, nella sua accezione più comune, implica la convinzione che sia esistito un tempo migliore.¹⁵⁰

In questo libro si ritrovano molti degli elementi che costituiscono il tessuto sociale mediterraneo, di cui tanto si è scritto. L'opera ha a che fare con un sentimento di perdita e con la consapevolezza che il mondo che stava catturando attraverso la sua macchina fotografica sarebbe scomparso di lì a poco. Si configura quindi come una vera e propria testimonianza del paesaggio e della società dell'epoca, una tappa della storia e della sua evoluzione nel tempo.

Si potrebbe parlare a lungo dei progetti realizzati da Ferdinando Scianna nel corso degli anni; dall'iconico lavoro svolto negli anni Ottanta per la campagna pubblicitaria di Dolce & Gabbana, fino alla pubblicazione di uno dei suoi libri più recenti, *Quelli di Bagheria* (2002), per il quale ha cercato di ricostruire l'atmosfera della sua giovinezza attraverso testi e fotografie dedicate alla sua città natale in Sicilia. Ad oggi si contano infatti più di più di 80 libri pubblicati e un numero

¹⁴⁸ Cfr. cap. II

¹⁴⁹ F. Scianna, intervista in *Visioni d'arte*, Giart TV, 2009, www.youtube.com/watch?v=J7SGBWOZgIM (ultima consultazione 3 marzo 2026)

¹⁵⁰ Ibidem

estremamente vasto di scatti realizzati durante il corso di tutta la sua carriera, che prosegue da oltre 50 anni.¹⁵¹



Figura 23: Ferdinando Scianna, Marpessa, Caltagirone, 1987, campagna fotografica per Dolce&Gabbana

Con la pubblicazione dei suoi lavori è riuscito a realizzare quel progetto estetico, culturale ed etico in rapporto alla fotografia, cioè quello di considerare l'immagine come una struttura del racconto e della memoria. Il lavoro di Scianna si colloca dunque in quel campo della fotografia che non mira soltanto a documentare, ma a interrogare il mondo e le sue trasformazioni. Le sue immagini conservano tracce di un universo culturale in progressiva scomparsa, trasformandosi in testimonianze concrete. In esse il sacro, il quotidiano e la dimensione umana si intrecciano, dando forma a una memoria visiva che continua a dialogare con lo sguardo contemporaneo.

3.4 Cristina Garcia Rodero e la sua *España Oculta*

¹⁵¹ Ferdinando Scianna, «Magnum Photos», www.magnumphotos.com/photographer/ferdinando-scianna/ (ultima consultazione 4 marzo 2026)

Dopo aver esaminato lo scenario fotografico italiano, per avere una visione più ampia e completa del panorama mediterraneo, risulta necessario volgere lo sguardo oltre i confini nazionali, dirigendosi verso un contesto culturale diverso, ma al tempo stesso legato alle medesime tradizioni. Questo luogo è la Spagna, territorio ricco di culti e rituali popolari la cui documentazione nel corso dei secoli ha contribuito ad arricchirne profondamente il patrimonio storico e culturale.

Restando nell'ambito delle feste popolari, ai fini di una lettura più efficace della presente ricerca e, tenendo ancora in considerazione la figura italiana di Ferdinando Scianna, il quale ha documentato per anni la realtà sociale della terra in cui è nato e cresciuto, è opportuno prendere in esame la figura di un'autrice che ha segnato profondamente la storia della fotografia e della cultura visiva spagnola: Cristina García Rodero.

Il suo percorso ebbe inizio nel 1973, quando la *Fundación Juan March* le assegnò una borsa di studio che le permise di acquistare la sua prima attrezzatura fotografica e di avviare un progetto di documentazione delle tradizioni popolari spagnole. Per un anno viaggiò attraverso la Spagna, fotografando feste, cerimonie, rituali, tradizioni e stili di vita. Questo lavoro, inizialmente concepito come un progetto di breve durata si prolungò però per quasi quindici anni. Il risultato fu una vasta raccolta di immagini pubblicate nel celebre libro *España oculta* (1989), un'opera che catturò il volto e lo spirito di un momento molto speciale per il Paese e che divenne una pietra miliare nella storia della fotografia spagnola.¹⁵²

Ho cercato di fotografare l'anima misteriosa, vera e magica della Spagna popolare in tutta la sua passione, amore, umorismo, tenerezza, rabbia e dolore, in tutta la sua verità raccontando i momenti pieni ed intensi nella vita di personaggi così semplici e irresistibili, come fosse una sfida personale nella quale ho investito tutto il mio cuore.

Così affermava García Rodero in un'intervista rilasciata in seguito alla pubblicazione della prima edizione del suo libro.

L'opera ha oltretutto permesso la documentazione iconografica di un momento cruciale della storia spagnola: la morte del dittatore Francisco Franco nel 1975 e l'avvio di una fase di transizione per

¹⁵² G. Santagata, *Cristina Garcia Rodero: lo sguardo dei riti popolari*, «Fotografia Artistica», fotografiaartistica.it/cristina-garcia-rodero-lo-sguardo-dei-riti-popolari/ (ultima consultazione 8 marzo, 2026)

il Paese, un evento che avrebbe influenzato profondamente il modo in cui, da quel momento in poi, le tradizioni e i riti culturali della nazione sarebbero stati vissuti e praticati.¹⁵³

Occorre inoltre tenere presente che, al momento della presentazione del progetto al Ministero della Cultura, vi fu inizialmente una certa riluttanza riguardo la sua esposizione, poiché in quel determinato periodo storico si voleva dare un'immagine moderna del Paese. Ciò che andava di moda era infatti la *Movida madrileña*, mentre le fotografie di García Rodero mostravano una Spagna antiquata e oscura. Furono gli editori di Lunwerg a riuscire a convincere il ministero ad accettare sia la partecipazione alla mostra, allestita nell'antico *Museo Español de Arte Contemporáneo*, sia la pubblicazione del catalogo da loro curato.¹⁵⁴ Difatti questa scelta si rivelò estremamente efficace e negli anni successivi la fotografa spagnola fu insignita di diversi premi e riconoscimenti come il *Premio Nacional de Fotografía* nel 1996 e del *Premio Godó de Fotoperiodismo* nel 2000, divenendo in poco tempo un riferimento obbligatorio nel mondo della fotografia documentaristica e artistica.¹⁵⁵

Nonostante l'autrice condivida molti aspetti con Scianna, (proprio come lui in Italia, fu infatti la prima fotografa spagnola a entrare nella Magnum) il suo percorso formativo risulta differente. Al contrario del fotografo siciliano, cresciuto nel medesimo contesto che ha successivamente deciso di documentare, Cristina García Rodero, dopo aver conseguito la laurea nel suo Paese d'origine, decise di trasferirsi a Firenze per studiare fotografia. Tuttavia, la mancanza di un insegnamento adeguato la spinse presto a uscire per strada, iniziando a realizzare reportage in autonomia.¹⁵⁶

In una conversazione con Irene Baqué, documentarista spagnola, García Rodero affermava che:

Il progetto è nato dalla solitudine. Una solitudine che mi ha fatto pensare molto a casa. Avevo nostalgia della Spagna. E cercavo di scoprire e conoscere meglio il mio paese. Attraverso questa ricerca ho scoperto alcune delle feste più popolari. E con questo ho scoperto un mondo che per me era così ricco, così strano, così misterioso, così felice, così assurdo, così ridicolo, così grandioso, così creativo, così

¹⁵³ *España Oculta: Hidden Spain*, «Magnum Photos», www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/cristina-garcia-rodero-espana-oculta/ (ultima consultazione 10 marzo, 2026)

¹⁵⁴ J.M. Castro Prieto, *España oculta. Cristina García Rodero*, «Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes», n. 43, 2024. <https://minerva.circulobellasartes.com/espana-oculta-cristina-garcia-rodero/> (ultima consultazione 12 marzo 2026).

