

Ritratti di donne: la “straniera” nell’opera fotografica di Laura Grisi (1957-1990)

CATERINA TOSCHI

Nel saggio-intervista sulla ricerca di Laura Grisi, edito nel 1990 per i tipi di Rizzoli, Germano Celant osserva come molte figure del suo repertorio iconografico contengano qualcosa di esotico implicitamente ispirato a una mitologia primitiva (Celant, 1990, p. 11). Il ripensamento del primitivismo, avviato nel dibattito artistico a seguito del pionieristico progetto espositivo parigino *Magiciens de la terre* dell’anno precedente (Martin, 1989; Pinto, 2012, pp. 63-82), è presumibilmente implicito nella risposta dell’artista, che ricorda come durante i suoi studi già si distanziasse dall’atteggiamento modernista verso le culture e le arti extra occidentali: a Parigi, conosce infatti il surrealismo e frequenta la casa del poeta Jean Jacques Lebel, la cui collezione paterna di “arte primitiva”, seppur interessante, è da lei percepita come «so distant from me» (Grisi, 1990, p. 12). È solo attraverso l’esperienza diretta sul campo, e dunque a seguito dei lunghi soggiorni in Sud America, Polinesia e Africa, che inizia a leggere e interpretare le culture extra europee respingendo l’attitudine “primitivista”, di radice primo-novecentesca, che si interessava a queste arti come fonti formali, primeve e arazionali, ispiratrici dei formati più radicali della nuova avanguardia. Grazie al viaggio, all’osservazione diretta e alla convivenza con queste culture – chiarisce la Grisi – comincia a comprenderle e a raccoglierne gli oggetti rituali, allontanandosi dal gusto collezionistico del mercato coevo europeo attratto piuttosto dai contrasti e dagli accordi visivi, di sapore estetizzante, di questi manufatti con le opere sperimentali contemporanee – in linea con il progetto espositivo rubiniano al MoMA del 1984 (Rubin, 1984) –, trascurando le loro relazioni con i contesti di origine (Grisi, 1990, p. 12). La tendenza eguagliatrice del secondo dopoguerra, limitata ad un acritico dualismo tra culture occidentali ed extra occidentali, è da lei rifiutata in nome anche delle radici della sua famiglia, che le aveva trasmesso un immaginario multiculturale proiettato anche su femminilità alternative a quelle europee.

Nata a Rodi, Laura Grisi si forma in un ambiente intellettualmente vivace e creativo: la madre, cresciuta ad Istanbul e fuggita in Grecia con la famiglia a seguito della guerra di indipendenza, parla correntemente sei lingue e dipinge acquerelli con colorati paesaggi e scene di strada della città turca; le racconta di misteriose donne islamiche della sua infanzia «who at the time never went out on the streets, but had arcaded corridors from one house to another, so they could move about without being seen from the outside», ma anche della nonna materna, amante dei viaggi e dell'avventura, che, a cavallo e sotto scorta, accompagnava il marito, impresario edile, nei territori più interni e pericolosi della Turchia (Grisi, 1990, p. 11). Si può ipotizzare che le donne di casa abbiano rivestito un ruolo rilevante nella sua lettura degli spazi, delle forme e della presenza del femminile nelle società non europee, un soggetto privilegiato della sua ricerca fotografica, nonché in generale del suo interesse verso le culture "straniere" al canone europeo.

Lo studio intende ricostruire come questa indagine fotografica, pubblicata in tre progetti editoriali tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, abbia contribuito a maturare la riflessione artistica di Laura Grisi sulla centralità dello sguardo, la cui fortuna espositiva ha avvio proprio a seguito di questi viaggi: a partire dal 1964, con la presentazione nelle prime mostre in galleria dei suoi lavori pittorici e plastici sviluppati, nei decenni successivi, nel formato filmico, ambientale e performativo (Perna, 2021, pp. 51-60; Scotini, 2022). Obiettivo di questa ricerca, certamente non esaustiva ma auspicabilmente foriera di ulteriori approfondimenti¹, è infatti quello di riconoscere come la registrazione fotografica di viaggio attenta alla prospettiva di genere nelle diverse comunità incontrate abbia influenzato il pensiero dell'artista sulla non neutralità dell'immagine: abbia cioè evidenziato il potenziale traduttivo e interpretativo dell'obiettivo della macchina, al centro dei suoi primi lavori pittorici, attraverso cui poter affermare il proprio sguardo di donna occidentale su altre femminilità culturali, rappresentando così un precedente interessante in Italia per la riflessione femminista sulla fotografia come strumento di affermazione identitaria.

¹ La letteratura critica sul lavoro di Laura Grisi è piuttosto esigua ed è prevalentemente limitata alla sua produzione degli anni Sessanta e Settanta (cfr. bibliografia conclusiva); inoltre il suo archivio personale non è stato ancora inventariato. Questa ricerca è debitrice verso Fausto Grisi e Brando Quilici per aver gentilmente concesso la riproduzione delle immagini.

Pasos por Buenos Aires (1958)

I viaggi extracontinentali di Laura Grisi iniziano nel 1957 a seguito dell'incontro con Folco Quilici – che poi sposerà –, di cui supporta come fotografa l'attività documentaristica in giro per il mondo partendo da Buenos Aires, dove nasce il loro figlio Brando. La coppia è accomunata dal desiderio di conoscere luoghi in cui permangano culture e costumi toccati solo marginalmente dalla modernità, e condivide l'interesse a registrare le ultime tracce di queste civiltà, documentandone la ricchezza di riti e di pratiche in via di estinzione con l'avvento omologante di economie e costumi occidentali: «This is how I came into contact with so many peoples and cultures that were distant from my own cultural context, an experience that strongly influenced my way of thinking and of visualizing life» (Grisi, 1990, p. 13). La loro volontà di documentazione, influenzata inizialmente dalla Nouvelle Vague aspira a un antinaturalismo dello sguardo affidato all'obiettivo della macchina per costruire una gnoseologia attraverso le immagini: «a registration of things and appearances, slowly canceling out the human presence» (Celant, 1990, p. 17). Durante questi viaggi la Grisi può lavorare solo ad opere facilmente trasportabili, come gouaches e disegni, ma avvia anche una ricerca con la fotografia e la scrittura. È attraverso il dialogo tra annotazione letteraria e interpretazione fotografica che la coppia – di cui spesso sfuggono i rispettivi confini autoriali – indaga queste culture “straniere”, realizzando due progetti editoriali a quattro mani (*Pasos por Buenos Aires*, 1958; *I mille fuochi*, 1965), e uno a firma della sola Grisi (*I denti del tigre*, 1964), marcatamente segnati da un nuovo interesse antropologico ispirato anche dagli studi di Claude Lévi-Strauss (Grisi, 1990, p. 13).

