



FOSCO MARAINI

L'immagine dell'Empresente

*Oltre lo sguardo.
L'uomo, il mondo, i viaggi*

Testi di

Francesco Paolo Campione, Antonio Massena, Moira Luraschi, Daniele Baglioni, Giorgio Amitrano, Rossella Paternò,
Dario Campione, Gloria Manghetti, Dacia Maraini, Andrea Romano, Mieko Namiki Maraini, Sabrina Camporini

Introduzione

Fosco Maraini trascorse larga parte della vita a osservare le culture. Le relazioni interne intessute dalle diverse manifestazioni dell'uomo, in un gioco infinito di rimandi in perenne trasformazione, suscitarono la sua curiosità quanto la presenza di atteggiamenti, concezioni, modi di fare e norme che, simili a tutte le latitudini, permettono a ogni persona di riconoscersi e sentirsi parte integrante della grande famiglia umana.

In tal senso la sua ricerca può ascriversi al periodo storico in cui, esauritasi la spinta positivista, presero corpo le classiche distinzioni nell'ambito delle scienze antropologiche (etnografia, etnologia, antropologia) e divenne serrato il confronto tra diverse visioni della cultura. Da una parte le teorie storiciste e funzionaliste che, sulla base del primato della ricerca sul campo, e in nome di un sempre più radicale relativismo, considerando le culture come organismi prodotti da specifici contesti storici e ambientali, rifiutavano ogni concezione universalistica dell'esperienza umana. Dall'altra le teorie che, nutrite di comparativismo, analizzavano le somiglianze e le differenze tra le culture, per individuare regolarità e modelli di diffusione o per evidenziare organizzazioni e processi operanti in modo analogo anche in contesti tra loro estranei.

All'interno di tali paradigmi, pur con una certa propensione per la scuola antropologica americana¹, Maraini elaborò un approccio in gran parte originale. Fu un autodidatta formatosi attraverso manuali e monografie che egli – di famiglia svizzera (i Maraini sono di origine luganese), di madrelingua inglese e di educazione cosmopolita – ebbe modo di conoscere tra i primi in Italia. L'impostazione che ricevette nel corso dei suoi studi di Scienze naturali all'Università degli Studi di Firenze gli servì soprattutto per strutturare una metodologia di lavoro rigorosa e puntuale, di cui il suo grande archivio ci offre testimonianza eloquente².

Il suo interesse alla raccolta e allo studio dei tratti delle culture scaturì innanzitutto da un modo d'essere e da una serie d'inclinazioni che divennero la figura e la stoffa d'un abito intellettuale che in qualche modo egli stesso provvide a cucirsi addosso un po' alla volta e che finì per calzargli a pennello.

Forse più che un percorso di ricerca il suo fu un viaggio interiore di cui mise al corrente i suoi lettori attraverso una formula di successo capace di mescolare un'analisi attenta, e a volte minuta, delle realtà culturali con una prosa letteraria squisita e una documentazione visiva che ebbe il livello della fotografia e della cinematografia d'arte.

Non è esagerato affermare che lo spessore della ricerca, la qualità artistica (poetica e visiva) e l'originalità del viaggio, condotto – tutt'altro che metaforicamente – dalle vette himalayane agli abissi marini, fanno di Fosco Maraini uno dei grandi *outsider* della cultura europea del Novecento.

Non fu un estraneo, ben inteso, perché fu conosciuto e apprezzato per le sue opere e la sua visione del mondo. Agì però sempre con una creatività al di fuori degli schemi, delle scuole dominanti e dei gruppi accademici, poco incline alla costruzione di teorie e di sistemi e alla coltivazione di peculiari orticelli, sempre volto a quel largo mondo in cui le sue principali opere furono (e sono tuttora) tradotte e lette con entusiastico gradimento.

Francesco Paolo Campione

Professore di Antropologia culturale all'Università degli Studi dell'Insubria e direttore del Museo delle Culture di Lugano.



Note

Fosco Maraini
affacciato al
finestrino di un treno
nella stazione di
Matsumoto, lungo la
linea ferroviaria che
collega ancora oggi
Nagoya con Nagano,
fotografato nel 1940
dalla moglie Topazia
Alliata.

¹ Tra le sintesi teoriche apprezzate da Maraini vi furono: Kroeber Alfred Louis, *Anthropology*, Harcourt, Brace & C., New York 1923; Kroeber Alfred Louis & Waterman Thomas Talbot, *Source Book in Anthropology*, Harcourt Brace & C., New York 1931; Montandon Georges, *L'ogénèse culturelle. Traité d'ethnologie cyclo-culturelle et d'ergologie systématique*, Payot, Paris 1934; Linton Ralph, *The Study of Man. An Introduction*, Appleton-Century-Crofts, New York 1936; Boas Franz (a cura di), *General Anthropology*, D. C. Heath & C., New York 1938.

² Cfr.: <https://opera-vieusesseux.nexusit.it/it/record/ID00105553>.



L'avventura di un uomo che sembra aver vissuto più vite

di Francesco Paolo Campione*



A sinistra:
Una suggestiva inquadratura dal basso
realizzata da Maraini sulla nave-scuola
«Amerigo Vespucci» nell'estate del 1934.

In questa pagina:
Un momento della danza rituale detta
«dello scheletro», che Maraini fotografò nel
1948 presso il monastero tibetano di Kirimtse,
nella Valle di Chumbi.

Fosco Maraini nacque a Firenze il 15 novembre 1912 da Antonio Maraini (1886-1963), noto scultore di antica famiglia toscana e segretario della Biennale di Venezia dal 1927 al 1942, e da Edith (Yoi) Crosse (1877-1944), scrittrice di padre inglese e di madre ungaro-polacca.

Maraini trascorse l'infanzia e la fanciullezza a Firenze nella villa di via Benedetto Fortini 6, a due passi dalla Chiesa di Santa Maria in Ricòrboli, in vista della campagna. Anziché frequentare le scuole elementari, seguì corsi privati sino al 1923, quando si iscrisse alla prima ginnasio delle Scuole Pie Fiorentine (Padri Scolopi). In quegli anni, la sua formazione fu arricchita sia da frequenti viaggi compiuti con i genitori in Italia, Inghilterra, Svizzera, Francia e Germania, sia da una quotidiana pratica con il mondo rurale della famiglia di mezzadri che coltivava il podere annesso alla villa, pratica che gli permise di sperimentare il valore dei gesti semplici e di irrobustire il suo linguaggio con i termini e la ricca fraseologia della parlata toscana dei contadini. Nel 1926 la famiglia Maraini si trasferì a «Torre di sopra», una casa colonica alle porte di Firenze, tra Viale Magalotti e via Benedetto Castelli, modernamente ristrutturata nel rispetto della sua struttura architettonica originaria. Negli anni seguenti Maraini frequentò poi il Liceo Classico «Dante Alighieri».



Il disegno a matita su carta di Antonio Maraini (1886-1963) ritrae il figlio Fosco da bambino arrampicato su un albero. Firenze, 1920 circa. Collezione privata.

