

*Il fondo fotografico Saverio Marra.
La valenza antropologica e culturale delle
immagini di un artista autodidatta
che fa parte della storia della fotografia
italiana del XX secolo*

Le opere di Saverio Marra (San Giovanni in Fiore, 10 settembre 1894 – 17 ottobre 1978) sono conosciute in Italia e anche oltre confine, e la *Fondazione Alinari per la fotografia*, la più nota nel settore della “comunicazione della memoria”, ha pubblicato un pregevole volume¹, a cura di Francesco Faeta², con una selezione costituita da 60 ritratti, mentre già nel 1984, non molti anni dopo la scomparsa, i suoi pregevoli lavori erano stati esposti anche presso il Museo Palazzo Braschi a Roma.

L'arte fotografica in Calabria, soprattutto nella prima metà del Novecento, è inevitabilmente legata alla figura di Saverio Marra, che in quegli anni è stato molto attivo nei territori silani e nel Marchesato crotonese³.

Ha immortalato con l'obiettivo della sua macchina fotografica numerosi avvenimenti, persone e luoghi, pervenendo così alla creazione di uno spaccato fedele e rappresentativo degli

¹ F. Faeta (a cura di), *Gente di San Giovanni in Fiore: sessanta ritratti di Saverio Marra*, Alinari, Firenze 2007.

² F. Faeta, Roma (1946), professore ordinario di Antropologia Culturale e Antropologia Visuale, Università della Calabria e di Messina.

³ Area geografica corrispondente in gran parte all'attuale provincia di Crotona confinante con l'altopiano silano, caratterizzata dalla presenza di estesi latifondi.

usi e dei costumi della comunità sangiovanese, dell'altopiano silano e degli abitanti nei vasti latifondi, in una realtà arretrata e ancora ignara dei primi cambiamenti che altrove, nel Nord del Paese, erano avvenuti dopo la rivoluzione industriale, a cavallo tra i due secoli.

Ma la “comunicazione” di Marra si incentrava, soprattutto, sui “bisogni sociali”, gradualmente divenuti indotti, costituiti dal fermare momenti della vita, dai contatti con i tanti emigrati (soprattutto nelle “Americhe”) da parte dei familiari che erano rimasti a casa, e dalla conservazione della memoria, quest'ultima anche attraverso le numerose foto *post mortem*.

La sua produzione artistica, un *corpus documentario* rilevante e – se teniamo conto del periodo in cui Marra ha operato – di grande spessore tecnico, artistico, storico e soprattutto antropologico, è costituita da migliaia di lastre fotografiche (secondo alcune fonti circa 2.500, secondo altre circa 6.000)⁴, solo in parte esposte nel *Museo Demologico dell'economia, del lavoro e della storia sociale* a San Giovanni in Fiore, considerato tra le esposizioni di natura etnografica più interessanti in Italia, non solo del Sud.

La passione per la fotografia, divenuta gradualmente la sua attività principale

Prima di addentrarsi nel “pianeta Marra” è utile, però, conoscere come questi sia arrivato a diventare il “comunicatore per immagini” che in seguito gli esperti e gli studiosi della tecnica e dell'arte della fotografia hanno – giustamente – an-

⁴ Saverio Basile, giornalista, di San Giovanni in Fiore, ne cita 6.000 in un articolo dal titolo *Lampi di memoria*, in «Il Nuovo Corriere della Sila» del 15 febbraio 2012, precisando che il materiale riordinato dal fotografo sangiovanese Mario Iaquina era costituito da 3.000 lastre di formato 10x15cm, da 1.500 di formato 18x24 cm e le altre in formato “di gabinetto” per le pose in studio. Poco attendibile la fonte “Wikipedia”, secondo la quale le lastre erano in tutto circa 2.500.

noverato tra quelli più significativi e di rara sensibilità del Novecento, assimilato agli artisti della *straight photography*, la fotografia diretta, realistica, che oltre Oceano aveva raggiunto notevole diffusione intorno alla metà degli anni trenta in antitesi al pittorialismo ispirato dall'impressionismo. e che aveva superbi esponenti di questa “controcultura” in Adams⁵, Stieglitz⁶, Strand⁷ e molti altri artisti. Marra era un autodidatta, figlio di un fattore agricolo che gestiva grandi aree dei latifondi della famiglia dei baroni Barracco⁸ che si estendevano dalla Sila sino a Crotone, costituiti da oltre duemila chilometri quadrati in circa cento chilometri di distanza in linea retta da un capo all'altro.⁹ Si era appassionato da giovane all'arte fotografica, alla quale si dedicava, con i modesti mezzi di cui disponeva, nelle ore libere dal lavoro nei campi e di riparazione dei mezzi agricoli. Chiamato alle armi, nel 1912 era stato cooptato dal Genio Militare e destinato in Libia, dove era stata avviata la realizzazione di importanti opere pubbliche sul territorio appena conquistato, al termine della guerra del Regno d'Italia contro l'Impero Ottomano. In quel periodo aveva avuto l'occasione di frequentare ingegneri e architetti esperti di fotografia e di assimilare processi di sviluppo e stampa, ma si trattava di foto chiaramente legate all'attività dell'industria edilizia, finalizzate in gran parte a documentare ai palazzi del governo italiano lo stato dell'arte dei lavori e a fornire materiale di propaganda.