Nel 1958 la Grisi pubblica un libro fotografico per la Capricorno Editore di Buenos Aires, intitolato *Pasos por Buenos Aires* – pionieristico per la storia dell'editoria fotografica sudamericana (Perna, 2021, p. 56) – introdotto da un testo di Folco Quilici. Le immagini accompagnano il lettore attraverso le strade e i palazzi della grande metropoli, che è l'unica protagonista di questo percorso visivo inaugurato da un primo scatto dei piedi di un uomo, verosimilmente il marito, in cammino sull'asfalto delle vie cittadine. Debitrice della tradizione letteraria della *flânerie*, l'opera registra visivamente i passi di un visitatore senza meta definita o scopo preciso nel paesaggio urbano. La presenza dell'obiettivo è costantemente richiamata dalle inquadrature, in cui ricorrono cornici sagomate nere delle più varie forme che tagliano gli scorci della metropoli costruendo

livelli di diversa messa a fuoco degli elementi, tali da ricordare sempre al lettore la mediazione dell'apparato fotografico. Buenos Aires è dunque raccontata dalla Grisi come un luogo sospeso e dai contorni sfumati, che sembra non avere margini, e i cui abitanti – spiega Quilici nel suo testo – possono dunque immaginarsi le cose più straordinarie: come Marcelo e sua moglie Chinchina, che hanno costruito nella propria camera da letto una grande barca, con cui – durante una conversazione con la coppia italiana invitata per un caffè a casa loro – fantasticano futuri viaggi transoceanici senza preoccuparsi dell'oggettiva impossibilità di rimuovere l'imbarcazione dallo spazio domestico (Quilici, 1959, p. 9). Il ritratto umano non è analizzato dalla fotografa come singolo ma come parte di una comunità urbana, piuttosto indistinta nella massa metropolitana, evocata da un'immaginazione aliena dal razionalismo moderno.

I denti del tigre (1964)

La fantasia, ingenua, libera e creativa, connota profondamente il protagonista del secondo lavoro letterario e fotografico della Grisi, intitolato *I denti del tigre* pubblicato a Milano nel 1964 per Lerici editori. Giulio Confalonieri, direttore artistico della casa editrice, ne firma il progetto grafico, coerente per stile con gli altri volumi della collana, e presenta in copertina il profilo di uno squalo in procinto di spalancare le fauci dentate. Il pescecane è una presenza percepita costantemente nel racconto ambientato sugli atolli di Tuamotu della Polinesia Francese, al pari della natura, richiamata, nella coperta, da una striscia verde dai contorni frastagliati che alludono non solo alla sua fecondità rigogliosa, ormai dimenticata in Europa, ma alla sua potenza dominatrice sulle vicende e i costumi delle comunità di queste isole.

Il lavoro sembra dialogare con il film del 1962 di Folco Quilici *Ti-Koyo e il suo pescecane*, interamente girato in Polinesia, da un racconto di Italo Calvino adattato all'omonimo romanzo dello scrittore martinicano Clément Richer pubblicato a Parigi nel 1941 (*Ti-Coyo et son requin*). Un confronto fra i linguaggi del libro, della fotografia e del film – sempre ricercato dalla coppia di artisti – che ritorna anche nei comuni temi indagati, anticipando, soprattutto nel volume della Grisi, un interesse a superare la parafrasi modernista in senso naïf ed edonistico di questi contesti culturali per un nuovo approccio dal sapore antropologico. Nel film Quilici racconta l'amicizia tra un bambino nativo dell'isola di Martinica, Ti-Koyo, e un pescecane soprannominato Manidù; raggiunta l'età adulta, Ti-

Koyo si allontana dalla sua comunità di origine travolta dalla “civiltà” livellatrice occidentale, con i suoi ritmi frenetici e spersonalizzanti che affievoliscono le tradizionali usanze degli isolani un tempo scandite dai soli ritmi della natura. Nell’opera permane tuttavia il mito modernista di una visione extraoccidentale incontaminata e genuina, simboleggiata dalla laguna in cui i due si rifugiano a vivere e a pescare, alternativa agli arroganti e rovinosi modelli economici occidentali, allusi dai bidoni petroliferi che lentamente invadono gli scenari della pellicola.

Ne *I denti del tigre* la Grisi racconta invece una umanità demitizzata, in cui la comunità dell’atollo, seppur lontana dalla tossicità occidentale, è comunque fragile, contraddittoria e crudele. I caratteri della femminilità sono declinati per categorie di età, condividendo con il marito la lettura della bambina: l’indole, ancora ingenua e civettuola, dei suoi ritratti fotografici e letterari di Vittorine e Coconé ricorda infatti quella del personaggio filmico della piccola Diana – di cui Ti-Koyo si innamora –, erede delle proprietà del nonno padrone dell’isola e fautore della sua profonda e irreversibile trasformazione. La fanciullezza mantiene dunque nel lavoro di entrambi ancora un’innocenza, a cui la Grisi attribuisce anche un’immaginazione libera che si traduce in «frasi che seguono una loro logica segreta [...] che si combina con la fantasia, acuendosi, e il risultato è sempre una domanda, una considerazione o un’immagine innestata sull’aspetto più assurdo dei racconti uditi» (Grisi, 1964, p. 49).

I sei ritratti fotografici in bianco e nero che illustrano *I denti del tigre*, pubblicati su carta lucida e a piena pagina, presentano tre bambini, due maschi e una femmina, e tre giovani donne. Si tratta di primi piani caratterizzati da forti contrasti tonali tra i capelli corvini, la carnagione scura dei corpi, e il bianco latteo della sclera – che conferisce una vitale energia al loro sguardo –, nonché fra le corone e collane di fiori da loro indossate. Il bianco del *tiaré*, piccolo fiore profumato utilizzato da uomini e donne per estrarre degli olii per il corpo, è una presenza ricorrente in tutto il racconto, come anche quello della luce zenitale del sole e del carcarodonte antropofago, spirito degli antenati per gli isolani, la cui sinistra dentatura è mostrata timorosamente al lettore da uno dei bambini ritratti dalla Grisi nella penombra di una casa, in cui risaltano i suoi grandi occhi spalancati nel buio. Questo contrasto tonale, ricercato dalla fotografa, sembra quasi scolpire con la luce i volti e i corpi ritratti, attribuendo loro una plasticità in cui l’estetica della sua ripresa si impone innegabilmente. Solo la bambina è inquadrata dal basso verso l’alto, con una frivolezza dello sguardo che ritorna nella postura – con entrambe le ma-

ni appoggiate sui fianchi –, e il volto in ombra contrasta con le decorazioni floreali che sembrano assorbire ed emanare la brillantezza della luce solare (fig. 1).