I legami familiari della madre con il Sudafrica, l'India e diversi altri Paesi del mondo, nonché una spiccata e precoce curiosità per l'Oriente, lo portarono ad approfondire la conoscenza delle tradizioni culturali e della storia di quelle regioni verso le quali provava istintivamente un grande interesse. Tale passione fu assecondata dal clima cosmopolita delle frequentazioni dei genitori e dall'incontro con alcune figure di rilievo della cultura del tempo, tra cui il medico piemontese Filippo De Filippi (1869-1938), esperto viaggiatore nell'Asia centrale, il geografo Giotto Dainelli Dolfi (1878-1968), il filologo e umanista Giorgio Pasquali (1885-1952) e il poliedrico artista Thayaht (Ernesto Michahelles, 1893-1959). Nel 1930, dopo aver conseguito la maturità classica, Maraini si iscrisse alla Facoltà Scienze Naturali dell'Università di Firenze, dove nel giugno 1938 si laureò con una tesi sulla flora della regione tibetana dello Tsang.

L'interesse di Maraini per la fotografia e la cinematografia documentaria risale alla fine degli anni Venti. I suoi primi lavori denotano una certa vicinanza ai temi della poetica futurista, nell'ambito della quale egli si mosse, caratterizzandosi per una certa tensione verso la scoperta del significato recondito delle forme. Tra gli scatti sopravvissuti troviamo immagini contrassegnate dai valori formali della trasfigurazione e dell'umanizzazione degli oggetti e della natura, nonché dalla ricerca di prospettive eccentriche ed eterodosse, da geometrismi, macrofotografie e anamorfosi. Già in quelle prime esperienze, inoltre, Maraini si servì della peculiare consuetudine d'intrecciare le immagini con brevi titolature icastiche che contribuirono a estendere e a precisare in modo significativo la portata della sua visione e della sua ricerca espressiva.

Nel maggio 1934, Maraini fu imbarcato come insegnante d'inglese dei cadetti dell'«Amerigo Vespucci», la nave scuola della Marina Militare Italiana, quell'anno in crociera verso le coste del Medio Oriente. In due mesi ebbe così modo di visitare l'Egitto, il Libano, la Siria e la Turchia. L'incontro con il mondo islamico gli indusse una serie di domande e di prime riflessioni sulla complessità delle identità

Un autoritratto fotografico realizzato da Fosco Maraini nei primi anni Trenta.

A destra: Realizzata in Tibet nel 1937, è una tra le immagini più conosciute di Maraini: vi sono raffigurati l'orientalista Giuseppe Tucci e il suo seguito mentre avanzano sulla carovaniera che porta dall'India a Lahsa.



culturali e costituì la prima verifica «sul campo» della validità delle sue inclinazioni intellettuali.

Nel 1935, dopo tre anni di fidanzamento, Maraini sposò Topazia Alliata (1913-2015), pittrice e appassionata alpinista, discendente di un'aristocratica casata siciliana. Dopo un breve periodo di soggiorno ad Aosta dove Maraini, chiamato alle armi, svolse il suo servizio in qualità di ufficiale degli alpini, i due sposi si stabilirono a Firenze e poi, alla fine del 1936, a Fiesole dove frequentarono un gruppo di giovani intellettuali antifascisti. Dal loro matrimonio, nel volgere di pochi anni, nacquero le tre figlie Dacia (n. 1936), Yuki (1939-1995) e Toni (n. 1941).

Nel maggio 1937 Maraini partì al seguito del celebre orientalista Giuseppe Tucci (1894-1984) per una spedizione di cinque mesi in Tibet, durante la quale realizzò migliaia di fotografie, sviluppando i negativi strada facendo, spesso in condizioni di fortuna. Alcune delle foto scattate allora, e durante il successivo viaggio del 1948, sono le uniche testimonianze di monumenti distrutti dopo l'invasione cinese del Tibet del 1951.

L'esperienza al seguito di Tucci convinse definitivamente Maraini a indirizzarsi alla ricerca sul campo, allo studio delle culture orientali e alla fotografia.

L'occasione di dedicarsi pienamente alla ricerca etnologica e di allontanarsi dall'Italia fascista e dal padre, di cui non condivideva la visione del mondo, gli fu offerta da una borsa di studio per ricercatori stranieri,

messa a disposizione dalla Kokusai gakuyukai, un'agenzia del Governo giapponese. Alla fine di quell'anno, si trasferì così con la famiglia a Sapporo, nell'isola di Hokkaidō, dove si dedicò allo studio dell'arte, della religione tradizionale e dell'ideologia degli Ainu, il «popolo bianco» del Giappone. Una parte dei risultati delle sue ricerche furono pubblicati a Tōkyō, nel 1942, nel volume intitolato *Gli Iku-bashui degli Ainu*, tra le prime monografie in assoluto dedicate all'antropologia dell'arte.

Tra il 1942 e il 1943, lasciata Sapporo, ricoprì l'incarico di lettore di lingua italiana all'Università di Kyōto. All'indomani dell'8 settembre, rifiutandosi sia lui, sia la moglie di aderire alla Repubblica di Salò, i Maraini, comprese le tre bambine, furono internati in campi di concentramento sino al 15 agosto 1945.

Dopo la fine della guerra Maraini rimase a Tōkyō, lavorando come interprete dell'Ottava Armata d'occupazione. Grazie agli americani, riuscì a imbarcare sulla nave che lo riportò in Italia la sua biblioteca e la collezione di circa cinquecento opere ainu, che costituiscono oggi il Fondo Maraini del Museo Nazionale di Antropologia ed Etnologia di Firenze.



Negli anni della prima lunga permanenza in Giappone, Maraini elaborò la sua «epistemologia del citlavit», il «Cittadino della Luna in Visita d'Istruzione sulla Terra», che guarda gli eventi del nostro pianeta con passione e divertito interesse, fino a innamorarsi dell'oggetto del suo studio, ma sempre evitando il rischio dell'identificazione e del giudizio etnocentrico. Al contempo egli prese risolutamente le distanze dalla tradizionale prosa scientifica, per sperimentare una raffinata narrazione

Le monachine in Duomo è il titolo dato da Maraini a una fotografia realizzata nel Duomo di Monreale nel 1951. Si tratta di un ironico riferimento a una tipica ricetta siciliana, le «monachine» (polpettine) in brodo.

etnologica, arricchita dalla formula d'integrazione tra testo e documento visivo che ne avrebbe caratterizzato l'opera.

Nel settembre 1946, subito dopo il rimpatrio, fatta una breve sosta a Firenze, Maraini si trasferì con la famiglia in Sicilia, in una villetta affacciata sul mare nei pressi di Porticello. All'inizio dell'anno successivo, dopo la scomparsa del suocero Enrico Maria Alliata (1879-1946), Maraini e la sua famiglia si trasferirono a Bagheria, in un piccolo appartamento di servizio di Villa Valguarnera, dove vissero per alcuni anni, per poi trasferirsi a Palermo.