⁵ Ansel Easton Adams (1902-1984) – fotografo statunitense.

⁶ Alfred Stieglitz (1864-1946) – fotografo statunitense.

⁷ Paul Strand (1890-1976) – fotografo statunitense.

⁸ Barracco (o Baracco), famiglia nobile del Regno delle Due Sicilie e del Regno d'Italia, annoverata tra i più grandi proprietari terrieri d'Italia e indicata come quella più ricca del Regno delle Due Sicilie. Il latifondo della famiglia sul territorio calabrese si estendeva su una superficie di 2.250 kmq, dalle vette della Sila sino al mare Ionio.

⁹ Marta Petruszewicz, *La formazione del latifondo Barracco*, capitolo di «Latifondo: economia morale e vita materiale in una periferia dell'Ottocento», Marsilio, Padova-Venezia 1989, pp. 33-98.

In seguito, era tornato in Italia e assegnato al 71° Reggimento di Fanteria di stanza a Venezia, con successivo servizio prestato presso il Servizio Sanitario Militare, che comprendeva anche civili, medici e infermieri della Croce Rossa. Tra questi c'era Raffaele Caputo, tenente medico di origini campane, che manifestava una forte passione per la fotografia e che aveva fornito a Marra utilissimi consigli, avviandolo progressivamente all'attività documentaristica riferita ad operazioni militari, ma anche a tutto ciò che avveniva negli ospedali da campo, dagli interventi chirurgici sino alla testimonianza delle condizioni



Saverio Marra e la sua macchina fotografica (1923) – una delle poche foto in cui è stato ritratto

dei feriti e della morte dei soldati che non erano sopravvissuti alle cure. Terminata la Grande Guerra, nel 1919 aveva fatto rientro a San Giovanni in Fiore, ma non avendo un'attività alla quale dedicarsi, era andato anche lui a lavorare nelle terre dei baroni Barracco, dove il padre, Francesco, era ancora fattore e dove il suo omonimo nonno paterno aveva, di fatto, trascorso la sua vita. I Barracco tenevano molto in considerazione la sua famiglia, per l'onestà, la fedeltà e la laboriosità, e avevano accolto anche lui con favore, affidandogli la manutenzione delle macchine e delle attrezzature agricole, a fronte di un buon salario, e permettendogli anche di estivare, assieme alla sua famiglia, nei possedimenti baronali della Valle del Neto e nelle case rurali in prossimità del mare a Isola di Capo Rizzuto. Con i primi guadagni Marra aveva acquistato una macchina fotografica di ottima qualità, una *Zeiss*, di fabbricazione tedesca, dotata di treppiede e soffietto allungabile, e più sofisticati strumenti per i ritocchi,

ma in seguito – dopo aver ringraziato i proprietari - aveva preso la decisione lasciare il lavoro dai Barracco e di aprire nel suo paese un laboratorio di carpenteria metallica e, nel contempo, una sala da utilizzare per foto-ritratti e fototesse-re. Gradualmente, l'attività di carpentiere e di meccanico era divenuta secondaria, poiché l'obbligo di apporre la foto sui documenti di identità portava la gente del vasto comprensorio silano a recarsi nella sua sala, impegnandolo sempre di più e procurandogli buone entrate. Entrambe le attività erano insediate nel rione Costa, non distante dalla propria abitazione, che era in via Florens, presso il suocero, avendo contratto matrimonio nel 1920, quando ancora lavorava presso i baroni Barracco, con Maria Piccolo, dalla quale aveva avuto tre figli. Le fototesse e i ritratti non erano, però, i soli lavori ad impegnarlo. Marra aveva ripreso a documentare i paesaggi dell'altopiano silano e immortalava momenti della realtà sociale del territorio, dai matrimoni alle fiere, dalle transumanze agli operai intenti al lavoro, dalle feste patronali e rurali ai comizi e alle manifestazioni del regime fascista, verso il quale, da subito, non aveva manifestato alcuna simpatia. Autodidatta, ma votato al costante miglioramento, anche nel leggere e scrivere, si era abbonato alla rivista *Progresso Fotografico* e ad altre pubblicazioni specializzate, intendendo perfezionare le tecniche di ripresa e stampa, e aveva investito su attrezzature sempre più efficienti e moderne sotto l'aspetto tecnologico, essendo attratto da ogni novità apportatrice di progresso, al punto che per un certo periodo aveva venduto e riparato motociclette e anche le prime radio, e si era dedicato alla seminagione sperimentale di nuove colture, nonché ad alcuni impianti per l'allevamento delle api. Non si era mai interessato alla politica sino a quegli anni, ma dopo la marcia su Roma si era dichiarato apertamente antifascista, sbandierando i suoi valori di libertà, e la sua sala fotografica così era divenuta oggetto di attenzioni da parte dei gerarchi locali, essendo un ritrovo di militanti avversi al regime. Marra aveva subito numerose perquisizioni nei locali da parte degli squadristi che andavano alla ricerca di materiale di propaganda

clandestina contraria ed era stato più volte diffidato. Ma il mito dell'autocelebrazione del regime fascista era arrivato anche sull'altopiano silano, e la sua attività tornava utile a tale riguardo: gli era stato imposto di documentare comizi, manifestazioni e celebrazioni con tanto di labari, moschetti, camicie nere e fez, al fine di evitare rappresaglie nei suoi confronti e anche dei familiari.¹⁰