Fig. 1 - Laura Grisi, s.t., in *I denti del tigre*, 1964

L'immaginazione infantile stimolata dalle memorie orali tramandate dai vecchi dell'isola, connota anche il protagonista maschile del racconto: Taurà, felice solo in compagnia dei bambini che ascoltano le sue storie e lo accompagnano «in quel mondo che per paura del ridicolo è costretto

a tener sempre per sé» (Grisi, 1964, p. 50). È un uomo che soffre a dovere tenere celata la propria natura, deriso dagli adulti e da loro giudicato inutile e pusillanime, perché incapace di andare a pesca a causa del suo amore verso gli animali; per sopravvivere recupera e ripara gli oggetti rotti e abbandonati da altri. Solo i bambini piangono la sua fuga finale dalla comunità, che trasforma la sua diversità in viltà, con il dubbio, da parte sua, che «forse mi avrebbero amato come un amico» se avesse rubato i denti di un pescecane a una giovane ragazza per acquistare una cassa di rum così da organizzare un grande *tamaaraa*, un banchetto collettivo offerto a tutti gli isolani (Grisi, 1964, pp. 104-105).

L'età adulta è dunque raccontata dalla Grisi come dedita al solo lavoro, per la sussistenza del gruppo grazie alla pesca o per mero interesse di guadagno, come quello che caratterizza la figura del cinese Ah Sung, tacigno proprietario dell'unico emporio dell'isola. La maturità non si traduce dunque nel mito del "buon selvaggio", ma in un'umanità sprezzante, arida di immaginazione e annebbiata dall'alcolismo cronico dilagante tra uomini e donne. La femminilità adulta, nelle figure delle mogli di Oro-rò e di Punuà, o in Esther, una donna brutta di cui Taurà è stato innamorato solo per il fascino esercitato dal segreto antenato della sua famiglia (uno squalo bianco), è stanca, rancorosa e pesantemente offuscata dall'avidità e dalla disillusione delle difficoltà quotidiane.

La Grisi si concentra infine sulla figura dell'adolescente, nell'età di mezzo tra la fanciullezza e la maturità, a cui dedica tre ritratti fotografici che alludono ad alcuni caratteri delle figlie presenti nel racconto: Potini', Moé e Teinà sono l'immagine di una bellezza ancora turgida e rigogliosa, dai seni piccoli e rotondi che sussultano durante il ballo *tamurè* (la danza d'amore polinesiana dal ritmo sfrenato), con «le lunghe gambe lisce [...] i capelli crespi, lucidi di pioggia, profumati di olio di *tiaré*» (Grisi, 1964, pp. 27-28). La sua indagine fotografica è scandita da tre scatti che sembrano suggerire il tragitto dell'adolescente verso l'età adulta: una giovane sulla spiaggia, ritratta di profilo in ombra rispetto all'intensa luce riflessa dai sassi e dalle onde del mare sullo sfondo, è concentrata su se stessa e sulla musica della sua chitarra, abbandonata alla chimera dei propri pensieri e a una libertà immaginativa che sembra destinata a spengersi con il passare degli anni.

Il secondo scatto presenta invece l'immagine di una ragazza in attesa o appena diventata una *vahiné*, che in polinesiano significa una giovane che ha già avuto rapporti con un uomo, il *tané*, un ragazzo unitosi a una donna. Anche la lingua di questa popolazione – la cui terminologia è dili-

gentemente spiegata dalla Grisi nelle note al testo a sottolinearne l'interesse antropologico –, racconta di questo passaggio dalla fanciullezza all'età adulta attraverso la sessualità, che vedremo essere una delle tematiche privilegiate dai coniugi da documentare, esaminare analiticamente e declinare attraverso la fotografia e la narrazione quale perno intorno a cui si è consolidata l'ideologia modernista su queste culture. Lo scatto della Grisi riprende una giovane distesa al sole sulla sabbia bagnata dalle onde del mare, con un leggero pareo bianco intorno ai fianchi, la mano pudicamente a coprire il piccolo seno, gli occhi chiusi e tra i capelli, sciolti e abbandonati sull'arena, un fiore bianco (fig. 2).

Forse una *reine-de nuite*, che si apre solo la notte invogliando con il suo profumo le *vahiné* a legarsi a un uomo; spiega a Teinà Simako, il figlio di Ah Sung, durante la loro fuga nella *brousse* (la foresta), dove si rifugiano gli adolescenti scappati di casa impazienti di consumare il proprio amore, obbligando al loro ritorno le famiglie a considerarli uniti in matrimonio. La sessualità è l'unico ambito in cui sembri essere accettata una libertà di scelta, implicita anche nel ritratto letterario di Janette, transgender, una *maau'* nella lingua polinesiana, che decide di tornare dalla sua famiglia sull'atollo dopo essere stata picchiata da alcuni marinai e, cacciata dalla città in cui lavorava, costretta a rimettersi i pantaloni da uomo. Sull'isola è invece accettata dalla comunità nelle proprie vesti femminili, poiché spiega Moé a Potini: «non le piacciono i lavori pesanti, non le piace essere un uomo, preferisce lavorare a casa come le donne. È bravissima: sa lavare, cucire, intrecciare stuoie, capelli, collane; sa anche cucinare» (Grisi, 1964, p. 95).

L'ultimo ritratto fotografico del volume sembra suggerire il progressivo avvicinamento dell'adolescenza all'età adulta nella dimensione del lavoro: si tratta di un primo piano di una giovane, a seno nudo bagnata dalle acque del mare, che sorride nella penombra con una certa grazia mentre recupera da un arpione un pesce palla, la cui pancia bianca e rigonfia dialoga con un alone creato dal sole intorno al capezzolo della ragazza, plasticamente evidenziato dai contrasti tonali dell'immagine, segno di una bellezza fiorita in procinto però di abbracciare una maturità arida spogliata di ogni aura.