Nel 1948, Maraini partì per un secondo viaggio in Tibet con Tucci. Da questa esperienza, dopo qualche anno di gestazione, nacque *Segreto Tibet*, volume tradotto in quattordici lingue, che portò la peculiare narrazione etnologica di Maraini all'attenzione del pubblico internazionale.

Nel 1949, di ritorno dal Tibet, Maraini collaborò alla fotografia del film *Vulcano*, di cui fu protagonista Anna Magnani (1908-1973), per dedicarsi poi a un'intensa attività di documentarista cinematografico e alla realizzazione di un *reportage* fotografico sulla gente di Sicilia, da cui nascerà l'idea, sponsorizzata dall'editore Diego De Donato (1928-2019), di un volume illustrato che avrebbe dovuto intitolarsi *Nostro Sud*. Per due anni Maraini attraversò in lungo e in largo l'Italia meridionale, scattando oltre 2.500 fotografie che costituiscono un documento storico e sociale di primaria importanza.

Tra la primavera e l'estate del 1951, sotto la direzione scientifica di Ernst Kitzinger (1912-2003), Maraini fotografò sistematicamente i mosaici in stile bizantino degli edifici normanni di Palermo e Monreale. Realizzata per conto del Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies (Washington D.C.), la campagna fotografica ebbe il suo esito editoriale soltanto quarant'anni dopo. I 1.344 negativi superstiti sono conservati oggi dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione di Roma.

Durante una pausa del lavoro sui mosaici, Maraini si recò in Grecia per partecipare alla realizzazione di un documentario che non vide mai la luce, ma che gli permise di scattare 700 fotografie, ancora in gran parte inedite.



Nel settembre 1953 condusse un progetto di recensione dei musei d'arte orientale degli Stati Uniti per conto del Dipartimento di Stato americano. L'incarico gli permise di perlustrare per sei mesi l'intero Paese, da una costa all'altra, sino alle Isole Hawaii, in gran parte in compagnia dell'amica Rosie Talamonti (1922-2001).

Di ritorno in Italia, Maraini fu ingaggiato dalla casa cinematografica Filmeco, per realizzare una serie di documentari sul Giappone. Ripartì così nuovamente alla volta dell'Oriente. Contestualmente alla ricerca visiva, Maraini raccolse i materiali adoperati per la pubblicazione di tre monografie illustrate che conobbero numerose edizioni e furono tradotte in più lingue: *Ore giapponesi* (1957), *L'isola delle pescatrici* (1960) e *Japan. Patterns of Continuity* (1971).

Di ritorno dall'Asia, ai primi di novembre 1955, insieme alla giornalista Jenny Nicholson (1919-1964), Maraini partecipò alla prima crociera della goletta «Xarifa», organizzata nel Mar Rosso dall'oceanoografo e fotografo austriaco Hans Hass (1919-2013). In quell'occasione realizzò numerose fotografie subacquee e un interessante *reportage* sul millenario Monastero di Santa Caterina nel Sinai.

La prima ampia esposizione delle sue fotografie giapponesi (102 opere) fu nel dicembre 1957 alla Libreria «Al Ferro di Cavallo» di Roma, accompagnata da una presentazione di Carlo Levi (1902-1975).

Nel 1958, Maraini, da sempre appassionato alpinista, fu invitato dal Club Alpino Italiano alla spedizione nazionale al Gasherbrum IV (7.980 m.) nel Karakorum, in veste di fotografo e interprete. L'anno successivo fu a capo della spedizione italiana al Picco Saraghrar nell'Hindukush. Il resoconto alpinistico ed etnografico delle due fortunate spedizioni costituì l'argomento dei due volumi *Gasherbrum 4°*. *Baltoro, Karakorum* (1959) e *Paropàmiso*, (1963) – ambedue tradotti in più lingue e divenuti ormai dei «classici» dell'argomento – ancora oggi regolarmente ripubblicati.

Nel 1961, con una parte dei proventi maturati con i diritti d'autore delle sue pubblicazioni, seguendo i dettami della locale architettura vernacolare in legno, Maraini fece costruire a Selva di Val Gardena una grande baita, che chiamò «La cengia». La casa fu venduta nel 1975 per acquistare e ristrutturare, dopo pochi anni, la bella colonica di pietra di Pasquigiora, località a quasi mille metri di altezza, tra i castagneti dell'Alpe di Sant'Antonio, nelle Alpi Apuane, dove egli amava trascorrere i suoi periodi di riposo.

Tra il 1960 e il 1964, su invito di Richard Storry (1913-1982), Maraini lavorò come *fellow* all'Università di Oxford. In tale veste, nel 1962 si recò in Giappone per completare i suoi studi. Il viaggio durò sei mesi e fu compiuto a tappe, attraverso l'Asia, con l'obiettivo di realizzare un volume che vide parzialmente luce soltanto nel 1973 con il titolo *Incontro con l'Asia*. Tra i Paesi toccati dal suo lungo itinerario terrestre, di cui ci rimane una preziosa documentazione fotografica: la Turchia, l'Iran, il Pakistan, l'India, il Nepal, la Thailandia, la Cambogia, il Vietnam, Hong Kong e la Corea.

Nel 1966 tornò a Tōkyō, dove lavorò come redattore del «Reader's Digest», svolgendo studi sulla civiltà e la cultura del Giappone. Tra il 1967 e il 1968 trascorse sette mesi a Gerusalemme dove raccolse materiale per la pubblicazione del volume *Jerusalem. Rock of Ages*. L'opera fu pubblicata a New York con il testo di Maraini e le fotografie di Alfred Bernheim (1885-1974) e di Ricarda Schwerin (1912-1999).

Nel 1970, Maraini fu nominato direttore delle pubbliche relazioni al Padiglione Italia dell'Esposizione Universale di Ōsaka.

Lo stesso anno sposò in seconde nozze Mieko Namiki (n. 1940), designer giapponese che aveva conosciuto, quattro anni prima, nel corso di un'escursione sciistica. Due anni dopo fu ancora in Giappone, incaricato di fare da tramite tra la squadra italiana e il Comitato organizzatore delle Olimpiadi invernali di Sapporo.

Nel 1972 Maraini ritornò definitivamente a Firenze, dove gli fu affidato l'incarico di Lingua e Letteratura Giapponese alla Facoltà di Magistero dell'Università degli Studi, dapprima come cultore della materia e l'anno successivo, a seguito di un concorso, come professore associato. Amato dai suoi studenti e un po' meno dall'*establishment* accademico, mantenne l'insegnamento sino al 1983, al raggiungimento dei previsti limiti di età. Nello stesso anno fondò l'Associazione Italiana per gli Studi Giapponesi (Aistugia) di cui fu presidente onorario sino alla sua morte. Gli anni Settanta furono dedicati da Maraini alla definitiva composizione del sistema d'interazione del suo mosaico d'interessi artistici, scientifici e letterari, nonché all'elaborazione di alcune categorie



Tra il 1967 e il 1968, Maraini realizzò un reportage a Gerusalemme in cui si soffermò spesso sulle viuzze e i passaggi stretti della Città Vecchia.



interpretative della sua visione del mondo, tra cui la teoria dell'esocosmo e dell'endocosmo, vero e proprio viatico per una riflessione filosofica sul viaggio. Tra i volumi realizzati in quel periodo ricordiamo: *Tokyo* (1976), *Giappone e Corea* (1978).