¹⁵⁵ G. Santagata, *Cristina García Rodero: lo sguardo dei riti popolari*, «Fotografia Artistica», fotografiaartistica.it/cristina-garcia-rodero-lo-sguardo-dei-riti-popolari/ (ultima consultazione 10 marzo, 2026)

¹⁵⁶ *España Oculta: Hidden Spain*, «Magnum Photos», www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/cristina-garcia-rodero-espana-oculta/ (ultima consultazione 14 marzo, 2026)

violento. C'erano così tante cose che coesistevano contemporaneamente nelle nostre tradizioni, mi ha sorpreso che nessuno si fosse ancora dedicato a rappresentarle.¹⁵⁷

Entrando nel vivo dei suoi lavori è possibile rendersi conto di come venga proposto un linguaggio visivo potente e suggestivo, capace di mostrare le stranezze e le contraddizioni della vita quotidiana. La produzione fotografica si concentra infatti sull'analisi dei dettagli e sulla rappresentazione di contesti culturali che, pur sembrando lontani, rappresentano le radici della comunità spagnola.¹⁵⁸



Figura 24: Cristina García Rodero, alle undici a Salvador, Cuenca. Spain. 1982, Magnum Photos

Ciò che invece accomuna i due fotografi è il loro sguardo attento alla realtà sociale e culturale che li circonda. Negli scatti dell'autrice spagnola si intrecciano elementi antropologici con riferimenti letterari e artistici, proprio come avvenne per la realizzazione di *Feste Religiose in Sicilia*, grazie al contributo letterario dello scrittore Leonardo Sciascia. Inoltre, attraverso la documentazione dei riti e delle celebrazioni religiose, García Rodero è capace di mettere in luce il ruolo delle persone

¹⁵⁷ Ibidem

¹⁵⁸ G. Santagata, *Cristina Garcia Rodero: lo sguardo dei riti popolari*, «Fotografia Artistica», fotografiaartistica.it/cristina-garcia-rodero-lo-sguardo-dei-riti-popolari/ (ultima consultazione 14 marzo, 2026)

comuni, riflettendo sul rapporto che le lega al territorio e alla natura del luogo, così come per anni ha fatto anche Ferdinando Scianna.

Osservando alcuni degli scatti presenti in *España Oculta*, è possibile riconoscere chiaramente questo legame.



Figura 25: Cristina García Rodero, L'Offertorio, Amil, Spagna, 1979, Magnum Photos

Riprendendo le parole di García Rodero nell'intervista rilasciata a Irene Baqué, emerge con chiarezza la centralità del legame tra persone, territorio e pratiche rituali, nonché il ruolo determinante che il processo di documentazione fotografica ha avuto nella definizione della sua cifra stilistica:

Non volevo tralasciare nessun piccolo dettaglio: per me tutto era importante. Volevo far conoscere le nostre tradizioni, le nostre feste, i nostri rituali. Volevo mostrare il nostro passato. Ma volevo anche riflettere il nostro

presente e il nostro futuro. Insieme ad altri che lavoravano con me alla documentazione di queste festività, eravamo tutti ben consapevoli di essere testimoni privilegiati, che la Spagna in cui ci trovavamo e che stavamo vedendo stava per cambiare. Sapevamo di dover documentare sia il cambiamento che ciò che lo aveva preceduto.¹⁵⁹



Figura 26: Cristina García Rodero, Viva Gesù Cristo! Penas de San Pedro, Spagna, 1978, Magnum Photos

Osservando questi scatti, emerge chiaramente come la scelta del bianco e nero, a discapito del colore, rappresenti una costante. Essa si configura non tanto come una preferenza estetica, quanto come una necessità espressiva volta a restituire il valore drammatico delle immagini. Secondo entrambi gli autori, infatti, la pellicola in bianco e nero non risponde a una logica puramente stilistica, ma a un'esigenza interiore, capace di eliminare gli elementi di disturbo e "ridurre il

¹⁵⁹ *España Oculta: Hidden Spain*, «Magnum Photos», www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/cristina-garcia-rodero-espana-oculta/ (ultima consultazione 14 marzo, 2026)

mondo all'osso per esaltarne le forme essenziali, le linee di forza, le ombre che danno spessore e mistero".¹⁶⁰ Sebbene il colore abbia inizialmente ricoperto un ruolo centrale nella produzione della fotografa spagnola, perché proveniente da una formazione in belle arti, è con l'avvio del suo progetto di natura antropologica che si assiste a un cambiamento significativo. L'adozione del bianco e nero risponde, in questo caso, alla volontà di non distogliere lo sguardo dalla realtà, permettendo al contempo di raggiungere una dimensione poetica difficilmente ottenibile attraverso l'uso del colore.¹⁶¹



Figura 27: Cristina García Rodero, Il ragazzo della Bara, Pellegrinaggio di Santa Marta de Ribarteme, Galizia. Spagna. 1982, Magnum Photos

Il confronto tra Ferdinando Scianna e Cristina García Rodero si rivela dunque fondamentale in quanto conferma la tesi inizialmente posta circa l'esistenza di uno spazio simbolico condiviso, all'interno del quale pratiche rituali, tradizioni popolari e forme di vita collettiva si configurano come elementi comuni, pur declinandosi secondo specificità geografiche differenti. In entrambi i casi, la fotografia si configura come uno strumento di conservazione e indagine culturale, capace

¹⁶⁰ F. Puma, *Ferdinando Scianna – Il fotografo dell'ombra*, di R. Andò, «Quinlan», quinlan.it/2025/10/05/ferdinando-scianna-il-fotografo-dellombra/ (ultima consultazione 16 marzo, 2026)

¹⁶¹ *España Oculta: Hidden Spain*, «Magnum Photos», www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/cristina-garcia-rodero-espana-oculta/ (ultima consultazione 16 marzo, 2026)

di cogliere non solo ciò che è visibile, ma anche ciò che appartiene alla dimensione più profonda dell'esperienza umana.

Alla luce di queste considerazioni, risultano particolarmente significative le parole dello scrittore Pino Bertelli, che, sebbene riferite al lavoro di un'altra fotografa, Marialba Russo - anch'ella impegnata attivamente nell'ambito dei riti religiosi e delle feste popolari - offrono una chiave di lettura estendibile anche agli autori fin qui analizzati. La sua interpretazione consente infatti di delineare una scrittura fotografica comune, caratterizzata da una visione intima e profonda dei soggetti fotografati. La figurazione si presenta austera, per nulla sacrale ed entra in contatto con l'evento, raccogliendolo e incorniciandolo in momenti emozionali "lasciati alla deriva del loro accadere". Non vi è alcuna forma di idolatria in queste immagini, bensì stupore, meraviglia, condivisione; "né sonni di morte, né destini traditi". Ciò che emerge dal fondo di queste fotografie è piuttosto la "limpidezza dei rituali popolari" che si trascolora in frammenti di vita cruda, violata e al contempo riscattata. Non importa essere o meno in accordo con la dimensione mistica rappresentata; ciò che conta è il modo in cui viene impressa nello spazio dell'immagine.¹⁶²

Il Mediterraneo si configura così come il luogo che custodisce tali dinamiche e tradizioni: uno spazio complesso in cui l'immaginario costruitosi nel corso della storia continua a trasformarsi e a rinnovarsi. Un contesto che non si esaurisce nella sua dimensione geografica ma che resta costantemente aperto alla scoperta, all'interpretazione e alla re-immaginazione.