I denti del tigre è un lavoro letterario supportato dagli scatti evocativi della narrazione fotografica, che fornisce informazioni sulla lingua, le credenze e i costumi dei popoli polinesiani traslandole tuttavia in forma di racconto, dove i confini tra testimonianza documentaria e immaginazione creativa risultano sfuggenti alla lettura. A differenza della coeva opera

filmica di Folco Quilici, la cesura tra queste culture e i modelli occidentali resta sullo sfondo della cronaca, accennata in soli due episodi: durante una serata di proiezione cinematografica, improvvisata nel retrobottega dell'emporio cinese, e con l'arrivo delle navi dei turisti statunitensi ed europei, descritto allusivamente come un momento di avvicinamento alle giovani isolate grazie all'offerta di dolci e bibite frizzanti. Le diverse religioni di queste popolazioni, mormone, pagana e cattolica, sono l'unico elemento di multiculturalismo nel contesto degli atolli, ma sono solo ricordate e non sembrano incidere con le pratiche del loro quotidiano.



Fig. 2 - Laura Grisi, s.t., in *I denti del tigre*, 1964

I mille fuochi (1957-1965)

Una riflessione più complessa sull'intrinseca relazione tra credo religioso e ruolo della donna in società diverse da quelle occidentali, la ritroviamo nel monumentale progetto editoriale realizzato a quattro mani dai due coniugi, intitolato *I mille fuochi: dal Sahara al Congo*, edito dalla Leonardo da Vinci nel 1965. È un'opera che ha una lunga gestazione, dal 1952 al 1964, raccogliendo le testimonianze scritte di Quilici durante le sue spedizioni cinematografiche nell'Africa centrale e settentrionale (Sesti, 2008), documentate visivamente dai suoi scatti e da quelli della Grisi, impegnata nell'equipe come fotografa solo a partire dal 1957. Un ampio arco cronologico dunque, segnato dalle guerre di indipendenza e dalla conseguente diffusione dell'islamismo, durante il quale il continente muta vertiginosamente sotto una modernità che avanza e cancella, contamina, trasforma le popolazioni, spingendo gli autori a «prendere atto, annotare, documentare, fin dove è possibile, il maggior numero di osservazioni».

Alla macchina fotografica è affidato il compito di registrare «come la penna stilografica di un giornalista», cercando il più possibile di sospendere il giudizio, poiché spiega Quilici nella sua introduzione «le conclusioni verranno poi» (Quilici, 1965, pp. 15-16, 20). Rispetto infatti al precedente libro fotografico, in cui la Grisi opera una selezione nella propria ricerca fotografica scegliendo sei scatti per rivendicarne l'autorialità nella dimensione della loro esposizione editoriale, Folco Quilici inserisce un ricchissimo apparato iconografico di duecento ventisei fotografie, a firma sua e della moglie, numerate e analiticamente commentate da lunghe didascalie con informazioni sui costumi e sulle pratiche delle diverse popolazioni. Una scelta coerente con la sua visione documentaristica, e non interpretativa, di registrazione della realtà, da cui però la Grisi inizia a distanziarsi presentando, a partire proprio dal 1965, i propri lavori in spazi espositivi dove la fotografia dialoga con altri linguaggi secondo una precisa volontà di sperimentazione artistico-formale e di responsabilità autoriale (Scotini, 2022).

Il racconto di Quilici e la relativa documentazione fotografica non sono organizzati diacronicamente, ma la strutturazione del volume è dettata dal paesaggio dei luoghi indagati, e dunque implicitamente dal tempo della natura, la cui forza inesorabile ha suddiviso le aree dei paesi visitati tra territori segnati da una desertificazione feroce, savane minacciate dalla sua imminenza, e distese ancora verdi di foreste tropicali, in cui il

deserto, «un mostro vivente, eternamente all’attacco, gigantesco instancabile roditore delle zone di vita» non è ancora arrivato (Quilici, 1965, p. 30).

La forza naturale scandisce dunque il ritmo della narrazione e rappresenta un tema dominante della ricerca insieme a quello della donna, passata in questi luoghi da un modello sociale di tipo matriarcale – ricordato nel mito dell’eroina berbera La-Kahena che riunisce a ventidue anni sotto la propria guida le tribù amazighe per ribellarsi alla sottomissione araba – a uno patriarcale e, in molte comunità, schiavista. Il femminile è infatti il tema iconografico privilegiato, protagonista di cinquantadue scatti pubblicati: la sua condizione nella cultura musulmana sembra a tratti richiamare l’inarrestabile spietatezza del deserto a cui tenta di ribellarsi, come le fiere ritratte dalla Grisi tra le decorazioni mosaicate delle rovine romane tunisine che con una ormai inutile ferocia cercano di «sopravvivere al tempo e alla totale eliminazione [...] a una natura ormai completamente vincitrice» (Quilici, 1965, p. 40).

La figura della donna è tuttavia indagata in una pluralità di pratiche e costumi, restituendo così un racconto non esclusivamente polarizzato tra cultura islamica e autoctona, ma che si presenta, nella sua restituzione editoriale, come documento di un autentico multiculturalismo interno ai diversi ambienti sociali esaminati, connotati da una profondità storiografica che si oppone alla formula omologante e generalista del grande “continente nero” diffusa in Occidente. L’opera ha implicito un approccio antropologico ed etnografico alla questione, dato che la femminilità è interrogata nel formato del “ruolo” rispetto al suo contesto di vita; le voci di Quilici e della Grisi la interpretano in modo alterno nel volume intrecciandosi tra immagini letterarie del primo e scatti fotografici a firma dell’uno o dell’altra.

Tra il 1953 e il 1957 Folco Quilici viaggia con la sua equipe in Tunisia per documentare le culture nomadi del deserto sahariano, e declina principalmente il femminile nelle funzioni della moglie e della prostituta. Quest’ultima emerge nel ricordo di un suo primo viaggio del 1953, in cui il paese è ancora sotto la dominazione francese, visitando una *maison* nell’oasi di Nefta, vicino a Tozeur. Qui i viaggiatori possono assecondare una fantasia sessuale ricorrente in queste comunità, cioè quella di poter giacere con le donne delle tribù naïl, le cosiddette *uled-naïl*, caratterizzate dal chiarore della pelle, poiché cresciute dai genitori al riparo dalle fatiche del sole – come il lavoro nei campi o la raccolta dell’acqua ai pozzi – proprio per essere vendute a queste case di piacere.