Nel 1980 pubblicò con Giuseppe Giarrizzo (1927-2015) il volume *Civiltà contadina*, in cui apparvero 228 fotografie realizzate in Sicilia e in Italia meridionale negli anni immediatamente successivi alla guerra.

Negli ultimi anni di vita Maraini si dedicò assiduamente al riordino del suo vasto archivio di immagini e testi, continuando a rivedere e ad approfondire gli studi giapponesi (*L'agape celeste*, 1995; *Gli ultimi pagani*, 1997). Curò, inoltre, la ristampa per il grande pubblico di alcuni volumi di squisito contenuto letterario che aveva realizzato in edizione numerata, a partire almeno dagli anni Cinquanta, per una cerchia ristretta di amici. Tra i *divertissements*, scritti in un chimerico linguaggio metasemantico, che sin dalla loro apparizione non mancarono di suscitare l'interesse della critica letteraria, vi furono: *Gnosi delle Fànfole* (1994), che riprende *Le Fànfole* del 1966, e *Il Nuvolario* (1995), che riprende i *Principi di Nubignosia* del 1956.

Tra il 1996 e il 1999 Maraini si dedicò alla scrittura, in forma romanzata, della prima parte della sua autobiografia. Il volume – intitolato *Case, amori, universi* – nel 2000 fu finalista del premio Strega.

Dai primi anni Ottanta, la sua opera fotografica fu oggetto di importanti esposizioni temporanee, in diversi Paesi, divenendo materia di numerosi studi critici, peraltro continuamente accresciutisi.

La prima ampia retrospettiva, intitolata *Cinquanta anni di fotografia su e giù per il mondo*, gli fu dedicata da Lanfranco Colombo (1924-2015), alla Galleria Diaframma di Milano nel 1984. Nel 1999, una grande esposizione itinerante, intitolata *Il Miramondo*, ne celebrò, in Italia e in Giappone, i settant'anni di attività fotografica.

Ricordiamo anche che Fosco Maraini, nel corso della sua vita, fu insignito di numerose onorificenze, tra le quali il Gran Premio della Japan Foundation nel 1985, la Stella di III classe dell'Ordine del Sol Levante (Kyokujitsu-shō), nel 1986; la laurea *honoris causa* concessagli nel 1992 dall'Università

degli Studi di Siena; il Premio Nonino, nel 1998; il Premio Internazionale della Photographic Society of Japan, nel 2002, il Premio Chatwin, nel 2003. Per i suoi novant'anni, il Comune di Firenze gli dedicò una celebrazione pubblica nel Salone dei Cinquecento. Fosco Maraini teneva inoltre particolarmente al fatto di essere membro del Club Alpino Accademico Italiano e socio onorario del Club Alpino Giapponese.

La sua biblioteca, il suo vasto archivio e la fototeca di oltre centomila immagini, oggi conservati dal Gabinetto Scientifico Letterario «G. P. Vieusseux» di Firenze, costituiscono la base sulla quale nacque nel 2001, per volontà di Maraini e con la decisiva spinta di Maurizio Bossi (1945-2016), il Centro di Studi Orientali Vieusseux-Asia.

Fosco Maraini morì a Firenze l'8 giugno 2004.

Agli amici lasciò una lettera, distribuita in occasione della cerimonia funebre, e il ricordo di un sorriso capace di tenere il mondo alla distanza giusta per essere guardato e capito un po' più di prima.

* **Francesco Paolo Campione**

Professore di Antropologia culturale
all'Università degli Studi dell'Insubria e
direttore del Museo delle Culture di Lugano.

Lo scatto di Maraini del 1962 riprende una delle più tipiche vedute del complesso sepolto nella foresta a Angkor Wat in Cambogia: la porta del primo ingresso al tempio. Sullo sfondo il grande tempio-montagna khmer.



L'alpinista

di Antonio Massena*



A sinistra:
Fotografia giovanile di Fosco Maraini intitolata
La cattedrale d'abeti che immortala un'escursione
con gli sci a Vallombrosa (Firenze) nel 1928.

In questa pagina:
La veduta aerea dei quattro alpinisti che nel 1959
risalgono la cresta ovest del Picco Saraghrar,
chiamata la «passeggiata degli dèi», è una delle più
celebri fotografie di montagna di Maraini.



Un amore profondo e innato

Fosco Maraini non è stato, né ha mai preteso di essere, un alpinista celebre. Non era alla ricerca dell'impresa memorabile o di *exploit* sportivi. Era piuttosto un uomo che amava profondamente la montagna e che ha saputo narrarla in maniera preziosa.

Libri, articoli, pubblicazioni, interviste, incontri pubblici, registrazioni dei suoi interventi non ne esauriscono appieno l'estensione culturale.

La poliedricità delle sue attività, degli studi e dell'impegno intellettuale, ce lo mostra mai pago, capace di misurarsi sempre in profondità su territori diversi, raccontandoli con un linguaggio semplice e naturale. Le sue fotografie, i personaggi, gli ambienti, gli oggetti, i particolari sono ritratti con una tecnica votata alla ricerca dell'inquadratura ideale. Un modo di fotografare che pare quasi condurci laddove egli immagina che lo sguardo si poserà per primo.

Fin da adolescente Maraini è attratto dal senso di scoperta della montagna. Le Alpi Apuane sono il suo primo terreno di gioco: prima le escursioni dedicate alla conoscenza del territorio; poi le arrampicate per saggiare, più che la forza, il proprio equilibrio e quel rapporto speciale con la roccia che lo affascinerà durante tutte le sue ascensioni. Con le prime semplici e basilari attrezzature – una corda di canapa, qualche chiodo e un martello – supera pareti che ai suoi giovani occhi ancora inesperti appaiono

di ben altra difficoltà. Apuane, Appennini, Dolomiti, il Monte Pellegrino in Sicilia e poi l'Oriente: il Tibet, il Giappone, il Karakorum, l'Himalaya. Si misura, rischiando, in ambienti diversi e sconosciuti, senza perdere mai la coscienza del limite. La conoscenza dei generi di roccia su cui arrampica è puntuale: calcare nelle sue forme più diverse, granito, arenaria... Ciò che stupisce e incanta è come le descriva con un tocco sempre poetico. Il contatto delle mani con la roccia, il movimento che le porta quasi a sfiorarla delicatamente per poi aggrapparsi con forza a un minuscolo appiglio restituiscono una prosa che narra la materia viva e pulsante. Sembra quasi di immaginarlo mentre accarezza il corpo di una donna.