*Gruppo di bambini di San Giovanni in Fiore (1941)
attività di propaganda imposta al Marra dai gerarchi fascisti*

Questa è la “fotografia” di Marra, utile per comprendere un personaggio che ha contribuito a dare corpo al valore della memoria, un fotografo libero, curioso, sensibile, razionale e realista, che – pur limitandosi all’area dell’altopiano silano e alle terre del Marchesato – ha scritto pagine di storia attraverso la sua macchina fotografica, fermando il tempo sulla situazione sociale, economica, culturale e politica del territo-

¹⁰ Letterio Licordari, *Saverio Marra*, voce del Dizionario Biografico della Calabria Contemporanea dell'ICSAIC©, 08/2021.

rio, e divenendo a suo modo un vero e proprio *comunicatore*, un documentarista che fissava il tempo dalla sua dimensione sociale rivolgendosi a quello stesso ceto al quale apparteneva.

La fotografia divenuta linguaggio universale per i contatti con gli emigrati

Marra era riuscito a interpretare luoghi, spazi e simboli di quella realtà, fornendo – senza immaginarlo - materiale importante per gli studi antropologici dei decenni successivi. I ritratti di famiglia erano ben diversi dalla “*fotografia signorile*” nella Calabria del primo Novecento¹¹: quelli di Marra venivano eseguiti prevalentemente in occasione di ricorrenze o festività religiose, erano l’espressione di un’immagine che spesso era succedanea ad una lettera o a un qualsiasi scritto (il tasso di analfabetismo era molto alto nei ceti sociali più bassi), da inviare soprattutto ai parenti emigrati, una vera e propria “connessione” tra persone, luoghi e memoria, ed avevano una ritualità e una simbologia legata all’importanza delle generazioni nell’ambito del parentado, con i più anziani al centro della foto e gli altri componenti intorno. Spesso era lo stesso Marra che contribuiva ad “arricchire” le foto con sigari, pipe, orologi a cipolla da estrarre dal panciotto in bella evidenza e cappelli, oggetti che marcavano un effimero «*status symbol*» che deteneva nella sua sala per dare risalto, per i meno abbienti, al vestito nuovo degli uomini adulti, in molti casi costituito da una divisa militare retaggio della presenza nella Grande Guerra.

Le donne indossavano l’abito tipico delle «*pacchiane*», un vestito formato da una lunga e ricca gonna pieghettata, arricchito da un corpetto di velluto arabescato, originariamente

¹¹ F. Faeta e M. Miraglia (a cura di), *Sguardo e memoria: Alfonso Lombardi Satriani e la fotografia signorile nella Calabria del primo Novecento*, Mondadori, Milano 1988 – De Luca, Roma 1988.

di due colori di base (il nero e il bianco), con il «*rituartu*», un copricapo giornaliero (di notte veniva utilizzato il «*mandile*», che aveva una struttura più semplice) di cotone inamidato, spesso bianco, dal quale fuoriuscivano i capelli (quelli ricci o ritorti hanno dato il nome alla foggia dell'intero costume, di qui la definizione nell'idioma sangiovese), e che erano simbolo della triplice condizione di donna, sposa e madre, abito – a volte ulteriormente aggraziato da sobria bigiotteria – al quale pervenivano nel tempo le giovani in cerca di



Tre generazioni della famiglia Bitonti (detta “Cardamune”) di San Giovanni in Fiore (1935)

marito, ancora giovanissime ma non più bambine, mentre i “giovannotti” usavano il «*giacco*», primo abbigliamento importante anche se non ricco, sulla camicia quasi sempre senza la cravatta e con pantaloni di generosa fattura. I bambini, invece, erano ripresi focalizzando l'attenzione sulla “differenza di genere”, considerato che non è raro vedere foto di maschietti con evidenza dei genitali o in atteggiamenti e abbigliamento da “grandi”, e bambine che ostentavano i primi orecchini o giocavano con bambole di pezza, esprimen-

do spesso sguardi spaventati o divertiti, non di rado causati dalla presenza di quello “strano aggeggio” che era la macchina fotografica¹².