¹⁶² P. Bertelli, *Marialba Russo – Sulla fotografia mediterranea*, «Phocus Magazine», www.phocusmagazine.it/marialba-russo-sulla-fotografia-mediterranea/ (ultima consultazione 20 marzo 2026)

CAPITOLO 4 – LA FOTOGRAFIA COME LINGUAGGIO INTERCULTURALE E PONTE IDENTITARIO

4.1 Riconsiderare l'identità mediterranea attraverso lo sguardo fotografico

Il percorso sviluppato nel corso di questa ricerca ha progressivamente messo in luce come la fotografia non possa essere considerata un semplice strumento di rappresentazione del reale, ma debba essere intesa come un linguaggio complesso, capace di costruire significati, interpretare contesti culturali e contribuire alla trasmissione della memoria collettiva.

A partire dall'analisi della fotografia documentaria come archivio culturale, affrontata nel primo capitolo, è emersa la natura ambivalente dell'immagine fotografica, sospesa tra testimonianza e interpretazione. La fotografia si è rivelata fin dalle sue origini non solo come mezzo tecnico di registrazione, ma come dispositivo culturale in grado di organizzare e restituire il reale secondo specifici modi di vedere. In questo senso, essa si configura come un archivio visivo che conserva tracce della memoria individuale e collettiva.

Nel secondo capitolo, lo sguardo si è poi spostato verso una prospettiva antropologica, focalizzandosi sul Sud Italia come spazio simbolico e culturale. Attraverso il contributo di autori come Ernesto De Martino e Vittorio De Seta, è stato possibile osservare come la fotografia e il documentario etnografico abbiano svolto un ruolo fondamentale nella documentazione e nell'interpretazione delle pratiche rituali, delle tradizioni popolari e delle forme di vita quotidiana. In questo contesto, il Sud è emerso non soltanto come un luogo geografico, ma come un laboratorio culturale complesso, attraversato da tensioni tra arcaicità e modernità, tra permanenza e trasformazione.

Il terzo capitolo ha infine ampliato lo sguardo a una dimensione più vasta, mettendo in relazione il contesto italiano con quello spagnolo attraverso l'analisi delle opere di Ferdinando Scianna e Cristina García Rodero. La scelta di confrontare questi due autori ha evidenziato come la fotografia documentaria sia in grado di cogliere, al di là delle specificità locali, una serie di elementi ricorrenti legati alla ritualità, alla religiosità e alla vita quotidiana, contribuendo a delineare un immaginario condiviso all'interno dello spazio mediterraneo.

È proprio a partire da questo confronto che emerge con maggiore evidenza la funzione interculturale della fotografia. Le immagini non si limitano solo a documentare realtà circoscritte,

ma rendono visibili strutture simboliche che attraversano contesti differenti, permettendo di individuare corrispondenze tra culture apparentemente distanti. La fotografia contribuisce così alla formazione di una memoria mediterranea che non è semplicemente la somma di memorie locali, ma una rete di immagini, pratiche e significati legati simbolicamente tra di loro.

Non vi sono dubbi sul fatto che la fotografia, per sua natura intesa come testimonianza della civiltà, possa oggi intendersi sia come oggetto culturale, sia come una vera e propria forma d'arte (e non semplice riproduzione di quello che la realtà offre). Da oltre un secolo la realtà viene infatti rappresentata attraverso mostre, selfie, cataloghi, post, pubblicità e osservare oggi un'immagine implica pertanto confrontarsi con una molteplicità di significati nascosti. Il medium fotografico si fa quindi portavoce di un pluralismo nella rappresentazione della realtà e per questo motivo costituisce un interessante oggetto di studio e ricerca, senza trascurare la rilevanza del suo ruolo sociale¹⁶³. Essa, infatti, è capace di scrivere la storia di una piccola comunità, di una città o di un'intera Nazione.¹⁶⁴ Tuttavia, questa sua caratteristica non deve essere interpretata come prova dell'esistenza di un'identità unitaria e omogenea nel Mediterraneo. Al contrario, ciò che emerge dalla sua analisi antropologica, è una realtà moderna profondamente complessa e stratificata, in cui analogie e differenze convivono in una tensione costante.

Per descrivere meglio le condizioni di questa realtà, il sociologo Zygmunt Bauman ha coniato il concetto di "Modernità liquida", tramite il quale si esprime la natura mutevole, instabile e fluida delle relazioni sociali, economiche e culturali che caratterizzano questa contemporaneità. Secondo il sociologo, si è passati da una società "solida", scandita da tempi ben definiti e da regole costruite su basi concrete, a una post-modernità liquida e dinamica, segnata dall'incertezza. Questi mutamenti e la mancanza di concretezza hanno messo in discussione non solo l'individuo ma l'intera società, i sentimenti, le relazioni, le opinioni e i desideri. L'uso della metafora della liquidità si rivela, dunque, efficace per illustrare come i cambiamenti tecnologici, economici e sociali abbiano eroso la sicurezza e la prevedibilità che un tempo definivano la vita quotidiana. Riflettere su questo tema è essenziale per comprendere le sfide che la comunità è portata ad affrontare in un mondo sempre più interconnesso ma, al tempo stesso, frammentato.¹⁶⁵

¹⁶³ Cfr. P. Bourdieu, *Un'arte media. Saggio sugli usi sociali della fotografia*, Meltemi Editore, 2018

¹⁶⁴ F. Bella, *Il ruolo sociale e culturale della fotografia*, «Vivere in Alto – Rivista online di Discipline umanistiche», ottobre 2023, www.vivereinalto.it/2023/10/30/il-ruolo-sociale-della-fotografia/ (ultima consultazione 20 marzo 2026)

¹⁶⁵ F. Salcioli, *Salute mentale Società liquida*, «Fondazione Patrizio Paoletti», ottobre 2024, fondazionepatriziopaoletti.org/glossario/societa-liquida/ (ultima consultazione 21 marzo 2026)

In questo senso anche la memoria e l'immaginario mediterraneo non agiscono più come un archivio statico e immutabile. I ricordi e le tradizioni non sono più elementi fissi, ma flussi che si adattano e si trasformano sotto la spinta della globalizzazione e dei mutamenti culturali contemporanei. Sebbene la fotografia cerchi di "fissare" l'istante, la memoria che essa veicola nel Mediterraneo resta comunque soggetta a una continua rinegoziazione.

Nel tentativo di riconsiderare l'identità mediterranea, risulta quindi necessario muovere una critica riguardo ciò che l'antropologo Michael Herzfeld ha definito "mediterraneismo", un concetto che descrive quella prospettiva teorica che attribuisce caratteristiche intrinseche a tutte le culture del bacino, spesso riducendole a stereotipi o a presunti "valori comuni" che finiscono per appiattirne le reali contraddizioni interne. Per decenni, l'antropologia anglo-americana del dopoguerra ha infatti ricercato una forma di coesione che rischiava di trasformare il Mediterraneo in un'entità semplificata, sottratta alla sua complessità storica.¹⁶⁶

La fotografia documentaria analizzata in questa ricerca si pone invece l'obiettivo opposto. A riguardo, la studiosa italiana Adelina Miranda nella sua introduzione a una raccolta di saggi sull'antropologia mediterranea, osserva come il Mediterraneo solleciti una prospettiva culturale in quanto "spazio di 'coesistenze contraddittorie': area colonizzatrice e colonizzata; area da conquistare o da convertire; area da attraversare e da conoscere; area di invenzione e di adattamento".¹⁶⁷ Attraverso questa definizione, emerge con chiarezza la natura complessa e stratificata del Mediterraneo che si configura non solo come spazio geografico, ma come orizzonte dinamico in cui pratiche, simboli e identità sono costantemente rielaborati.