Maraini ricerca un proprio modello, un rapporto particolare con l'ambiente ove arrampica. Ma è soprattutto un uomo che ama la montagna per i valori che essa rappresenta e non come oggetto di «conquista», parola in quegli anni assai di moda.

Come per tutti i grandi alpinisti, anche per Maraini le montagne sono un luogo di scoperta e conoscenza continue, non hanno confini. Dal 1928, quando compie i primi passi sulle Apuane, e a seguire nel 1932 con Emilio Comici (1901-1940) sulle Dolomiti, lo accompagna il cugino Nico Arnaldi. Nel 1935, con la moglie Topazia Alliata (1913-2015), realizza la prima ascensione dello Spigolo Nord del Cadin di San Lucano nelle Dolomiti. L'anno successivo, 1936, sul Gran Sasso, apre la «Via Maraini», sulla Torre Cichetti, parete est del Corno Piccolo. In quegli anni i suoi compagni di arrampicata sono Emilio Comici (1901-1940), Gino Soldà (1907-1989) e Tita Piaz (1879-1948).



In alto:
Fosco Maraini
impegnato in una
scalata fotografata
dall'amico Guido
Seeber tra il 1930 e
il 1931.

In basso:
Il passo Dukadak
dai monti sopra
Gram Shal (Pakistan)
nel 1959. Maraini
amava fotografare
di spalle individui
che osservano
un paesaggio,
accrescendo così il
coinvolgimento di chi
guarda l'immagine.

Fosco Maraini
filma la piana dello
dzong (fortezza)
di Phari e, sullo
sfondo, il Jomolhari
(7.326 m). Tibet,
1948. Fotografia di
Pietro Francesco
Mele (1923-1992)
oppure di Regolo
Moise (1901-1982).

Nel 1937 è aggregato alla spedizione di Giuseppe Tucci (1894-1984) in Tibet, e qui gli orizzonti si ampliano e si dilatano. Mondi lontani, culture e religioni diverse, modi di vivere agli antipodi dell'Occidente, povertà e ricchezza interiore, il tempo che trascorre lieve. Perdersi e ritrovarsi. Nel 1938, nella «Rivista del Centro Alpinistico Italiano», in un articolo che precorre i tempi, intitolato *Piccole spedizioni sull'Himàlaia*¹, Maraini anticipa il concetto delle «spedizioni leggere in stile alpino», in antitesi con quelle del tempo, in stile militare e con l'impiego di centinaia di uomini tra alpinisti, portatori, addetti alla logistica e altre figure di supporto. Nell'articolo presenta una dettagliata sintesi pratica, che lui chiama «noterella», specificando il necessario: permessi, portatori, materiali, carte topografiche, punti di appoggio e costi.

Le immagini in movimento

Fosco Maraini fu anche operatore, sceneggiatore e regista di film di montagna. Nel 1952 presenta al pubblico² i cortometraggi: *Abetone nido d'Aquile*; *L'estate è bianca al Livrio*; *Etna, mare e neve*³. Ma è con i film *G-IV - Montagna di luce* e *Hindu Kush*⁴ che scopriamo davvero l'alpinista Maraini.

In tal senso, vale qui la pena prendere alcuni spunti dalla bella intervista concessa il 4 febbraio 2002 a Bruno Delisi (1926-2023) e Luigi Cammarota, parte integrante del film *G-IV*⁵ e racconto di quella esperienza, dalla genesi al suo compimento.

Le espressioni del viso di Maraini, nel raccontare i momenti salienti, ricordano un fanciullo entusiasta, un fanciullo novantenne che non ha perso la forza e la voglia di meravigliarsi e stupirsi.

«L'avventura al GIV fu veramente un caso fortuito e fortunatissimo perché un bel giorno di febbraio del 1958 cercavo un compagno per andare a fare dello sci in Abruzzo. Fortuitamente sulla porta del CAI di Roma incontrai il dottor [Giovanni] Ardeni Morini (1902-1978), allora Presidente generale del Club Alpino Italiano, il quale mi disse: 'Ah, caro Maraini proprio lei ci voleva! Noi siamo immobilizzati con la richiesta per una cima da salire nel Karakorum e non

riusciamo ad andare avanti. Sarebbe disponibile ad andare per una settimana a Karachi a vedere di districare la faccenda?' E io dissi: 'Certo, meraviglioso... certo.... è una di quelle cose che proprio non si possono rifiutare'.»

Le spesse lenti degli occhiali non nascondono la vivacità, la mobilità di occhi che hanno desiderio di continuare a guardare oltre. Intercalata dalle immagini girate da Maraini e da Carlo Mauri (1930-1982), l'intervista non crea alcun distacco temporale. Le parole di Maraini accompagnano, senza mai sovrapporsi, l'esperienza originale del film. Le emozioni sono sapientemente riportate al presente.

A proposito del rapporto con gli uomini della squadra alpinistica, Maraini racconta:



«Dato che sei riuscito a ottenere per il CAI questa bella cima vieni con noi», mi disse Ardeni Morini. E naturalmente per me fu una festa. Ero veramente felicissimo e orgoglioso che mi avessero offerto di accompagnarli. Era una squadra in cui c'erano i più noti, i più famosi, i più grandi alpinisti italiani: [Riccardo] Cassin (1909-2009), [Walter] Bonatti (1930-2011), [Carlo] Mauri, [Bepi] De Francesch (1924-1997), [Toni] Gobbi (1914-1970), insomma era un club dei nobili dell'alpinismo ed essere messo al pari con loro mi toccava moltissimo, mi dava una grande soddisfazione.»

E appena dopo, a proposito dei Balti⁶ e delle trasformazioni che, in seguito, hanno svilito le spedizioni himalayane:

Lo scatto notturno di Maraini ritrae gli alpinisti di ritorno al secondo campo, posto a 6.150 m di fronte alla cresta orientale del Picco Saraghrar, durante la spedizione all'Hindu Kush (Pakistan) nel 1959.

«Non abbiamo avuto mai nessuno scricchiolio con i portatori, con i quali anzi 'fratellizzavamo' nella maniera più cordiale: ci hanno offerto ospitalità nelle loro case, cosa che oggi giorno penso sarebbe molto difficile [...]. I Balti allora erano quasi intatti diciamo culturalmente. Si presentarono quattrocento uomini che volevano diventare portatori e tutti nelle loro cappe bianche di lana. Erano uno spettacolo bellissimo. [...] Oggi giorno invece i medesimi portatori che ho visto andare in varie fotografie di spedizioni recenti sono abbigliati con avanzati di altre spedizioni, cioè un guazzabuglio veramente bruttissimo.»

Una delle sequenze di maggior effetto del film è raccontata così da Maraini:

«Mi fece una grossa impressione l'uso dei Balti di spogliarsi nudi e riunirsi in gruppo sotto uno strato di vestiti che facevano da coltre, mi è sembrato un modo molto originale di affrontare il problema del freddo.»

In quell'occasione l'occhio della cinepresa nelle sue mani diviene quasi un pennello su una tela vergine. I particolari dei visi, dei corpi nudi allacciati e intrecciati prima del riposo notturno all'aperto a cinquemila metri, ricordano un dipinto caravaggesco per la potenza che emanano i chiaroscuri appena vivificati da fievoli raggi di luce.