Ma la “comunicazione” oltre Oceano riguardava anche, a volte, il dramma delle “vedove bianche”, e spesso costituiva corrispondenza unilaterale, allorquando i mariti, emigrati, si erano formati una nuova famiglia e non facevano più ritorno, insensibili ai reiterati richiami. Saverio Basile¹³ riporta un canto popolare di queste donne, di autore anonimo, diffuso nell’area di Savelli, sull’altipiano silano, intriso anche di odio verso la malasorte, la mancanza di lavoro in Calabria, e dell’America che aveva “rubato” il proprio marito, fattori che avevano determinato la massiccia emigrazione:

*Merica, chi te via arsa re fuocu,
cuomu re fuocu fa vruscjare a mmie,
allu miu bene ti llu tieni lluocu
e llu fa stare luntanu re mie.
Dille si si nde vena o si sta lluocu
o veramente s’è scordatu e mie;
dille ca s’addimura n’atru pocu
l’ossa cce pò trovare e non a mie.*

America, ti vorrei veder bruciare,
come di fuoco fai bruciare me,
trattieni il bene mio presso di te
e lo fai stare lontano da me.
Chiedigli se torna o resta là
o se davvero mi ha dimenticata;
digli che se non torna presto
può trovare le mie ossa, non certo me.

Marra era compiaciuto della propria emancipazione, derivante dalle esperienze maturate durante il servizio militare e dalla frequentazione di persone più istruite, dalle quali aveva imparato l’arte del fotografare, e non solo: per lui, ritrarre singole persone, caratteri culturali, i pastori o gli anziani o i bambini, i momenti di vita e di aggregazione della sua gente, costituiva un modesto contributo per stimolare il ceto sociale al quale lui stesso apparteneva ad affrancarsi dalle disparità

¹² Sergio Straface, antropologo, *Il fondo fotografico Saverio Marra presso il Museo demologico*, in «www.sergiostraface.it», 25 novembre 2016.

¹³ Saverio Basile, *Vedove bianche*, in «Il Nuovo Corriere della Sila», 9 febbraio 2012.

e lasciare tracce nel presente e nel futuro.

Farsi fotografare, secondo Marra, non era un privilegio per i “signori”, non era più circoscritto all’aristocrazia e alla ricca borghesia, ma doveva e poteva costituire un linguaggio universale comprensibile anche oltre Oceano, anche se sovente le foto che mandavano gli “americani” per certificare un reale o presunto successo economico e sociale venivano ricambiate con quelle di nozze, battesimi e cresime che denotavano ostentazione di decoro e a volte persino di sfarzo, quasi a non voler essere da meno, ma erano immagini di un effimero, virtuale, benessere.

Gli emigrati, poi, quando tornavano sull’altopiano silano, amavano farsi ritrarre assieme a parenti e amici per rafforzare la continuità dei rapporti, nonostante il diaframma della distanza e delle mutate condizioni sociali ed economiche raggiunte (reali o di “posa”).



Foto che ritrae, molto probabilmente, una “vedova bianca” del territorio silano con i suoi figli (1938)



Nozze a San Giovanni in Fiore (1940)



Giovane donna in “età da marito” (1946)

Marra era stato facilitato nel promuovere l'uso della ritrattistica dal diffondersi di macchine fotografiche sempre più moderne e da materiali per lo sviluppo e la stampa che cominciavano a essere anche meno costosi rispetto a un tempo, ma che in ogni caso doveva comprare altrove, richiedendone la spedizione con le Regie Poste e sottoponendosi alle conseguenti verifiche da parte degli esponenti del regime, sempre sospettosi nei suoi confronti, al punto che spesso i pacchi risultavano manomessi e mancanti di alcuni oggetti.

La valenza antropologica delle foto post mortem quale presidio della memoria

Come per molti altri fotografi dello stesso periodo, i lavori di Marra sono stati *parte della storia culturale* (riprendendo il titolo di un testo di Graham Clarke¹⁴) e rappresentano un caposaldo di quella antropologia visuale che molti anni dopo è divenuta una branca importante degli studi sulla materia e più specificatamente dell'etnografia (essendo in passato gli studi demologici solitamente legati alle metodologie storiche e filologiche) dei quali, prevalentemente per il Meridione, Luigi Maria Lombardi Satriani¹⁵ è stato studioso autorevole, attento e acuto.

La conservazione della memoria ha assunto in Marra par-

¹⁴ G. Clarke, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Einaudi, Torino 2007.

¹⁵ L. M. Lombardi Satriani di Porto Salvo (1936-2022), antropologo, ricercatore e professore universitario nativo di Briatico (all'epoca in provincia di Catanzaro, oggi di Vibo Valentia). È considerato tra i maggiori ricercatori nel campo dell'antropologia e autore di numerose pregevoli pubblicazioni, divenuti testi universitari imprescindibili. Professore presso le Università di Messina, Napoli e Roma, è stato poi preside della Facoltà di Lettere e Filosofia, nonché Prorettore per le attività culturali all'Università della Calabria. Compare tra i soci fondatori dell'AI-SEA (Associazione Italiana per le Scienze Etno-Antropologiche). Senatore della Repubblica nella XIII legislatura (1996-2001), è stato membro della Commissione Cultura del Senato e della Bicamerale sui contrasti alle mafie. È stato anche uno dei soci fondatori dell'ICSAIC – Istituto Calabrese per la Storia dell'Antifascismo e dell'Italia Contemporanea, nel 1983.