Questa visione restituisce il Mediterraneo come uno spazio plurale e dinamico, un luogo di continua rinegoziazione delle identità. In tal senso, esso può essere interpretato anche alla luce di quella che Claudio Fogu ha definito una "appartenenza deterritorializzata in una comunità di altri", sottolineando il carattere relazionale e contraddittorio delle identità mediterranee.¹⁶⁸

In questo scenario di modernità fluida, la memoria liquida non deve essere interpretata come una perdita di radici, ma come un processo che necessita di basi solide. Si potrebbe richiamare il pensiero di Ricoeur¹⁶⁹, il quale attraverso la sua fenomenologia dell'oblio e la selezione consapevole degli avvenimenti storici dà forma all'esperienza e consente al soggetto - in questo

¹⁶⁶ S. Caserta, *Narratives of Mediterranean Spaces*, Palgrave Macmillan, p.3

¹⁶⁷ *Ibidem*

¹⁶⁸ *Ibidem*

¹⁶⁹ Cfr. cap. I

caso alla memoria mediterranea - di ridefinirsi nel tempo, pur omettendo, o dimenticando alcuni avvenimenti; in alternativa, per restituire maggiore complessità al discorso, si potrebbe parlare di un processo di riappropriazione della propria identità mediterranea.

A riguardo, riprendendo ancora una volta le parole di Fogu e contestualizzandone la teoria al territorio italiano per offrirne un esempio concreto, la sfida che l'Italia è chiamata ad affrontare per non perdere la propria identità, consiste nel trasformare il *Mare Nostrum* in un *Mare Aliorum*, ovvero uno "spazio marittimo di interazione", aprendo le proprie coste alle influenze di altre culture, che finiscono per ridefinire l'identità italiana all'interno dei suoi confini. Le narrazioni mediterranee possono così svolgere un ruolo chiave in questo sforzo, poiché la narrazione stessa contribuisce a generare forme di ibridazione all'interno della cultura italiana contemporanea, rafforzando al contempo la porosità dei confini in tutto lo spazio del Mediterraneo.¹⁷⁰

Questa operazione di ri-significazione dello spazio mediterraneo trova un ampio riscontro nell'ambito dei cosiddetti *Mediterranean Studies*, che negli ultimi decenni hanno messo in discussione l'idea di un Mediterraneo inteso come unità culturale compatta, proponendo invece una visione più articolata e dinamica.

Silvia Caserta approfondisce questo punto citando Michel De Certeau, il quale distingue il "luogo", inteso come ordine delle posizioni fisse, dallo "spazio" come "luogo praticato". Riprendendo tale prospettiva, Caserta sottolinea come il Mediterraneo venga continuamente "messo in atto" dalle persone e dalle immagini che lo attraversano.¹⁷¹ Lo sguardo fotografico - come quello di Scianna o García Roderó - non si limita dunque a mappare passivamente un territorio, ma partecipa attivamente alla creazione del Mediterraneo come spazio di "coesistenze contraddittorie".

In questa prospettiva, la fotografia si configura come una narrativa visiva, capace di dare voce alle differenze che costituiscono l'essenza della realtà mediterranea. L'immagine diventa così un ponte identitario e un organo di resistenza; in un'epoca che tende a liquefare ogni alternativa, l'atto fotografico restituisce una solidità simbolica alle differenze culturali, trasformando il Mediterraneo in un sito d'incontro sociale e culturale.

¹⁷⁰ Ivi, p.11

¹⁷¹ Ivi, p.13

4.2 Verso un orizzonte mediterraneo condiviso

Che cos'è il Mediterraneo? Mille cose insieme. Non un paesaggio, ma innumerevoli paesaggi. Non un mare, ma un susseguirsi di mari. Non una civiltà, ma una serie di civiltà accatastate le une sulle altre. Viaggiare nel Mediterraneo significa incontrare il mondo romano in Libano, la preistoria in Sardegna, le città greche in Sicilia, la presenza araba in Spagna, l'Islam turco in Jugoslavia.¹⁷²

Con queste parole, nel 1949, Fernand Braudel descriveva la complessità di uno spazio che al contempo divide e unisce i popoli che lo abitano. Un mare che, più che essere semplicemente attraversato, abbraccia le terre che lo circondano, come egli stesso sottolinea nel suo celebre saggio *Il Mediterraneo*. Questa prospettiva consente di delineare con chiarezza la natura profondamente composita di questo mare, che non può essere interpretato come un'entità geografica unitaria, bensì come un mosaico dinamico di culture, paesaggi e identità.

Da millenni, infatti, il Mediterraneo rappresenta un crocevia di scambi, migrazioni e contaminazioni, in cui la storia continua a ridefinirsi. La sua pluralità compositiva ha reso questo “continente liquido” un ecosistema “polisemico e policentrico”, capace di tenere insieme nella densa trama di connettività che lo caratterizza, uno spazio marittimo relativamente ristretto ma straordinariamente denso di relazioni. Raccolto come in un grembo tra tre continenti, il Mediterraneo configura così un mondo che oggi definiamo “Vecchio”, ma che per lungo tempo ha rappresentato il centro del mondo conosciuto.¹⁷³

Sebbene il presente lavoro si concentri principalmente sui contesti di Italia e Spagna, la riflessione fin qui sviluppata invita ad ampliare lo sguardo all'intero bacino mediterraneo, al fine di individuare concretamente un'identità visiva condivisa. In questo quadro, le immagini fotografiche assumono un ruolo fondamentale: esse non si limitano a documentare luoghi e realtà, ma diventano strumenti di confronto e di interpretazione, capaci di mettere in relazione esperienze diverse e di suggerire nuove chiavi di lettura interculturali.

A tal proposito, Boris Biancheri, ex presidente Ansa, nell'introduzione a una mostra realizzata nei primi anni Duemila in collaborazione con il Museo Alinari e il Senato della Repubblica, evidenzia come, la rappresentazione fotografica dei paesi del Mediterraneo di oltre un secolo fa, consenta di

¹⁷² F. Braudel, *Il Mediterraneo. Lo spazio la storia gli uomini le tradizioni*, Bompiani, 2002, p. 24

¹⁷³ A. Cusumano, *Il Mediterraneo di Giuseppe Modica*, «Dialoghi Mediterranei», settembre 2024, www.istitutoeuroarabo.it/DM/il-mediterraneo-di-giuseppe-modica/ (ultima consultazione 23 marzo 2026)

cogliere una parentela estetica e civile inattesa tra realtà solo apparentemente distanti. Pur nella varietà di etnie, religioni e lingue, i paesi mediterranei rivelano tratti comuni che superano le differenze più evidenti. A un primo sguardo, gli elementi di divisione sembrerebbero prevalere; tuttavia, un'osservazione più attenta restituisce un quadro diverso:

Guardate il porto di Marsiglia e quello di Algeri, guardate le case della Valletta e quelle di Beirut, guardate le strade di una città marocchina e quelle di Napoli e una indefinibile ma lampante identità mediterranea vi balzerà agli occhi.¹⁷⁴

Queste immagini inducono anche ad un'altra riflessione: esse suggeriscono come cento anni fa esistesse tra le rive del Mediterraneo un grado di affinità maggiore rispetto a quello odierno. In particolare, le due grandi sponde - soprattutto quella settentrionale e quella meridionale - condividevano caratteristiche comuni che in gran parte sono andate perdute. L'amalgama che esisteva al tempo in cui una civiltà prevalentemente agricola e mercantile pervadeva l'intera area mediterranea si è progressivamente dissolta con l'avvento della civiltà industriale e, ancor più, con l'affermarsi della civiltà tecnologica.¹⁷⁵

Questo coincide con quanto discusso precedentemente in merito alla modernità liquida teorizzata da Bauman. Tuttavia, il sentimento di appartenenza sussiste nonostante l'avanzamento della società moderna. Il legame che unisce i paesi affacciati su questo mare è ancora percepibile; affinché non vada disperso occorre - come sottolinea Roberto Dainotto - "sottrarre il Mediterraneo al liquefarsi di ogni alternativa", ri-teorizzandolo come forma di resistenza, come un "organo solido", capace di opporsi a una globalizzazione che, pur cercando di immaginarsi indipendente dal locale e dal territorio, rimane inevitabilmente vincolata ad essi.¹⁷⁶