Si tratta di donne alle quali è concesso di prostituirsi per mettere da parte la cifra necessaria a riscattare la propria libertà, così da poter tornare arricchite nei propri villaggi di origine e scegliersi un marito. La figura della *uled-naïl* è restituita solo letterariamente nel libro, per le ovvie difficoltà di ripresa in un contesto come quello di una casa di prostituzione, ma presenta una particolarità rispetto ai costumi musulmani, cioè quella di poter aspirare al matrimonio, seppur con un passato segnato socialmente dalle molteplici esperienze sessuali, dal momento che, spiega la guida a Quilici, si tratta di donne che non hanno subito l'escissione, e che dunque «sentono bene l'amore» (Quilici, 1965, p. 61).

Un ulteriore capriccio dell'immaginario erotico maschile arabo è quindi assecondato, non essendo state sottoposte all'inumana pratica che mira a farne «solo un mezzo per soddisfare l'uomo» mai «partecipe dell'amore» (Quilici, 1965, p. 63). Questa fantasia è confinata agli ambienti delle oasi – prima dell'abolizione di queste *maison* con l'indipendenza –, spazi naturali che per la ricchezza di acqua e di vegetazione assicurano una pausa dalla spietatezza del deserto, dove le comunità vivono in forma nomadica e la donna riveste invece il ruolo della sposa. Tra i berberi del Djebel Matmatà a Toujane le mogli sono nascoste ai forestieri; visitandone le architetture vernacolari, scavate nel terreno delle montagne, Quilici riesce tuttavia a “rubare” con il suo obiettivo uno scatto che lascia intravedere, confuso nella penombra, il volto di una giovane tra le fessure di una pesante porta di legno. Una fotografia fuori fuoco che illustra la curiosità di queste ragazze, celate a possibili tentazioni, e che sintetizza perfettamente, da un lato, nella sua sgranata nebbiosità l'intrigante mistero di questa pratica per uno sguardo maschile, dall'altro, la concezione della donna come oggetto, da possedere e gestire a piacimento, spogliato di ogni possibilità decisionale (Quilici, 1965, foto n. 28).

L'incontro con un gruppo di famiglie beduine provenienti dalla Libia e dirette a Tripolitania, è l'occasione offerta invece a Laura Grisi per ritrarne le donne, solo in un primo momento interessate a essere fotografate accanto alle proprie ricchezze: un patrimonio di chincaglierie recentemente acquistato in un mercato e accatastato sui cammelli da trasporto. Una giovane moglie è da lei ripresa sul dorso dell'animale, ricoperta da una massa colorata di strati di tessuti e di oggetti, con un'inquadratura dal basso che ne accentua la volumetria da cui emerge un piccolo volto indurito (Grisi, 1965, foto n. 2); i denti e gli occhi serrati dalla fatica del deserto, con i muscoli contratti del volto sudato, illustrano un disagio non solo dovuto all'affaticamento del viaggio ma anche al «fastidio di sentirsi

fotografate». Spiega infatti Quilici come i popoli dell'interno del paese abbiano relativamente superato il complesso musulmano della proibizione di essere riprodotti in immagini, tornando così dopo poco, di fronte agli obiettivi della fotografa, a essere «chiusi, diffidenti, in fondo ostili» verso lo straniero (Quilici, 1965, p. 28).

Tre anni dopo, nel 1960, la coppia organizza in Camerun una nuova spedizione, in cui ha la possibilità di visitare due diverse tipologie di harem: uno islamico e uno indigeno. Il sultano di Zinder li riceve per un'intervista e permette loro di entrare nelle stanze delle sue mogli consentendo per la prima volta ad obiettivi fotografici e cinematografici di accedere liberamente a un harem musulmano². Questa esperienza è documentata nel volume da tre scatti in bianco e nero: due di Quilici, che riprende le figlie più giovani del sultano mentre ballano il twist – a documentazione della progressiva infiltrazione dei costumi occidentali in questi luoghi –, e un ritratto della Grisi. La fotografa realizza un'intelligente traduzione visiva della vanità patriarcale, riprendendo il sultano nelle sue vesti bianche ricamate, con la testa e il mento coperto dal medesimo tessuto chiaro, su una seduta collocata sopra un tappeto che delimita solo l'area a lui destinata rispetto al resto dell'ambientazione, vuota e spoglia, in cui fuori fuoco sono ritratti anche due uomini seduti per terra e dunque a un livello più basso rispetto al regnante. La postura frontale, plasticamente evidenziata non solo dal tessuto ma anche dal perfetto equilibrio tonale tra le pieghe dell'abito, richiama la tradizione iconografica regale, comune anche all'immaginario europeo, in cui una mano è appoggiata sulle gambe e l'altra intorno a un lungo bastone decorato, simbolo del suo potere. Nello stupore di Quilici, affidato alla sola registrazione scritta, per aver avuto accesso a un luogo tradizionalmente inviolabile, emerge tra le righe una certa attitudine comune agli uomini europei e non: di fronte alla scelta del sultano di mostrare loro tutte le mogli tranne la più giovane – di cui crede di sentire dietro le finestre oscurate una breve risata –, egli confessa infatti la sensazione sottilmente eccitante di essere visto senza poterla vedere, così implicitamente ribaltando la forma canonica di sguardo del maschio eterosessuale occidentale che osserva la donna e non ne viene osservato.

Nel villaggio aborigeno kirdi, tra le montagne del Kapsiki a nord del Cameroun, Quilici ritrae poi in cinque scatti le mogli del sultano di Oudjlà,

² Permesso accordato poiché Quilici è un uomo in visita con la moglie, e l'operatore al loro seguito dimostra apparentemente per i capelli bianchi di avere più di sessant'anni, e dunque di non rappresentare una minaccia per il femminile della casa (Quilici, 1965, p. 193).

in un harem aperto ai visitatori – a differenza di quelli islamici – alle cui donne, sposate sin da bambine, è affidato il compito di sorvegliare i silos, i *saré*, dove è raccolto il miglio, principale ricchezza per questi popoli (Quilici, 1965, foto nn. 103-107). Le fotografie ritraggono il sultano accanto a queste strutture in terracotta, più di un centinaio, dalle cui piccole aperture, con un balzo, analogo a quello di un animale uscito dalla propria tana, emergono i corpi scuri delle mogli; con in mano il falchetto per la mietitura – simbolo della loro missione nella comunità – esse sono chiamate a partecipare alla danza rituale in onore di un nuovo matrimonio. Ogni donna è custode del *saré* che abita, in attesa che il sultano, una volta avuto da lei almeno un figlio, decida di non averne più bisogno trovandole un altro sposo; una consuetudine che le apparta al valore del miglio, prima raccolto e consumato dal regnante e poi redistribuito a suo piacimento tra la popolazione. L'harem kirdi è dunque quello di un poligamo privo di mogli anziane, per questo continuo e bestiale ricambio di donne con cui unirsi e a cui affidare la sorveglianza delle proprie ricchezze, come meri strumenti finalizzati al lavoro e alla riproduzione. Quilici restituisce questa negazione della libertà femminile scegliendo di ritrarre le donne nel momento in cui escono dai loculi bui delle costruzioni per il foraggio, sottolineandone così la condizione di perenne isolamento e sottomissione alle volontà del marito (Quilici, 1965, pp. 197-202).