ticolare valenza nei ritratti *post mortem*, che erano anch'essi prerogativa delle classi più abbienti. Ai ritratti su tela di grandi artisti, sia dell'epoca rinascimentale come Luca Signorelli¹⁶ (che ritrasse il corpo morto del figlio Antonio colpito dalla peste) che di periodo più recente, come Monet¹⁷, nell'Ottocento, cominciò a diffondersi, grazie al primo procedimento fotografico perfezionato dal francese Daguerre¹⁸ (per tale motivo denominato in Italia *dagherrotipia*), la ritrattistica fotografica anche dei defunti, che era molto diffusa nell'*Epoca vittoriana*¹⁹, quando il tasso di mortalità infantile era altissimo e la fotografia del corpo inerme (ma spesso anche come se fosse in vita, con gli occhi aperti o mentre giocava) costituiva l'unico ricordo materiale dei figli perduti per i genitori. Anche in questo caso, la foto *post mortem* non era più riferita ad uno strato sociale elitario, e gradualmente si era trasformata in un aspetto comunicativo. Il fotografo sangiovese aveva "studiato" l'archetipo culturale della borghesia e intendeva, così, "democratizzare" il messaggio attraverso le immagini, dando voce ai ceti sociali sottostanti.

Ben molti anni dopo, quindi, Marra era tornato a immortalare defunti, ma non più quelli negli ospedali da campo della Grande Guerra ai tempi in cui era al Servizio Sanitario Militare, ma quelli della "sua" gente, coniugando la tecnologia del "miracolo della luce che riproduce" alle antiche credenze popolari, culminante in una sorta di *tanatometamorfosi* che riconduce a una "mummificazione visiva" di un defunto il cui spirito continua a vivere. La ritualità del "passaggio di stato" serviva a mitigare il reale trapasso, con il defunto ritratto all'interno della bara ma in posizione verticale, eretta come

¹⁶ Luca Signorelli (1441[?]-1523), considerato tra i maggiori interpreti della pittura rinascimentale.

¹⁷ Claude Oscar Monet (1840-1926), pittore francese, tra i fondatori della corrente dell'impressionismo.

¹⁸ Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), artista, chimico e fisico francese.

¹⁹ Periodo della storia inglese pressoché corrispondente al lungo regno della regina Vittoria (1837-1901).

quella dei viventi, e che non appartiene del tutto al “regno dei morti”. Quella “esorcizzazione del negativo” cui faceva riferimento Luigi Lombardi Satriani²⁰.

Gradualmente, si era passati dall'esemplare singolo delle prime applicazioni della dagherrotipia allo sviluppo e alla stampa di più copie dal negativo e sia i ritratti di famiglia che quelli *post mortem* avevano potuto costituire un importante veicolo di “liason” da e per i luoghi in cui vivevano gli emigrati dell'altopiano silano (San Giovanni in Fiore, soprattutto, è sempre stato un centro caratterizzato da una forte emigrazione transoceanica), con la corrispondenza documentata sia dalle ricorrenze del ciclo della vita, come i matrimoni (quelli “per procura” venivano maggiormente favoriti dall'utilizzo delle immagini), i battesimi e altri eventi gioiosi, sia dalla comunicazione della scomparsa di un parente o comunque una persona molto vicina. Marra, però, non si era occupato solo delle persone, vive o morte: attraverso l'obiettivo della macchina fotografica aveva fissato il tempo sul paesaggio dei suoi luoghi, per poterne poi valutare le mutazioni (la costruzione del primo lago artificiale in Sila, quello dell'Ampollino, destinato alla produzione di energia elettrica, ad esempio), cosicché aveva ripreso anche quelle zone rurali che via via si trasformavano per effetto dell'industrializzazione e, più in generale, della modernizzazione e che, comunque, contribuivano ad una fase di emancipazione delle generazioni del passato e divenivano un punto di partenza per quelle del presente e del futuro. Un testimone del tempo e del cambiamento, che vedeva con l'occhio della fotocamera, che ripercorreva le tappe del suo percorso e della sua emancipazione professionale, dai tempi della Libia e del tenente Caputo in poi, orgoglioso del fatto che le sue foto “dicevano” e non “mostravano” soltanto.

²⁰ L. M. Lombardi Satriani, *L'esorcizzazione del negativo: conflitti culturali e ricostruzione ideologica nel sud post-unitario*, fa parte di «Economia e storia: Sicilia-Calabria 15-19 sec.» (a cura di Saverio Di Bella), Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 1976.



Foto “post mortem”, riferibili agli anni trenta

La valenza documentaristica sulla Calabria e, soprattutto, sui calabresi, pur se quella di Marra era circoscritta al territorio silano e del Marchesato e agli abitanti di quei luoghi, assume maggiore peso se si considera che solo molti anni dopo fatti e persone di altre aree limitrofe della regione e della non distante Basilicata sono assurte alla notorietà attraverso pubblicazioni di foto recuperate e restaurate, incardinate in testi curati e studiati sia sotto il profilo storico che antropologico, ma meno rilevanti sotto il profilo tecnico-artistico, se rapportate a quelle del fotografo sangiovese.