A rafforzare l'idea di Mare Nostrum, inteso come spazio caratterizzato da una identità visiva condivisa e "solida", si inseriscono anche le parole del Marcello Pera:

È davvero impressionante come bastino poco più di cent'anni, e spesso molto meno, per ritrovare i segni profondi dell'affinità che lega genti e paesi oggi ritenuti così diversi. È sufficiente eliminare gli aspetti più evidenti della modernità: i grattacieli, le grandi strade, le automobili, le insegne pubblicitarie, tutto

¹⁷⁴ B. Biancheri, Introduzione, *Il Mediterraneo dei fotografi. Passato, presente*, «Senato della Repubblica», www.senato.it/documenti/repository/eventi/med/pagina03.htm (ultima consultazione 23 marzo 2026)

¹⁷⁵ Ibidem

¹⁷⁶ S. Caserta, *Narratives of Mediterranean Spaces*, Palgrave Macmillan, p.5

ciò che costituisce il marchio dei nostri tempi recenti e delle nostre faticose identità, per vedere come le terre, le pietre, i cieli, i mari si rimandino l'un l'altro, si richiamino, parlino la stessa lingua. Per non parlare dei volti e degli sguardi che ci arrivano tutti come da dietro l'angolo e sono, nella loro naturalezza, così simili tra loro, da qualunque latitudine provengano.¹⁷⁷

Non si tratta di rievocare la retorica del Mediterraneo inteso come “culla di civiltà”, certo non si è mai trattato di sponde pacifiche: guerre, rivalità, sangue, migrazioni sono l'altra faccia di questo mare. Ciononostante, è sempre esistito un fitto reticolo di contatti, commerci e viaggiatori - talvolta anche semplici turisti - che nel corso dei secoli non si è mai interrotto e che non ha oltrepassato confini, religioni e appartenenze, radicandosi nella sostanza stessa della vita mediterranea. Una vita che la fotografia ha saputo cogliere e restituire nella sua essenza, in particolare nelle immagini conservate nell'archivio Alinari.¹⁷⁸

Viaggiando tra Marsiglia ed Atene, tra Tunisi e Palermo, tra Genova e Tangeri, tra Barcellona e Il Cairo, e sfogliando alcune di queste fotografie, si ha l'impressione di avere tra le mani un vero e proprio album di famiglia: “un gioco di specchi che rende complementari le differenze e riconoscibili i nodi del fitto reticolo di relazioni tra i continenti”. Le navigazioni e le rotte migratorie susseguitesi nel corso della storia hanno favorito occasioni di dialogo, promuovendo forme di conoscenza e di ospitalità, nonché processi di mescolanza, contaminazione e ibridazione, fino a configurare un sistema caratterizzato da una profonda interdipendenza su scala intercontinentale.¹⁷⁹

A riguardo, con l'obiettivo di restituire la storia e le persone di questo grande mare, numerose esperienze espositive hanno già tentato di costruire una narrazione visiva condivisa del Mediterraneo. Tra queste, per citarne alcune, il *Photolux Festival* di Lucca (2017) che ha dedicato un'intera edizione al Mediterraneo e ai suoi fotografi, articolandosi in ben ventidue mostre che hanno coinvolto grandi nomi e giovani autori della scena internazionale. Attraverso questa pluralità di sguardi, il festival ha dato luogo a forme di contaminazione visiva, contribuendo a raccontare un mare che da millenni si configura come spazio di incontro e conflitto tra civiltà diverse.¹⁸⁰

¹⁷⁷ M. Pera, Un album di famiglia, *Il Mediterraneo dei fotografi. Passato, presente*, «Senato della Repubblica», www.senato.it/documenti/repository/eventi/med/pagina01.htm, (ultima consultazione 23 marzo 2026)

¹⁷⁸ Ibidem

¹⁷⁹ A. Cusumano, *Il Mediterraneo di Giuseppe Modica*, «Dialoghi Mediterranei», settembre 2024, www.istitutoeuroarabo.it/DM/il-mediterraneo-di-giuseppe-modica/ (ultima consultazione 24 marzo 2026)

¹⁸⁰ Redazione, *Photolux Festival racconta il “Mediterraneo”*, «ArtsLife», artslife.com/2017/09/27/photolux-racconta-il-mediterraneo-a-lucca-dal-18-novembre/ (ultima consultazione 25 marzo 2026)

Allo stesso modo la rassegna *Mediterraneo: fotografie tra terre e mare*, tenutasi a Napoli qualche anno più tardi, nel 2019, ha rappresentato un significativo esempio di progetto collettivo, capace di riunire fotografi provenienti da contesti diversi per indagare, attraverso linguaggi eterogenei, le identità culturali e sociali dei paesi che si affacciano su questo spazio condiviso.¹⁸¹

Un ulteriore esempio è rappresentato dalla prima edizione di *Photomenta* (2021), una mostra fotografica che ha presentato le opere di decine di partecipanti provenienti da numerosi paesi del Mediterraneo, organizzata dal fotografo e curatore Guy Raz del Dipartimento di Fotografia del Museo Eretz Israel di Tel Aviv. Il progetto ha riunito una raccolta di oltre 300 stampe - insieme ad alcune opere video - realizzate da trentacinque fotografi provenienti dalle diverse sponde del Mediterraneo, configurandosi come un vero e proprio percorso narrativo. Attraverso una suddivisione tematica che spazia tra arte antica, etnografia, archeologia e sguardo contemporaneo, la mostra ha costruito un dialogo tra tempi e linguaggi differenti, con l'obiettivo di tessere relazioni tra i luoghi rappresentati e "connettere il passato con il presente".¹⁸²

Queste esperienze dimostrano come la fotografia, attraverso il confronto tra autori e prospettive differenti, possa configurarsi come uno strumento privilegiato per individuare linee comuni e affinità tra i diversi contesti del Mediterraneo, contribuendo alla costruzione di una memoria visiva condivisa e di un punto di incontro mentale, artistico e narrativo. In questo senso, quanto emerso nel corso della presente ricerca può essere proiettato verso un orizzonte più ampio, capace di oltrepassare i confini dei casi analizzati: le connessioni individuate non si configurano come eccezioni isolate, ma come tracce diffuse e persistenti, riconoscibili da chiunque attraversi questi territori con uno sguardo attento e consapevole.

È dunque un invito, rivolto al lettore, a proseguire idealmente questo percorso: a cogliere, nei propri viaggi, nei paesaggi, nelle architetture, nei volti e nei gesti quotidiani, quelle risonanze sottili che legano luoghi apparentemente distanti ma profondamente connessi; a ricercare quell'identità condivisa che prende forma laddove inizia il mare.

¹⁸¹ *Mediterraneo: fotografie tra terre e mare*, «Arte.it», www.arte.it/calendario-arte/napoli/mostra-mediterraneo-fotografie-tra-terre-e-mare-63759 (ultima consultazione 25 marzo 2026)

¹⁸² F. Martegani, *Il Mediterraneo in 300 fotografie*, «JoiMag», novembre 2021, www.joimag.it/il-mediterraneo-in-300-fotografie/ (ultima consultazione 25 marzo 2026)

Riprendendo le parole di Braudel, il Mediterraneo si configura come “una buona occasione di presentare un altro modo di affrontare la storia”, poiché il mare, così come lo possiamo osservare e amare, rappresenta “sul suo passato, il più stupefacente, il più lampante di tutti i testimoni”.¹⁸³ In questo senso la fotografia eredita tale funzione testimoniale, confermandosi come un mezzo capace di raccontare e preservare questa realtà. È grazie alla sua invenzione, e allo sguardo di coloro che hanno saputo ridefinire la sua funzione originaria, che questo mondo diventa visibile, riconoscibile e, in definitiva, condivisibile.