La rilevanza della donna nei lavori e nei riti propiziatori delle comunità indigene emerge anche dall'indagine visiva della Grisi su questi popoli: durante una visita a un villaggio Mossi nell'Alto Volta ritrae a colori una ragazza intenta a setacciare il miglio nell'imminenza di un temporale; lasciata sola dalle compagne più anziane, la giovane rovescia velocemente il cereale in un contenitore di paglia alzando le braccia, solide per le fatiche quotidiane, in un'inquadratura dal basso, dal sapore più estetico che documentario, in cui la fotografa costruisce un'equilibrata successione dei livelli dell'immagine: quello del cesto in primo piano e fuori fuoco, del corpo scuro definito e affusolato nell'atto di allungarsi, e dello sfondo in cui incombe un cielo grigio su cui si staglia la figura (Grisi, 1965, foto n. 75) (fig. 3). Tra le popolazioni Senufo dell'Alto Volta la pioggia, sacra per il raccolto, è evocata nelle cerimonie rituali dove il corpo femminile è centrale: la Grisi realizza due ritratti collettivi a colori, in cui documenta prima l'abluzione nel fiume di un gruppo di giovani donne, che bagnando i propri corpi invitano il dio della pioggia a fecondare la terra, poi una danza-preghiera in cui l'eroticismo della fisicità femminile ritorna nella

dance des trembleuses, la danza dei seni tremolanti (Grisi, 1965, foto nn. 76-77).



Figura 3 - Laura Grisi, *Donne dell'Alto Volta: una ragazza mossi setaccia il miglio*, in F. Quilici, *I mille fuochi: dal Sahara al Congo*, 1965

La partecipazione attiva delle donne nelle attività dei popoli autoctoni è registrata da Quilici tra i gruppi di pescatori nomadi kotoko sul lago Ciad (Quilici, 1965, foto nn. 47-49, 51). Al ritorno dei mariti dalla pesca, le donne escono dalle capanne e iniziano a staccare una per una le prede dalle reti, discutendo sulla loro spartizione tra le diverse famiglie; entrano nell'acqua per pulire i pesci e metterli ad essiccare al sole, così da ottenerne una farina da vendere ai nomadi del deserto e ai commercianti di Fort Lamy. I quattro scatti in bianco e nero pubblicati in volume registrano le diverse fasi di lavoro, presentando una bellezza femminile libera di

mostrarsi all'indagine fotografica: i corpi scuri dai seni nudi sembrano scolpiti dalla luce zenitale del sole riflessa dalle acque del lago. Le immagini restituiscono così una plasticità quasi scultorea a questi corpi, grazie al sapiente dominio tonale tra zone chiare e in ombra, in un'operazione estetizzante – analoga a quella della Grisi – sulla fisicità femminile, favorita anche dal tempo concesso al fotografo per studiarne i caratteri. Sono immagini che raccontano infatti la libertà di queste donne di poter mostrare il proprio corpo, all'interno di un modello sociale che riconosce loro una volontà decisionale in questioni fondamentali per la comunità come la suddivisione del pescato.

La nascita di un mercato degli schiavi a seguito della penetrazione islamica di questi territori impone alle popolazioni autoctone di nascondersi tra le rive del lago iniziando una vita nomade dedicata alla pesca per sfuggire alla prigionia. Le conseguenze di questa infiltrazione sono visibili anche sugli altipiani delle Ennedi, quando la troupe di Quilici incontra un gruppo di *meharisti*, nomadi arabi inquadrati militarmente, che nascondono tra i sacchi delle merci ragazzi e bambine in attesa di essere deportati. Da anni questi gruppi guidati dagli ufficiali della regione trasformano i valichi desertici in una porta naturale dell'Africa verso il mondo arabo orientale; oltre il Sudan, passato il Mar Nero, tutti i paesi del Medio Oriente cercano infatti manodopera e donne nere destinate al commercio lucroso degli harem (Quilici, 1965, pp. 147-149).

Il tema della schiavitù femminile è oggetto di un film inchiesta commissionato a Quilici nel 1963, in particolare in rapporto al mondo islamico, e attraversa *I mille fuochi* in cui si registrano, nello spirito principalmente documentario del progetto, le vendite agli arabi delle figlie native di questi territori: in Ciad in cambio di sale, nel nord del Camerun per dei cavalli e nelle savane scambiandole con delle casse di bottiglie, di particolare valore nelle zone aride per la raccolta dell'acqua piovana (Quilici, 1965, pp. 200-205). L'assoluta sterilità di questi luoghi obbliga le donne a percorrere ogni giorno chilometri a piedi lontano dai villaggi per recarsi a prendere l'acqua ai pozzi, sottoponendosi a fatiche fisiche che ne appesantiscono i volti, come documentato dalla Grisi nel primo piano di una madre che si trascina con la figlia addormentata sulla schiena nei pressi di Maidaguri in Nigeria: gli occhi, persi in spazi remoti, appaiono svuotati di ogni espressività, in un'immagine in cui la maternità è letta nella stanchezza alienante causata dalle ostilità quotidiane del deserto, quasi a vo-

ler indagare le radici di una follia brutale come quella di scambiare una figlia con qualche bottiglia vuota (Grisi, 1965, foto n. 60) (fig. 4)³.



Fig. 4 - Laura Grisi, *La condizione della donna in Africa centrale*, in F. Quilici, *I mille fuochi: dal Sahara al Congo*, 1965

³ Il commercio di traffici umani, in particolare di spose bambine, raggiunge il proprio apice – prosegue Quilici nel resoconto – durante lo Haj, il sacro pellegrinaggio dei musulmani alla Mecca, che diventa l'occasione per una deportazione di massa dall'Africa verso l'Arabia dove la schiavitù, seppur ufficialmente abolita nel 1962, permane nella dimensione della servitù. Negli anni Sessanta con la conquista dell'indipendenza dei paesi centroafricani si assiste al dilagare dell'islamismo e alla crescita della richiesta di giovani spose alle famiglie più povere, che vendono le proprie figlie dai 13 ai 16 anni alla quotazione di mercato di cinquecento sterline ciascuna, come riportato nelle note al testo (Quilici, 1965, pp. 209-210n).