Ne troviamo traccia in diverse raccolte riguardanti la Calabria, riferite all'area del crotonese²¹, con particolare riferimento alle campagne di Melissa in cui avvenne l'eccidio di Fragalà²². Così come è stata poi posta all'attenzione l'opera di altri artisti nella vicina Basilicata²³, mentre l'importanza dello scambio delle immagini fotografiche con i parenti all'estero è stata oggetto di approfondimento da parte di Laura

²¹ Virgilio Squillace (a cura di), prefazione di F. Faeta, *Immagini del movimento operaio e contadino del Crotonese*, Fra-Ma Sud, Chiaravalle Centrale 1982.

²² Ermanna Carci Greco (con F. Faeta e L.M. Lombardi Satriani), *Melissa 1949-1979: trent'anni di rilevazione fotografica sulla condizione e la cultura delle classi subalterne*, Ranaudo, Roma 1981.

²³ Francesco Marano, *Aspetti antropologici nelle immagini di Nicola De Carlo pioniere della fotografia in Ruoti*, Editrice Leo S. Olschki, Firenze 1994.

Faranda²⁴ in un testo redatto con l'assistenza di L.M. Lombardi Satriani²⁵, che racchiude trenta anni di esperienza migratoria di un siciliano in America ricostruiti attraverso lo scambio di lettere e fotografie con la famiglia d'origine, e di Alberto Baldi²⁶ nel corpo di un articolo pubblicato sulla rivista «*EtnoAntropologia*»²⁷, nonché in più lavori e ricerche dell'Università della Calabria e di Messina.

L'evidenziazione documentale e antropologica, nel dopoguerra, ma soprattutto negli anni sessanta del Novecento, non avveniva più solo attraverso le foto, ma utilizzando anche le riprese televisive e cinematografiche.

Vittorio De Seta, il più noto documentarista italiano del Novecento, di origini calabresi (la famiglia aveva radici a Belvedere Marittimo, visse e poi morì a Sellia Marina), aveva preso spunto dalle ricerche antropologiche ed etnografiche di Cagnetta²⁸ per realizzare «*Banditi a Orgosolo*» (correva l'anno 1961), felice coniugazione tra il cortometraggio documentale e il cinema neorealista, ambientato in Sardegna. De Seta, che aveva immortalato negli anni cinquanta i riti ancestrali e le condizioni di disagio in Calabria, ad Alessandra del Carretto («*I dimenticati*», 1959), e la realtà dei pescatori siciliani, si era soffermato di nuovo, tempo dopo, sulla realtà calabrese («*In Calabria*», 1993).

Al riguardo, scriveva: «*Negli anni trascorsi lontano dalla*

²⁴ L. Faranda, professore ordinario di Discipline Etnoantropologiche presso l'università La Sapienza di Roma.

²⁵ L. Faranda e L. M. Lombardi Satriani, *Memoria e autorappresentazioni nello scambio di immagini fra nuclei familiari di immigrati italiani all'estero*, pp. 159-201, fa parte del volume *Per una storia della memoria. Antropologia e storia dei processi migratori*, a cura di Cesare Pitto, Ed. Jonica, Crotone 1988.

²⁶ Alberto Baldi, docente di Etnografia visuale e nuovi media, direttore del MAM (Multimedial Anthropological Museum) presso l'università Federico II di Napoli.

²⁷ A. Baldi, *Immagini migranti, immagini in-discriminanti Latenze e valenze nell'uso di foto e filmati in ambito migratorio*, pp. 109-146, fa parte di *EtnoAntropologia*, 5(1), 2017.

²⁸ Franco Cagnetta (1926 – 1999), antropologo, etnologo e storico dell'arte. Autore del saggio *Banditi a Orgosolo*, 1954.

città ho conosciuto meglio i contadini, le raccogliatrici, i pastori, i falegnami, i boscaioli, le tessitrici, i suonatori di chitarra. Ho assunto nella mia mentalità il ritmo della semina e della festa”.

Si può dire che Marra aveva fatto scuola e la sua attività e la sua arte sono state validamente considerate, non solo per ciò che concerneva la Calabria, nel corpo degli studi di antropologia dei decenni successivi. Riferimenti si riscontrano anche in una pubblicazione in Spagna di testi monografici dal titolo «*Pensar la tradició*» della «*Fundacion Centro etnografico Joaquin Diaz*» dell’Università di Valladolid, che ospitava anche scritti di L.M. Lombardi Satriani.²⁹

Vi sono, peraltro, alcune foto che documentano il passato dei borghi arbereshe (custodite nel *Museo del territorio e del costume* a Santa Sofia d’Epiro) e grecanici (nel *Museo agropastorale della cultura dell’area ellenofona* a Bova Marina), ma pur costituendo materiale di non trascurabile importanza, non riescono a “dire” come i ritratti e i paesaggi di Marra, risultando molto “scolastiche”.