¹⁸³ F. Braudel, *Il Mediterraneo. Lo spazio la storia gli uomini le tradizioni*, Bompiani, 2002, p. 26

CONCLUSIONI

L'analisi sviluppata nel corso di questo lavoro più che restituire risposte definitive, ha progressivamente spostato lo sguardo. Dalla fotografia come documento alla fotografia come esperienza, dall'idea di identità come appartenenza stabile, alla consapevolezza della sua natura fragile, stratificata, continuamente riscritta. In questo slittamento, il Mediterraneo non si è rivelato soltanto come uno spazio geografico o culturale, ma come una condizione dello sguardo; un modo di vedere, di ricordare, di riconoscersi.

Riprendendo il titolo, *L'identità visiva nel Mediterraneo*, ciò che emerge non è un'immagine definita, ma piuttosto una costellazione di frammenti. Riti, volti, gesti, corpi, paesaggi: elementi che la fotografia non ricomponi in un'unità, ma tiene insieme nella loro tensione. I culti popolari e le pratiche devozionali, osservati attraverso l'obiettivo fotografico e il filtro della ricerca antropologica, non appaiono come residui del passato, ma come forme vive, capaci di resistere, trasformarsi, talvolta anche contraddirsi. In questo senso, la fotografia non chiarisce, complica; non restituisce il Mediterraneo, ma lo moltiplica. Ogni immagine apre uno scarto tra ciò che è stato e ciò che viene visto, tra chi è rappresentato e chi guarda. È proprio in questo scarto che si produce significato.

Se la fotografia conserva, lo fa sempre trasformando, se documenta, lo fa sempre interpretando e se costruisce memoria, lo fa inevitabilmente insieme all'oblio. Per questo motivo, parlare di identità visiva significa accettare una contraddizione: cercare qualcosa che, nel momento stesso in cui viene fissato, cambia. L'identità mediterranea, allora, non è ciò che le immagini mostrano, ma ciò che continua a sfuggire tra un'immagine e l'altra. Forse è proprio qui che questo lavoro trova il suo punto di arrivo (o di sospensione), non nel tentativo di definire cosa sia il Mediterraneo, né di stabilire un significato univoco delle sue rappresentazioni, ma nel riconoscere che ogni fotografia è un passaggio, nonché un attraversamento tra luoghi, tempi e interpretazioni.

A partire da questa soglia, il percorso può essere riletto come un progressivo chiarimento del ruolo della fotografia all'interno dei processi di costruzione culturale. L'analisi ha mostrato come l'immagine fotografica non possa essere ridotta a una semplice registrazione, ma vada compresa come dispositivo complesso, in cui documentazione e interpretazione si intrecciano costantemente. Questo aspetto è emerso con particolare evidenza dalla documentazione analizzata nelle ricerche antropologiche, le quali si sono avvalse di numerosi contributi provenienti da studiosi e osservatori

di diversa formazione. In particolare, sono stati presi in esame i lavori di ricercatori che hanno indagato le pratiche culturali nel loro contesto sociale e simbolico, affiancati dalle testimonianze visive e narrative di registi, fotografi ed etnomusicologi, capaci di restituire con immediatezza la dimensione estetica e quotidiana dei fenomeni osservati. L'analisi dei riti e delle forme devozionali attraverso il linguaggio fotografico ha evidenziato come questo medium non si limiti a rappresentare fenomeni culturali, ma contribuisca a costruirne il senso, mettendo in relazione il visibile con sistemi simbolici più complessi. Ciò che viene fotografato non è mai dato una volta per tutte, ma si definisce nel rapporto tra chi guarda, chi è rappresentato e il contesto in cui l'immagine viene prodotta e interpretata.

Allargando lo sguardo al contesto mediterraneo, queste dinamiche assumono una dimensione ulteriore. Il confronto tra racconti culturali differenti, in particolare tra quello spagnolo e quello italiano, ha permesso di osservare le modalità tramite cui la fotografia rende visibili sia le continuità sia le differenze, evitando una lettura semplificata dell'identità come elemento unitario e stabile.

In questo quadro, la fotografia si configura come un linguaggio interculturale non perché elimina le distanze, ma perché le rende leggibili. Le immagini non annullano le differenze, né offrono una traduzione completa dell'altro; al contrario, mantengono aperto uno spazio di interpretazione, in cui il significato si costruisce nel confronto tra prospettive diverse. È proprio questa dimensione relazionale che consente di ripensare l'identità mediterranea non come dato, ma come processo in continua ridefinizione.

Rimane così un interrogativo, più che una conclusione: che le immagini non servano tanto a spiegare ciò che vediamo, ma a metterci nella condizione di guardare diversamente. In fondo, come affermava anche Ferdinando Scianna, un fotografo, dopotutto, “guarda cercando di vedere e, ogni tanto, vede qualcosa”.

BIBLIOGRAFIA

Libri

Agamennone, M. (a cura di), *Musiche tradizionali del Salento. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino (1959–1960)*, Squilibri, Roma, 2005.

Arillotta, S., *Mezzogiorno a fuoco*, Rubettino Editore, 2023.

Barthes, R., *La camera chiara*, Einaudi, 2003.

Bourdieu, P., *Un'arte media. Saggio sugli usi sociali della fotografia*, Meltemi Editore, 2018.

Braudel, F., *Il Mediterraneo. Lo spazio la storia gli uomini le tradizioni*, Bompiani, 2002.

Caserta, S., *Narratives of Mediterranean Spaces*, Palgrave Macmillan.

Cassano, F., *Il pensiero meridiano*, Sagittari Laterza, 1996.

Chiozzi, P., *Il volto del tempo. La ritrattistica nell'antropologia visuale*.

Cohan Scherer, J., *Ethnographic Photography in Anthropological Research*, in M. de Gruyter (a cura di), *Principles of Visual Anthropology*, a cura di P. Hockings, 1995.

D'Angelo, P., *Filosofia del paesaggio*, Quodilbet, 2014

De Gaetano, R., Dottorini, D., Tucci, N. (a cura di), *Il paesaggio degli autori. Cinema e immaginario meridiano*, L. Pellegrini, 2023.

De Martino, E., *Sud e magia*, Einaudi, 2024.

Ghirri, L., *Lezioni di fotografia*, Quodlibet, 2025.

Perricone, R. (a cura di), *Il volto del tempo. La ritrattistica nella cultura popolare*, Associazione socio-culturale Michele Palminteri, Calamonaci, 2000/2001.

Ricoeur, P., *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Il Mulino, 2004.

Rossi, A., *Le feste dei poveri*, Laterza, Bari, 1969.

Sciascia, L., *Feste religiose in Sicilia*, Leonardo da Vinci Editore, 1965.

Articoli e saggi

Alessi, B., "La memoria fotografata. Le origini della fotografia nell'Agrigentino", in R. Perricone (a cura di), *Il volto del tempo. La ritrattistica nella cultura popolare*, Associazione socio-culturale Michele Palminteri, Calamonaci, 2001.

Antichi, S., contributo in R. De Gaetano, D. Dottorini, N. Tucci (a cura di), *Il paesaggio degli autori. Cinema e immaginario meridiano*, L. Pellegrini, 2023.

Bernardi, G., *Magia psicoterapeutica. Sul tema del "rito e cambiamento psicoterapeutico"*, in «La Ricerca Folklorica», n. 17, 1988.

Brier, S., *Raffigurare il passato. Le immagini visive e la comprensione della storia degli Stati Uniti*, in «Contemporanea», vol. 10, n. 3, 2007.

Buttitta, I., "Introduzione", in R. Perricone (a cura di), *Il volto del tempo. La ritrattistica nella cultura popolare*, Associazione socio-culturale Michele Palminteri, Calamonaci, 2000.

Carpitella, D., Franco Pinna e la fotografia etnografica, in «La Ricerca Folklorica», n. 2, 1980.

Cersosimo, D., Donzelli, C., L'identità come risorsa, in «Meridiana», n. 37, 2000.