L'indagine di Folco Quilici e di Laura Grisi sulla condizione della donna musulmana in questi paesi non aspira però a una generica e sensazionalistica denuncia preconçetta dei costumi della religione islamica, ma semmai ha l'obiettivo di capirne la complessità e le differenze nelle diverse comunità con una effettiva verifica sul campo. In Nigeria nel 1963 i coniugi entrano in contatto con la cultura tuareg: giunti sul continente intorno al 1000 a.C. e arricchitisi grazie al trasporto di merci con i cammelli, questi nomadi aristocratici del deserto sono ormai impoveriti a seguito dell'avvento dei camion. La loro è una cultura che evoca un immaginario favoloso, non solo per la bellezza delle proprie popolazioni, o per l'eleganza dei misteriosi mantelli blu, ma anche per la temuta invincibilità dei guerrieri in battaglia e in amore. Alle donne è concessa più libertà rispetto alle altre culture musulmane, potendo scoprire il volto, a differenza degli uomini (che lo coprono con il *litham*); nella loro lingua non esiste il termine "verginità"; a sedici anni le ragazze possono unirsi a chi vogliono fino ai trent'anni di età, quando le famiglie e gli anziani chiedono loro di scegliere un marito all'interno della comunità.

Il tuareg è poi l'unico uomo del mondo arabo tradizionalmente monogamico, dato che le mogli non ammettono di condividere la propria tenda coniugale con altre donne. I mariti possono avere delle concubine, che tuttavia devono riflettere un tipo fisico radicalmente diverso rispetto a quello dalle loro mogli: se queste sono belle e austere, le concubine sono di un'esagerata grassezza, di modi grossolani e chiasose, come documentato dalla cronaca e da uno scatto di Quilici pubblicato a confronto con un ritratto di una moglie tuareg (Quilici, 1965, foto n. 8). La presenza riconosciuta di uno spazio decisionale femminile atipica rispetto ai canoni correnti dell'Islam è analizzata dalla Grisi in due fotografie scattate dentro le tende delle mogli dei capi (gli *amenokal*), a cui può accedere offrendo loro di poter accarezzare i suoi capelli lisci, sconosciuti fra queste popolazioni.

L'orgoglio aristocratico tipico dei tuareg, per tradizione chiusi verso gli stranieri, emerge in entrambi i ritratti femminili, di cui uno a colori in cui la donna ha in braccio uno dei figli: bella e slanciata, dall'aspetto raffinato e fiero, è avvolta nel tipico velo blu e ornata di gioielli in argento filigranato; osserva fuori dall'inquadratura con uno sguardo accentuato dalla linea delle sopracciglia, ritoccate a matita, che ne sottolinea il fascino austero (Grisi, 1965, foto n. 7) (fig. 5). Il secondo ritratto in bianco e nero dialoga nel libro con un terzo primo piano, sempre della Grisi, di una moglie tuareg venduta da bambina a un mercante arabo di Zinder.

L'evidente bellezza emerge in entrambe le riprese, come anche l'innata superbia di fronte all'obiettivo, ma mentre gli occhi della moglie dell'*amenokal*, ripresa dal basso, sembrano quasi sorridere nel luccichio delle pupille registrato dalla fotografa, quelli della donna chiusa nel cortile dell'harem, invalicabile come l'alto muro alle sue spalle, evocano un senso di alienazione richiamata dall'immagine del possente cavallo nero in cattività sullo sfondo (Grisi, 1965, foto nn. 41-42).

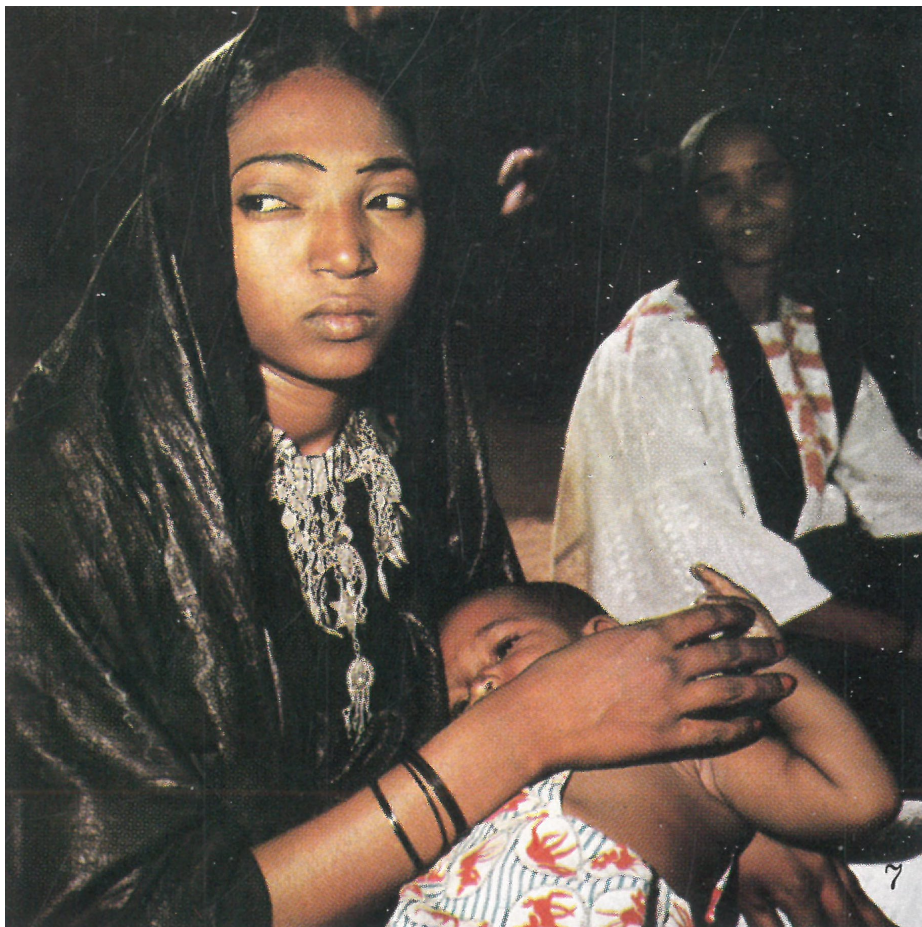


Fig. 5 - Laura Grisi, *Donne tuareg: all'esterno di una tenda la moglie legittima di un Capo*, in F. Quilici, *I mille fuochi: dal Sahara al Congo*, 1965