I riferimenti, diretti e indiretti, al *corpus fotografico* di Saverio Marra sono presenti in più testi di L.M. Lombardi Satriani, sia per quanto attiene alla morte, considerata avvenimento naturale della storia dell’individuo³⁰, sia a una più ampia individuazione degli aspetti comportamentali e di presenza nella società³¹, spiegando come

“(...) le forme rituali, anche quando bizzarre, siano un modo di sovrascrivere il dolore con un linguaggio di senso, di arginare l’assurdo, di proteggersi dal rischio

²⁹ Eloy Gomez-Pellon (antropologo - Universidad de Cantabria), *La profesionalización de la antropología en el ámbito del patrimonio cultural*, Ediciones Universidad Valladolid, Valladolid 2021, pp. 641-666.

³⁰ L. M. Lombardi Satriani e Mariano Meligrana, *Il ponte di San Giacomo: l’ideologia della morte nella società contadina del Sud*, Sellerio, Palermo 1989.

³¹ L. M. Lombardi Satriani, *Lo sguardo dell’angelo. Linee di una riflessione antropologica sulla società calabrese*, Centro Editoriale e Librario, Cosenza 1995.

di sradicamento...(omissis)...un limite dell'umano, nel quale l'aldilà viene analizzato in quanto provincia di questo mondo, come uno spazio ordinato, in cui la memoria continua a essere una forma di vita residua, mentre il dialogo tra i due mondi – anche quando è un monologo mascherato – diventa protezione rituale contro i pericoli insiti nella devastante nostalgia dei superstiti (...)”.

Il recupero e la divulgazione del fondo fotografico, la preziosa attività di Faeta e degli eredi Marra

È stato, però, un altro studioso, Francesco Faeta, già prima citato, considerato uno dei massimi rappresentanti dell'antropologia visuale italiana, all'epoca docente presso l'Università di della Calabria, e in seguito direttore del SEV (Scuola di Etnografia Visiva) a Roma, autore di importanti saggi divenuti punti di riferimento del dibattito antropologico contemporaneo, non solo in Italia, ma anche in India e nei Paesi del Sudamerica, ad aver più compiutamente focalizzato l'attenzione sulla valenza tecnico-artistica e, soprattutto, antropologica del fotografo silano. Faeta, romano di madre calabrese, con esperienze e interessi che si incrociavano con l'opera di Marra, in una sua autobiografia ha scritto:

“Mia madre, migrante per scelte di vita, proveniva da una famiglia calabrese in vista e agiata, e portava con sé nostalgie e consuetudini diasporiche; mio padre, di solida estrazione borghese, stabilito a Roma da qualche tempo, era stato abbastanza girovago e si considerava sostanzialmente cosmopolita (lei cattolica, lui socialista). Lunghe estati in campagna, in Calabria, nelle materne avite stanze, dove ho imparato i primi rudimenti di un'etnografia contadina dai contadini. Non avrei potuto studiare, a ben riflettere, gli 'Nzema del Ghana o gli Umeda della Nuova Guinea, perché i contadini del

*Sud erano troppo incumbenti, stavano dietro l'uscio di casa e, a volte, irrompevano nei sogni: la loro miseria, la loro malinconica letizia, la loro lingua arcana, le loro feste, le loro vicende si sofferta migrazione e di sofferta permanenza, la loro somiglianza racchiusa nella loro diversità.*³²

Marra aveva smesso di lavorare intorno al 1950, anche perché aveva dei seri problemi agli occhi, e si era ritirato in campagna, dedicandosi all'agricoltura. Aveva però custodito in un magazzino l'ingente patrimonio di lastre fotografiche (di marca «Cappelli») e pellicole di celluloido, impostando una ragionata catalogazione e riclassificazione, materiale rimasto nel locale sin dopo la sua scomparsa, avvenuta nel 1978.

Questo patrimonio di indiscusso valore artistico e storico, intatto, divenuto di proprietà degli eredi, era stato in un primo tempo riordinato da Mario Iaquina, fotografo, anch'egli sangiovese. In seguito, verificata la valenza culturale del materiale, i cugini Donato (figlio di Saverio) e Pietro Mario Marra (nipote) avevano avviato contatti con un gruppo di studiosi coordinato da Faeta, con il quale erano entrati in contatto in quanto docente di antropologia presso la non distante Università della Calabria, studiosi che lavorarono sulle riproduzioni delle lastre già estratte da Iaquina, e avevano sistematicamente riclassificato le fotografie che, analizzate, selezionate e codificate, erano state pubblicate in un pregevole volume³³ con testi di Faeta, Marina Miraglia³⁴ e

³² F. Faeta, *I fatti accaduti e (sullo sfondo) quelli a cui non è stato permesso accadere. Un'autobiografia intellettuale*, pp. 144-155, fa parte di *Erre Effe La Ricerca Folklorica (Autobiografia dell'antropologia italiana)* n. 2/73, Ed. Grafo, Brescia 2018.

³³ F. Faeta, M. Miraglia e M. Malabotti (a cura di), *Saverio Marra fotografo: immagini del mondo popolare silano nei primi decenni del secolo*, Casa Ed. Electa, Milano 1984.

³⁴ M. Miraglia (1938-2016), storico della fotografia.

Marina Malabotti³⁵, divenuto il catalogo delle mostre tenute nel 1983 a San Giovanni in Fiore e nel 1984 a Roma.