Un ritratto della realtà costruito con la macchina da presa che mostra la scena, sfiorando appena il gruppo senza indugiare né indurre alcuno sguardo di natura voyeuristica. La fotografia pulita e mai stucchevole, gli ambienti disegnati con sapienza e gusto documentano correttamente il rapporto uomo/montagna. Immagini nitide e dettagliate, risultato di una elegante cura del particolare.

Fino ad arrivare alla «rivolta sindacale» dei portatori balti:

«[...] arrivati alla bocca del ghiacciaio Baltoro, lì si sono fermati e la prima cosa che ci hanno detto è stata 'se non ci aumentate, non ci raddoppiate la paga noi vi lasciamo. Arrivederci!'. E si stavano muovendo per tornare indietro. Io li ho acchiappati prima che riuscissero a scappare. Devo dire che anche stranamente di grande aiuto fu Dariq, il capitano pakistano⁷ il quale diceva 'non dovete fare così, è una vergogna! Dovete compiere il vostro dovere fino in fondo'. Era una strana situazione. Una volta trovato l'accordo, e c'è voluto un giorno intero, siamo ripartiti.»

L'anno successivo, per la spedizione del CAI Roma al Picco Saraghrar, in Hindu Kush, Maraini ricopre il ruolo di capo spedizione: funzione che necessita di esperienza, capacità gestionale e organizzativa, ma soprattutto capacità di coordinamento delle attività alpinistiche, nel rapporto con la squadra, i portatori e i portatori d'alta quota. E tutto senza mai dimenticare studio, ricerca ed esplorazione dei luoghi. Questa volta Maraini «è fotografato», è ripreso da altri nel corso della spedizione.

Nonostante la retorica della «sfida eroica» che connotava in quegli anni il racconto dell'«epopea» degli ottomila, la poetica di Maraini affiora in tutta la sua bellezza. Ne abbiamo un saggio nel volume-diario della spedizione:

«[...] Chi avesse visto passare i nostri quattro⁸ li avrebbe giudicati, in quanto all'aspetto, mostruosi. [...] Facevano pensare a insetti cresciuti oltre misura, a marziani discesi sopra un punto errato del pianeta terra.»⁹

L'imponente profilo del Gasherbrum I si staglia sullo sfondo. In primo piano l'alpinista walser Giuseppe Oberto (1923-2018), ritratto da Maraini durante la spedizione del 1958.

Nelle sequenze del film Maraini compare sempre con uno sguardo profondo, a tratti pensieroso, compreso nel ruolo di capo spedizione, ma mai preoccupato. Gli occhi illuminati da inesausta curiosità e volontà di nuove e meravigliose esperienze. È lo stesso uomo che, alla domanda su perché ami così tanto la montagna, «frugandosi dentro», risponde:

«Ci vedo due immense attrazioni. La prima è che la montagna mi fa da chiesa. [...] La seconda attrazione è data dalla gente che s' incontra in montagna, dai compagni di cordata ai pastori, dalle grandi guide agli umili custodi dei rifugi, dai lama eremiti ai portatori balti, chitrali o sherpa. Dunque, grazie montagne, grazie montanari per quanto mi avete dato lungo tutta una vita.»¹⁰

Grazie a te, Fosco, che non finisci mai di affascinarci e di stupirci!

***Antonio Massena**

Presidente della Commissione Centrale Cultura del Club Alpino Italiano.



Note

¹ Anno LVII, nn. 8-9, Industrie grafiche Successori Besozzi, Milano, giugno-luglio 1938, pp. 435-437.

² C.A.I. FILM – Primo Concorso Internazionale della Cinematografia Alpina a passo ridotto. Trento, 14-18 settembre 1952.

³ Cfr.: Paternò Rossella, «Filmografia», in: Campione Francesco Paolo (a cura di), *L'immagine dell'empresente. Fosco Maraini. Una retrospettiva*, Skira, Milano 2024, pp. 586-587. Un'altra importante collaborazione cinematografica, realizzata da Maraini e Carlo Mauri, con la regia di Massimo Manuelli (n. 1938), fu il documentario *Montagne del mondo. Montagne Sacre*, prodotto dalla RAI e dal CAI nel 1976, trasmesso per la prima volta nel 1980.

⁴ *Ibidem*, pp. 588-589.

⁵ L'intervista s'intitola «Avventura di uno scienziato».

⁶ Popolo di origine tibetana, presente in Pakistan e nella regione indiana del Ladakh.

⁷ L'ufficiale di collegamento [NdA].

⁸ [Paolo] Consiglio, [Franco] Alletto, [Giancarlo] Castelli [Gattinara] e [Carlo Alberto] Pinelli [NdA].

⁹ Il riferimento è all'abbigliamento per proteggersi dal freddo. V. *Paropàmiso. Spedizione romana all'Hindu-Kush ed ascensione al Picco Saraghrar*, Edizioni «Leonardo da Vinci», Bari 1963, p. 342 e ill. ne 19.

¹⁰ Maraini Dacia, «Prefazione» a Maraini Fosco, *Farfalle e ghiacciai. La mia vita tra le montagne*, a cura di Marco Albino Ferrari e Matteo Serafin, Ulrico Hoepli Editore, Milano 2019, p. XIII.



Il fotografo

di Moira Luraschi*



A sinistra:

Una tra le più celebri fotografie di Maraini:
Pemá Chöki Namgyal, principessa del Sikkim,
ritratta al passo Nāthū Lā (Tibet) nel 1948.

In questa pagina:

Fosco Maraini sul tetto dell'edificio di Tōkyō
sede degli uffici del «Reader's Digest», per cui
lavorò alla fine degli anni Sessanta.

La fotografia è stata una delle più longeve passioni nella vita di Fosco Maraini. Cominciò, infatti, alla metà degli anni Venti, adoperando una vecchia Kodak Brownie n. 2 a soffietto, regalo di una zia. Continuò fino agli anni Novanta, quando l'avanzare dell'età rallentò la sua attività, spingendolo a dedicarsi maggiormente al riordino del suo sterminato archivio fotografico.

In una densa conversazione intrattenuta con l'amico Lanfranco Colombo (1924-2015), fondatore nel 1967 della prestigiosa galleria «Il Diaframma» di Milano e curatore della prima mostra antologica dedicata alla sua opera¹, Maraini paragona il suo rapporto con la fotografia a un matrimonio per usucapione². E, come tutti i matrimoni di lunga durata, anche quello tra Maraini e la fotografia attraversò diverse fasi nel corso del tempo, che egli stesso spiegò con una delle sue formidabili metafore:

«La fotografia mi crebbe piano piano addosso come una liana impreveduta.»³

Se è credibile che la dimensione ludica fu il primo aspetto che Maraini amò della fotografia, tale passione non cessò mai e con il tempo assunse altre valenze. Nel 1988 Maraini disse:

«A parte tutti i ragionamenti, tutte le elaborazioni di pensiero che si possono fare sulla fotografia, e sull'arte di fotografare, resta un forte residuo irrazionale, passionale, direi quasi erotico [...] in questo senso fotografare è davvero come amare una donna (e per una fotografia, amare un uomo): quando entri nello stato di grazia è una pioggia di fertili spasimi.»⁴

Lungi dall'essere soltanto piacere, tra gli anni Venti e Trenta la fotografia cominciò a strutturarsi maggiormente nella ricerca di elementi artistici e sperimentali, complice anche la vicinanza di Maraini all'estetica futurista⁵.