Cervini, A., Tagliani, G., "La forma cinematografica del paesaggio. Mondo rurale e industria secondo Cecilia Mangini", in R. De Gaetano, D. Dottorini, N. Tucci (a cura di), *Il paesaggio degli autori. Cinema e immaginario meridiano*, L. Pellegrini, 2023.

Cimatti, F., "Il paesaggio dei filosofi", in R. De Gaetano, D. Dottorini, N. Tucci (a cura di), *Il paesaggio degli autori. Cinema e immaginario meridiano*, L. Pellegrini, 2023.

De Martino, E., La ricerca e i suoi percorsi, in C. Gallini (a cura di), Ernesto De Martino. Scritti inediti sulla ricerca in Lucania, «La Ricerca Folklorica», n. 13, 1986.

Floris, A., "Paesaggi senza tempo. Il cinema meridiano di Vittorio De Seta", in R. De Gaetano, D. Dottorini, N. Tucci (a cura di), *Il paesaggio degli autori. Cinema e immaginario meridiano*, L. Pellegrini, 2023.

Imbriani, E., La ricerca sul tarantismo di Ernesto De Martino, in M. Agamennone (a cura di), *Musiche tradizionali del Salento. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino (1959–1960)*, Squilibri, Roma, 2005.

Massenzio, M., Dei, F., prefazione in E. De Martino, *Sud e magia*, Einaudi, 2024.

Minervini, E., Fotografia: tra documento e interpretazione, in «La Ricerca Folklorica», n. 2, 1980.

Newhall, B., Documentary Approach to Photography, in «Parnassus», vol. 10, n. 3, 1938.

Nickel, D., History of Photography: The State of Research, in «The Art Bulletin», vol. 83, n. 3, 2001.

Pellegrino, P., La fotografia come testo: memoria storica, oblio e identità collettiva, in «Itinerari di ricerca storica», n. 15, 2000.

Placanica, A., L'identità del meridionale, in «Meridiana», n. 32, 1998.

Scianna, F., Il fotografo e l'antropologo, in «La Ricerca Folklorica», n. 2, 1980.

Vassallo, J., Documentary Photography and Preservation, or The Problem of Truth and Beauty, in «Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism», vol. 11, n. 1, 2014.

SITOGRAFIA

Bella, F., Il ruolo sociale e culturale della fotografia, «Vivere in Alto – Rivista online di Discipline umanistiche», ottobre 2023. <http://www.vivereinalto.it/2023/10/30/il-ruolo-sociale-della-fotografia/> (ultima consultazione 20 marzo 2026).

Belpoliti, M., Sulle fotografie: immagini indisciplinate, «Doppiozero», 16 dicembre 2020. <http://www.doppiozero.com/sulle-fotografie-immagini-indisciplinate> (ultima consultazione 26 ottobre 2025).

Bertelli, P., Marialba Russo – Sulla fotografia mediterranea, «Phocus Magazine». <http://www.phocusmagazine.it/marialba-russo-sulla-fotografia-mediterranea/> (ultima consultazione 20 marzo 2026).

Biancheri, B., Introduzione, Il Mediterraneo dei fotografi. Passato, presente, «Senato della Repubblica». <http://www.senato.it/documenti/repository/eventi/med/pagina03.htm> (ultima consultazione 23 marzo 2026).

Blanc, G., A History of Documentary Photography, Part I, «Blind Magazine», 24 novembre 2020. <http://www.blind-magazine.com/lab/a-history-of-documentary-photography-part-i/> (ultima consultazione 29 ottobre 2025).

Blanc, G., A History of Documentary Photography, Part II, «Blind Magazine», 21 novembre 2020. <http://www.blind-magazine.com/lab/a-history-of-portrait-photography-part-ii/> (ultima consultazione 30 ottobre 2025).

Bucci, S., Addio a Gianni Berengo Gardin, il maestro dei reportage, «Corriere della Sera», 25 agosto 2007. http://www.corriere.it/cultura/25_agosto_07/morto-gianni-berengo-gardin-maestro-reportage-8dddbfa6-738c-11f0-aa37-7fbc200bc1f4.shtml (ultima consultazione 3 novembre 2025).

Castro Prieto, J. M., España oculta. Cristina García Rodero, «Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes», n. 43, 2024. <https://minerva.circulobellasartes.com/espana-oculta-cristina-garcia-rodero/> (ultima consultazione 12 marzo 2026).

Cusumano, A., Il Mediterraneo di Giuseppe Modica, «Dialoghi Mediterranei», settembre 2024. <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/il-mediterraneo-di-giuseppe-modica/> (ultima consultazione 24 marzo 2026).

D'Antonio, C. (a cura di), Franco Pinna: la fotografia neorealista del Sud Italia, «The Way Magazine». <http://www.thewaymagazine.it/leisure/franco-pinna-la-fotografia-neorealista-del-sud-italia/> (ultima consultazione 27 gennaio 2026).

España Oculta: Hidden Spain, «Magnum Photos». <http://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/cristina-garcia-rodero-espana-oculta/> (ultima consultazione 16 marzo 2026).

Fondazione Alinari per la fotografia. <http://www.alinari.it/cms/it/patrimonio/archivi-alinari> (ultima consultazione 30 ottobre 2025).

Foschi, G., Fontcuberta contro Barthes, «Doppiozero», 19 aprile 2023. <http://www.doppiozero.com/fontcuberta-contro-barthes> (ultima consultazione 29 ottobre 2025).

Franco Pinna – Fondo 1959, Archivio Sonoro Basilicata. <http://www.archiviosonoro.org/archivio-sonoro/archivio-sonoro-basilicata/fondo-pinna/1959-fondo-pinna.html> (ultima consultazione 27 gennaio 2026).

Franco Pinna, Archivio Sonoro Larete. <http://www.archiviosonoro.org/approfondimenti/franco-pinna.html> (ultima consultazione 27 gennaio 2026).

Il dolore di tutte le madri del mondo nello straziante inno della Desolata di Canosa, «Canusiumchronicles». <https://canusiumchronicles.com/2024/03/27/il-dolore-di-tutte-le-madri-del-mondo-nello-straziante-inno-della-desolata-di-canosa/> (ultima consultazione 9 dicembre 2025).

Il Gioco della Falce – un rito antico, tra storia e mito, A.M. Bianchi (a cura di), Pro Loco – San Giorgio Lucano (MT). http://patrimonioculturale.regione.basilicata.it/rbc/upload/file_1433017083498.pdf (ultima consultazione 2 febbraio 2026).

Il neorealismo in Italia: la fotografia, «Diario dell'arte», aprile 2022. <http://www.diariodellarte.it/neorealismo-italia-fotografia/> (ultima consultazione 14 febbraio 2026).

La desolata di Canosa di Puglia, «Essere Altrove». <http://www.esserealtrove.it/desolata-canosa-puglia/> (ultima consultazione 9 dicembre 2025).

La notte della taranta – La musica. <http://www.lanottedellataranta.it/tarantismo/la-musica/> (ultima consultazione 14 gennaio 2026).

La notte della taranta – Le nostre radici. <http://www.lanottedellataranta.it/tarantismo/le-nostre-radici/> (ultima consultazione 23 gennaio 2026).

Manganello, R., Le fotografie di famiglia, «Diatomea», 2023. <http://www.diatomea.net/fotografia/le-foto-di-famiglia/> (ultima consultazione 10 novembre 2025).

Martegani, F., Il Mediterraneo in 300 fotografie, «JoiMag», novembre 2021. <http://www.joimag.it/il-mediterraneo-in-300-fotografie/> (ultima consultazione 25 marzo 2026).

Martín, D. E. B., Acerca de la fotografía etnográfica, «Gazeta de Antropología», 1999. <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=3461> (ultima consultazione 13 novembre 2025).