Inoltre, era stato prodotto dalla Rai, nel 1985, un video ad uso didattico dal titolo «*La stanza della memoria*», diretto da Maurizio Fusco, che traeva spunto anche da altri lavori della Malabotti del 1984³⁶ nei quali, tra l'altro, aveva dato spazio e scena ai personaggi all'epoca viventi tra coloro che erano stati anni prima ritratti da Marra, e che costituivano un vero e proprio "archivio della memoria" riproposto sulla scena dalla fotografa romana.



Operai al lavoro sull'altipiano silano per la costruzione della condotta per lo sbarramento artificiale alla confluenza tra i fiumi Arvo e Neto in località «Iunture» di San Giovanni in Fiore (1927)

Marra e la sua attività ricorrono in molti studi, in molte lezioni universitarie, nell'ambito di più ampi approfondimenti riferiti all'etnografia e all'antropologia visuale riguardanti territori a volte disomogenei, nonostante le ridotte distanze,

³⁵ M. Malabotti (1947-1988), fotografa, autrice di sistematiche inchieste etnografiche con particolare riferimento alle comunità calabresi e siciliane e alla condizione femminile e infantile.

³⁶ M. Malabotti, *Dalla serie Le Metamorfosi del tempo: San Giovanni in Fiore*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma 1984.

come la Basilicata e la Sicilia, ma caratterizzati da una comune realtà sociale e identitaria. Faeta ne ha curato le fasi parallele e difformi, soprattutto quando, dopo l'esperienza all'Università della Calabria, quale stretto collaboratore di L.M. Lombardi Satriani (al pari di Mariano Meligrana³⁷, Vito Teti³⁸, Cesare Pitto³⁹, Mario Bolognari⁴⁰, Ottavio Cavalcanti⁴¹ e diversi altri), andò a insegnare a Messina, dove il suo "maestro" era stato in passato titolare della cattedra di Storia delle tradizioni popolari.

La "lastroteca" del *Fondo fotografico Saverio Marra* è stata donata dagli eredi al Comune di San Giovanni in Fiore e costituisce una sezione peculiare tra i reperti presenti nel *Museo demologico dell'economia, del lavoro e della storia sociale silana*, ubicato all'interno dell'Abbazia Florense, del quale è stato direttore per diversi anni il citato Pietro Mario Marra, già dirigente del Comune, al quale va dato – altresì – il merito di aver compreso l'entità del lavoro dello zio e di aver raggiunto l'obiettivo di vederlo apprezzato, divulgato e oggetto di approfondite ricerche, anche direttamente da lui curate.⁴² Un *corpus fotografico* di riconosciuto spessore, come più volte dianzi evidenziato, vera e propria cartina di tornasole dei momenti più importanti di una comunità e dei valori dalla stessa espressi, in quanto "*il passato, anche se fatto di*

³⁷ M. Meligrana (1936-1982), antropologo, professore e collaboratore di L.M. Lombardi Satriani all'Università della Calabria.

³⁸ V. Teti, antropologo e saggista, professore di Antropologia Culturale all'Università della Calabria, fondatore e direttore del Centro di iniziative e ricerche "Antropologie e Letterature del Mediterraneo".

³⁹ C. Pitto, antropologo, professore di Antropologia Culturale all'Università della Calabria – Facoltà di Lettere e Filosofia.

⁴⁰ M. Bolognari, sociologo, professore di Antropologia Culturale all'Università di Messina, è stato parlamentare e sindaco di Taormina.

⁴¹ O. Cavalcanti, professore di Storia delle Tradizioni Popolari all'Università della Calabria e direttore del Centro Interdipartimentale di Documentazione Demoantropologica.

⁴² P.M. Marra (con Mariolina Bitonti), *San Giovanni in Fiore, storia, arte, cultura*, Grafiche Zaccara, San Giovanni in Fiore 2005.

miseria – come scrive Basile – non va esorcizzato, perché fa parte della nostra identità”.⁴³

Marra aveva ripreso in mano la macchina fotografica solo in occasione di importanti eventi riguardanti la propria famiglia. Avrebbe di sicuro voluto accompagnare le mutazioni della sua gente e del suo territorio negli anni della ripresa che poi portarono al benessere e alla crescita dei luoghi in cui ha vissuto, con più moderni sistemi di ripresa e sviluppo. Nella storia della fotografia italiana del XX secolo (cento anni che iniziarono con il pittorialismo e si chiusero con le foto dei paparazzi), resta il suo nome, meno noto di quello di Letizia Battaglia, di Anton Giulio Bragaglia o di Oliviero Toscani, ma non per questo meno importante, con la consapevolezza, volta alla condivisione, che fissare le immagini contribuiva ad “allargare l’orizzonte della verità” dei fatti della storia delle vicende umane, spesso scritta con parzialità e in danno delle classi sociali disagiate.

⁴³ S. Basile, *San Giovanni in Fiore nelle lastre di Saverio Marra*, in «Calabria sconosciuta, rivista trimestrale di cultura e turismo», anno I, n. 1, Ed. Framma, Chiaravalle Centrale 1978.