Gli anni Trenta furono anche caratterizzati da un approccio scientifico nei confronti della fotografia, che sfociò in molti articoli che il giovane Maraini scrisse sulla fotografia intesa come arte in sé e per sé, diversa dal disegno e dal cinema⁶. L'aspetto ludico

e sperimentale cominciò, quindi, ben presto a lasciare il posto a una ricerca formale, che però non fu mai fine a sé stessa o, come Maraini spiegò più avanti:

«L'importante è non restare solo fotografi. Occorre coltivare in sé stessi quel massimo di curiosità che spinge l'uomo intero a scoprire, a conoscere.»⁷

Considerare, quindi, la relazione che Maraini ebbe con la fotografia soltanto come un piacere non rende giustizia del significato più profondo che egli diede alla fotografia stessa.

Infatti, quando nel corso degli anni Trenta il giovane Maraini cominciò la sua esplorazione del mondo attraverso i primi viaggi al di fuori dell'Europa, era in una fase esistenziale in cui cercava di incanalare l'insopprimibile curiosità, che lo caratterizzerà per il resto della vita, in un metodo di studio a lui congeniale.

Con il tempo e il progressivo inspessirsi delle esperienze di viaggio, Maraini troverà tale metodo nell'antropologia, che ne orienterà profondamente le scelte espressive. Il passaggio dalla fotografia futurista alla fotografia di culture corrispose, in tal senso, a un deciso cambio di prospettiva ideologica: l'originaria ricerca visiva si arricchì e si trasformò in un vero e proprio dispositivo epistemologico per la conoscenza profonda dell'altro da sé.



Esposta alla Mostra Nazionale di Fotografia Futurista di Trieste nell'aprile del 1932, l'opera è tra le più conosciute degli esordi fotografici di Maraini. Il giovane arrampicato sul traliccio è Bernardo Seeber (1912-2005), compagno di molte sue escursioni.

Una musicista itinerante con il suo tamburo, fotografata da Maraini nel 1937 tra Sakang e Gyantsé (Tibet).



È lo stesso Maraini a raccontare che:

«Scavalcati gli anni venti d'età, il cammino futuro appariva ormai chiaro; in esso si fondevano due trefoli⁸, lo studio [...] di alcune civiltà ben delineate da limiti storici e geografici, e l'uso della macchina fotografica come strumento di primaria importanza nella conduzione delle ricerche.»⁹

Nel corso del tempo, grazie anche a un continuo affinamento degli strumenti e delle tecniche, Maraini cominciò a elaborare una propria precisa visione della fotografia, concepita non soltanto come uno strumento per documentare i suoi viaggi, ma anche come un vero e proprio stratificato dispositivo di conoscenza del mondo, parte integrante della ricerca etnografica:

«Soltanto così è possibile conoscere a fondo cose e persone.»¹⁰

Come ha giustamente evidenziato Campione, la fotografia per Maraini

«fa parte di un interesse generale per la narrazione etnologica che si costituisce a monte come fondamentale tensione euristica per divenire, nell'interazione con il viaggio geografico e interiore, il vero e proprio asse portante della sua attività e della sua produzione.»¹¹

Nonostante la dimensione gnoseologica assunta dalla fotografia, permane importante la dimensione estetica. Ne è riprova l'adesione di Maraini, nel 1950, al programma del gruppo La Bussola, che lo separa peraltro dalla fotografia neorealista del tempo e dal suo taglio socio-documentaristico.

Per Maraini la ricerca estetica è legata a doppio filo alla funzione gnoseologica della fotografia. Il Maraini citlavit, «cittadino in visita di istruzione sulla terra», l'acronimo da lui inventato per definire il suo peculiare approccio intellettuale all'umanità, considera la fotografia delle culture non soltanto come il risultato di una conoscenza approfondita del contesto in cui il fotografo si trova a operare, ma anche come un mezzo – più che un espediente – attraverso cui si struttura tale conoscenza.

Un esempio emblematico è il racconto della realizzazione di quello che, a detta di molti, rimane uno dei suoi reportage più belli: quello dei due viaggi compiuti in Tibet con l'orientalista Giuseppe Tucci (1894-1984) nel 1937 e nel 1948, poco prima dell'occupazione cinese.

Maraini amava raccontare che le genti del Tibet erano inizialmente restie a farsi fotografare. Tuttavia, i ritratti dei tibetani di Maraini sono fotografie di rara bellezza, in cui è percepibile il legame armonico tra il fotografo e la persona ritratta. Maraini spiegò che vinse la ritrosia dei locali

L'attenzione alla dimensione psicologica della fotografia è particolarmente evidente in questa fotografia di Maraini, scattata a Ragusa nella prima metà degli anni Cinquanta.

puntando sulla vanità dei lama, ai quali era regalata la fotografia oggetto di uno scatto. Una volta visto il comportamento dei lama, anche le persone comuni divennero così meno restie a farsi fotografare¹². La conoscenza delle credenze e degli usi e costumi locali agiva come presupposto per scattare una bella fotografia, ma diveniva spesso anche oggetto della fotografia stessa. Leggendo gli scritti di Maraini sulla fotografia¹³ ci si imbatte più volte sulle questioni di deontologia che un fotografo delle culture deve affrontare mettendosi in relazione con le persone fotografate. E ogni volta egli sottolinea come il fotografo debba essere «psicologo», in particolare quando ritrae persone che sono distanti dalla propria cultura. È dunque di fondamentale importanza, per la buona riuscita di una fotografia, instaurare un legame con le persone fotografate: imparare qualche parola della loro lingua, negoziare lo scatto, cercare di rendersi invisibili, di diventare «uno qualunque tra la folla», pur sapendo di non esserlo.

«Guai a sopraffare subito con l'obiettivo puntato addosso! Guai a muoversi in giro con l'aria da padrone! Umiliati se vuoi garbare; insinuati se vuoi sorprendere.»¹⁴

Tutte pratiche oggi unanimemente riconosciute dall'antropologia visuale come virtuose.