Nei viaggi di Folco Quilici e Laura Grisi, tra il 1963 e il 1965, i cammelli dei tuareg e gli asini dei beduini appartengono a un'Africa antica in retroces-

sione rispetto all’Africa nuova che sta avanzando, quella dei petrolieri del Sahara e delle località desertiche – come Bidon V in Algeria meridionale – centri di rifornimento e ammassi disordinati di bidoni di benzina vuoti con un guardiano come unico abitante. In questo scenario, accanto alle prostitute portate a Lagos dai villaggi dai cosiddetti “uomini-cocodrillo” (i *ghavial*), la Grisi introduce il lettore a un nuovo modello femminile: tre scatti in bianco e nero ritraggono delle ragazze yoruba, trasferitesi nella capitale nigeriana, che ballano il twist in abiti moderni nei locali notturni. Si tratta di inquadrature più tagliate rispetto alla pulizia delle immagini documentarie finora analizzate, in cui la fotografa azzarda delle riprese che mostrano nella penombra le gambe semiaperte di una giovane accaldata dopo la danza, abbandonata in una posa disordinata, o di schiena evidenziandone le gocce di sudore sulla pelle scura. L’ambientazione del locale è segnata alle loro spalle da monumentali scritte tipograficamente moderne che sembrano annunciare l’interesse dell’artista ad aprire la propria ricerca a una maggiore sperimentazione (Grisi, 1965, foto nn. 150-151, 153) (fig. 6).



Figura 6: Laura Grisi, *Notti delle città africane: le ragazze yoruba e la fatica del twist al “Lido” di Lagos*, in F. Quilici, *I mille fuochi: dal Sahara al Congo*, 1965

Conclusioni: lo sguardo fotografico (1965)

Nel 1964 Laura Grisi inaugura un percorso espositivo in cui avvia un nuovo capitolo della propria riflessione visiva attraverso linguaggi diversi: a marzo presso la Galleria Il Segno di Roma (Ponente, 1964) e a dicembre allo Studio d'Arte Errepi di Bologna (Bandera, 1964). Il 29 gennaio 1965, lo stesso anno di pubblicazione de *I mille fuochi dal Sahara al Congo*, espone alla Galleria dell'Ariete di Milano una personale con undici lavori pittorici (Barilli, 1965), centrati sul tema fotografico richiamato anche nei titoli (*Grande Reflex, Reflex III-IV, Lexicon rosso, verde e blu, Fish-eye Lens, ecc.*). Si tratta di dipinti che restituiscono – spiega Renato Barilli in catalogo – la sua idea di «completezza dell'atto percettivo», dove la pittura traduce la sintesi, implicita anche nello scatto fotografico, tra momento soggettivo e oggettivo, tra interpretazione autoriale e realtà prelevata (Barilli, 1965, p.n.n.), ospitando al centro frammenti direttamente prelevati dal reale intorno a cui l'artista costruisce una rete di cerchi concentrici e segmenti tratteggiati che richiamano l'obiettivo fotometrico della macchina. Si tratta di una riflessione – come spiegherà anni dopo a Celant nel saggio-intervista – su come l'immagine fotografica trasformi nell'atto della ripresa la realtà in un «symbol of representation», in un'impressione più che in una registrazione documentaria (Grisi, 1990, p. 17). È alla luce di questo avvio più concettuale della sua ricerca che è importante considerare il lavoro pregresso sulla lettura della donna “straniera”, quando acquisisce una dichiarata consapevolezza di genere, conscia di come la pluralità dei caratteri femminili indagati in senso sociologico nelle culture extraoccidentali sia in realtà mediata dal suo sguardo di donna europea, che non sospende ma afferma il proprio giudizio attraverso l'obiettivo fotografico.

Bibliografia

Bandera, A. (1964), *Laura Grisi*, pieghevole della mostra (Bologna, Studio d'arte Errepi, 2-16 dicembre 1964), Istituto grafico Tiberino, Roma.

Barilli, R. (1965), *Laura Grisi*, catalogo della mostra (Milano, Galleria dell'Ariete, dal 29 gennaio 1965), Galleria dell'Ariete, Milano.

Celant, G. (1990), *Essay-Interview*, in *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist*, Rizzoli, New York.

Grisi, L. (1964), *I denti del tigre*, Lerici editori, Milano.

Grisi, L. (1965), documentazione fotografica, in Quilici, F., *I mille fuochi dal Sahara al Congo*, Leonardo da Vinci editrice, Bari.

Grisi, L. (1990), *Essay-Interview*, in *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist*, Rizzoli, New York.

Martin, J.-H. (1989), *Magiciens de la terre* (1989), catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, 18 maggio-14 agosto 1989), Musée national d'art moderne, Parigi.

Perna, R. (2021), *La misura del tempo: i film di Laura Grisi*, in Conte L., Gallo F. (a cura di), *Artiste italiane e immagini in movimento. Identità, sguardi, sperimentazioni*, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni.

Pinto, R. (2012), *Nuove geografie artistiche: le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmediabooks, Milano.

Ponente, N. (1964), *Laura Grisi*, pieghevole della mostra (Roma, Galleria Il Segno, 24 marzo-15 aprile 1964), Galleria Il Segno, Roma.

Quilici (Grisi), L. e F. (1959), *Pasos por Buenos Aires*, testo di F. Quilici, Capricornio Editora, Buenos Aires.

Quilici, F. (1965), *I mille fuochi dal Sahara al Congo*, fotografie di F. Quilici e L. Grisi, Leonardo da Vinci editrice, Bari.

Richer, C. (1941), *Ti-coyo et son requin*, Librairie Plon Les Petits fils de Plon et Nourrit, Parigi.

Rubin, W. (1984), *'Primitivism' in 20th century art: affinity of the tribal and the modern*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 27 settembre 1984-15 gennaio 1985), The Museum of Modern Art, New York.

Scotini, M. con Dirié C. (a cura di) (2022), *Laura Grisi: The Measuring of Time*, JRP | Editions, Geneva.

Sesti, E. (2008), *I mari dell'uomo: fotografie di Folco Quilici*, a cura di F. Quilici ed E. Sesti, Fratelli Alinari, Firenze.