Mediterraneo: fotografie tra terre e mare, «Arte.it». <http://www.arte.it/calendario-arte/napoli/mostra-mediterraneo-fotografie-tra-terre-e-mare-63759> (ultima consultazione 25 marzo 2026).

Mondani, F., Il Neorealismo italiano: i temi e gli autori principali, «Virgilio Scuola», aprile 2025. <https://sapere.virgilio.it/scuola/superiori/letteratura-storia-filosofia/letteratura-del-novecento/> (ultima consultazione 8 febbraio 2026).

Ninotta, G., Il neorealismo, «Imaginarium». <https://imaginarium.camera.to/timeline/1940-49/il-neorealismo> (ultima consultazione 14 febbraio 2026).

Ninotta, G., La fotografia etnografica, «Imaginarium». <https://imaginarium.camera.to/timeline/1870-79/la-fotografia-etnografica> (ultima consultazione 12 novembre 2025).

Pasolini, P.P., testo introduttivo in Stendali. Suonano ancora, Cecilia Mangini (regia di), Italia 1960, «Archivi del Sud». <https://database.archividelsud.com/videos/1752> (ultima consultazione 2 dicembre 2025).

Pera, M., Un album di famiglia, Il Mediterraneo dei fotografi. Passato, presente, «Senato della Repubblica». <http://www.senato.it/documenti/repository/eventi/med/pagina01.htm> (ultima consultazione 23 marzo 2026).

Perrotta, C., Rocco Scotellaro e la cultura contadina, «Sviluppo Felice», 2016. <https://svilupprofelice.wordpress.com/2016/12/05/rocco-scotellaro-e-la-cultura-contadina/> (ultima consultazione 11 febbraio 2026).

Photolux Festival racconta il "Mediterraneo", «ArtsLife». <https://artslife.com/2017/09/27/photolux-raconta-il-mediterraneo-a-lucca-dal-18-novembre/> (ultima consultazione 25 marzo 2026).

Puma, F., Ferdinando Scianna – Il fotografo dell'ombra, di R. Andò, «Quinlan». <https://quinlan.it/2025/10/05/ferdinando-scianna-il-fotografo-dellombra/> (ultima consultazione 24 febbraio 2026).

Quasimodo, S., commento in La taranta, Gianfranco Mingozzi (regia di), Italia 1962, «Archivi del Sud». <https://database.archividelsud.com/videos/1773> (ultima consultazione 23 gennaio 2026).

Rilli, M., La fotografia antropologica è una sintesi affascinante tra arte e scienza. <https://www.marcorilli.com/blog/la-fotografia-antropologica-una-sintesi-affascinante-tra-arte-e-scienza> (ultima consultazione 12 novembre 2025).

Salcioli, F., Salute mentale Società liquida, «Fondazione Patrizio Paoletti», ottobre 2024. <https://fondazionepatriziopaoletti.org/glossario/societa-liquida/> (ultima consultazione 21 marzo 2026).

Santagata, G., Cristina Garcia Rodero: lo sguardo dei riti popolari, «Fotografia Artistica». <https://fotografiaartistica.it/cristina-garcia-rodero-lo-sguardo-dei-riti-popolari/> (ultima consultazione 14 marzo 2026).

Scianna, F., – Ferdinando Scianna: il "sotterraneo" della fotografia, «PicWalk», settembre 2020. <https://www.picwalk.net/ferdinando-scianna/> (ultima consultazione 23 febbraio 2026).

Scianna, F., – Profilo Magnum Photos. <http://www.magnumphotos.com/photographer/ferdinando-scianna/> (ultima consultazione 4 marzo 2026).

Scianna, F., – Sito ufficiale. <https://www.ferdinandoscianna.it/> (ultima consultazione 23 febbraio 2026).

Scianna, F., intervista in Visioni d'arte, Giart TV, 2009. <http://www.youtube.com/watch?v=J7SGBWOZgIM> (ultima consultazione 3 marzo 2026).

Sciaccia, L., commento in Terremoto in Sicilia, Michele Gandin (regia di), Italia 1968, «Archivi del Sud». <https://database.archividelsud.com/videos/1836> (ultima consultazione 8 dicembre 2025).

Tucci, N., Tra mare e terra, il cinema documentario di Vittorio De Seta, «Fata Morgana web», novembre 2021. <http://www.fatamorganaweb.it/tra-mare-e-terra/> (ultima consultazione 6 febbraio 2026).

FIGURE

Figura 1: H. Le Secq: Portico della Cattedrale di Chartres, 1852. Da un negativo originale su carta della collezione di Victor Barthélemy, Paris.

Figura 2: Rutherford, Lewis Morris, Full Moon: La parte sinistra è stata fotografata il 2 giugno 1871, la parte destra invece il 29 agosto 1871, Museum of Art, New York.

Figura 3: Dorothea Lange, Migrant Mother, Nipomo, California, 1936; gelatina ad argento, Minneapolis Institute of Art, USA.

Figura 4: Gianni Berengo Gardin, Venezia, 1959 Courtesy GAM, Torino / Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT.

Figura 5: Robert Capa, miliziano, 1936, Sky Arte.

Figura 6: Famiglia Tedesco, 1852, Gravina In Puglia, dall'archivio di famiglia Tedesco.

Figura 7: Alessio Caroli, Negativo su pellicola Kodak gold 200, Gravina In Puglia (BA), agosto 2023.

Figura 8: Luigi Guzzardi, La processione della Desolata, Canosa di Puglia (BT), primi anni 2000.

Figura 9: Franco Pinna, La fattucchiera Maddalena Larocca, Colobrarò (MT), 1952.

Figura 10: Franco Pinna, Terapia domiciliare nella casa di Maria, Nardò (LE), 24 giugno 1959.

Figura 11: Diego Carpitella, Salvatora Marzo e Luigi Stifani in azione durante una seduta terapeutica su una tarantata, Nardò (LE), 1952.

Figura 12: Franco Pinna, Tarantata durante il giorno di festa, Galatina (LE), 28-30 giugno 1959.

Figura 13: Franco Pinna, Il Gioco della falce, S. Giorgio Lucano (MT), agosto 1959.

Figura 14: Franco Pinna, Il Gioco della falce, S. Giorgio Lucano (MT), agosto 1959.

Figura 15: Vittorio De Seta, tre fotogrammi del documentario Contadini del mare, 1955, Archivio Luce Cinecittà.

Figura 16: Tino Petrelli, da Africo, 1948. ©Archivio Publifoto Intesa Sanpaolo.

Figura 17: Ferdinando Scianna, Migrante del sud, Stazione Centrale, Milano, Italia, anni 50, Les Sicieliens, Magnum Photos.

Figura 18: Mario Finocchiaro, Migranti alla Stazione centrale, Milano, 1958.

Figura 20: Ferdinando Scianna, Processione del Venerdì Santo a Collesano (Palermo), 1963, Magnum Photos.

Figura 21: Ferdinando Scianna, Donna al pellegrinaggio di S. Alfio, Trecastragni (Catania), 1963, Magnum Photos.

Figura 22: Ferdinando Scianna, Bambino alla festa di S. Alfio, Trecastragni (Catania), 1963, Magnum Photos.

Figura 23: Ferdinando Scianna, Marpessa, Caltagirone, 1987, campagna fotografica per Dolce&Gabbana.

Figura 24: Cristina García Rodero, alle undici a Salvador, Cuenca. Spain. 1982, Magnum Photos.

Figura 25: Cristina García Rodero, L'Offertorio, Amil, Spagna, 1979, Magnum Photos.

Figura 26: Cristina García Rodero, Viva Gesù Cristo! Penas de San Pedro, Spagna, 1978, Magnum Photos.

Figura 27: Cristina García Rodero, Il ragazzo della Bara, Pellegrinaggio di Santa Marta de Ribarteme, Galizia. Spagna. 1982, Magnum Photos.