Probabilmente, proprio a causa della funzione gnoseologica della fotografia e alla propria identificazione come citluvit, Maraini arrivò a considerarsi davvero un fotografo solamente dopo molti anni. Prova ne è, seppur romanzato, il sentimento di totale inadeguatezza che Maraini provò di fronte alla proposta di realizzare la sua prima retrospettiva:

«[...] confesso che mi vennero i sudori freddi. [...] mi ripetevo: 'inutile, non sei un vero fotografo [...] non sai nulla di scuole e tendenze, di manifesti e stili; sei una specie di autodidatta brado e balordo che maneggia la macchina solo perché anela a celebrare dovizia e varietà, splendori e baratri del mondo, senza pensare ad altro'.»¹⁵

Tutt'altro che accidentale, la ricerca visiva di Maraini, svolta al contempo attraverso il viaggio, la scrittura e la fotografia, è animata da una robusta riflessione teorica che trova forse il suo elemento centrale nel concetto espresso dal neologismo «empresente».

Comparso ufficialmente nella conversazione Lanfranco con Colombo del 1988, tale concetto è pienamente sviluppato già nell'esposizione del 1984 e soggiace a una ricerca visiva già evidente nelle fotografie scattate nel corso del suo primo viaggio in Tibet. L'empresente è il momento magico in cui la capacità di esecuzione tecnica è così interiorizzata da permettere, con una mossa fulminea, di fermare in un'immagine la realtà nel suo continuo fluire.

Tale pratica, oltre a una grande capacità tecnica, presuppone una peculiare capacità intellettuale – emotiva e cognitiva – tale da saper decifrare la scena che si sta svolgendo; e, non ultima, un po' di fortuna per cogliere quello che Maraini, con un vernacolo autenticamente fiorentino, chiama l'«attimo fuggiasco». È

«l'arte di dar la caccia al volto del presente, com'esso emerge dal futuro ignoto per scivolare nell'imprendibile passato.»¹⁶

O, come spiega più estesamente Campione, è ciò che sfugge

«alla dimensione evenemenziale, per divenire spesso espressione di contesti simbolici che, travalicando il presente storico, assumono il significato di veri e propri emblemi di una realtà culturale o di una condizione umana.»¹⁷

La fotografia all'empresente, dunque, è ben lontana da una certa fotografia etnografica «da cartolina»¹⁸. Radicata nel continuo fluire della vita stessa ed espressione di un attimo fulmineo, ha le potenzialità per rivolgersi al futuro raccontando il passato implicito nel presente. È manifestazione degli stati interiori e rivelazione empatica della condizione umana. Con una potenza tale che Maraini ritrova solamente nella forza icastica della scrittura ideogrammatica, che, con i suoi segni,

«supera ogni chiacchiera e la sublima.»¹⁹

Probabilmente è anche per questo che i suoi libri illustrati, ormai divenuti classici della letteratura da viaggio, sono destinati ad accompagnare le fantasie e i sogni di molte generazioni a venire.

*** Moira Luraschi**

Curatrice delle collezioni fotografiche
del Museo delle Culture di Lugano.

Note

¹ Intitolata *Cinquanta anni di fotografia su e giù per il mondo*, l'esposizione fu accompagnata da un opuscolo di dodici pagine, con 13 fotografie in bianco e nero (Centro Il Diaframma/Canon, Milano 1984) che, alle pp. 2-11, contiene lo scritto di Maraini: «Uno qualunque fra la folla».

² Maraini Fosco & Colombo Lanfranco (conversazione), «Citluvit ed empresente», in: Audisio Aldo (a cura di), *Fosco Maraini. Una vita per l'Asia*, Museo Nazionale della Montagna «Duca degli Abruzzi», Torino 1988, pp. 11-21.

³ *Idem*, p. 12.

⁴ *Idem*, p. 18.

⁵ Sul rapporto tra Maraini e il futurismo, v. Lusini Sauro, «Fosco Maraini. La fotografia come invenzione», in: Audisio, *op. cit.*, 1988, pp. 76-77; Chiarelli Cosimo, «'Una kodak dello spirito'. La poetica visiva di Fosco Maraini», in: Campione Francesco Paolo (a cura di), *Teorema Maraini*, Edizioni Città di Lugano, Lugano 2008, pp. 71-72; Campione Francesco Paolo, «Il dono della sintesi», in: Campione Francesco Paolo (a cura di), *L'immagine dell'empresente. Fosco Maraini. Una retrospettiva*, Skira, Milano 2024, pp. 422-424.

⁶ Gli scritti di Maraini sulla fotografia, dal 1935 al 1950, sono ora raccolti in: Campione Francesco Paolo, *op. cit.*, 2024, pp. 351-376.

⁷ Maraini & Colombo, *op. cit.*, 1988, p. 18.

⁸ I fili che intrecciati compongono una corda.

⁹ Maraini Fosco, *op. cit.*, 1984, p. 3.

¹⁰ Maraini & Colombo, *op. cit.*, 1988, p. 18.

¹¹ Campione Francesco Paolo, *op. cit.*, 2024, p. 421.

¹² L'episodio è riportato in: Maraini Fosco, *Fotografie di popoli esotici*, in: «Ferrania. Rivista mensile di fotografia, cinematografia e arti figurative», anno III, n. 12, Rivista Ferrania di Fotocinematografia, Milano, dicembre 1949, pp. 13-14.

¹³ V. nota 6.

¹⁴ Maraini Fosco, *op. cit.*, 1984, p. 4.

¹⁵ *Idem*, p. 2.

¹⁶ *Idem*, p. 4.

¹⁷ Campione, *op. cit.*, 2024, p. 433.

¹⁸ Maraini Fosco & Campione Francesco Paolo (conversazione), «Il taccuino dell'etnologo», in: Maraini Fosco, *Gli ultimi pagani. Appunti di viaggio di un etnologo poeta*, a cura di Francesco Paolo Campione, Red Edizioni, Como 1997, p. 169.

¹⁹ Maraini Fosco, *op. cit.*, 1984, p. 3.



Il poeta

di Daniele Baglioni*



A sinistra:

La camera scavata nel tufo raffigurante un orco con la bocca spalancata nel Giardino di Bomarzo (Viterbo), realizzato nel Cinquecento. Il suggestivo scorcio di Maraini è dei primi anni Cinquanta.

In questa pagina:

L'eterna fascinazione di Maraini per le nuvole trova risalto in questa fotografia, scattata alle Eolie tra il 1946 e il 1949.

L'immagine della «nuvola angelica» appartiene a una serie che Maraini realizzò a cavallo degli anni Quaranta e Cinquanta. Piana degli Albanesi (Palermo).

Rispetto all'abbondante produzione in prosa, che costituisce la quasi totalità del «mare degli scritti» di Maraini¹, la poesia ha un ruolo marginale, limitata com'è a una raccolta inedita di sonetti composti in prigionia tra il 1943 e il 1945², ad alcune liriche sparse³ e a una trentina di brevi componimenti, per lo più giocosi, che Maraini intese anzitutto come *divertissement* per un circolo ristretto di sodali.

«Agli amici dell'autore, dell'editore e dello stampatore» sono esplicitamente destinate le appena trecento copie della raccolta poetica *Le Fànfole*, pubblicata nel 1966

alla loro diffusione in fotocopia e alle citazioni in altri libri. A nemmeno dieci anni dalla pubblicazione, Alessandro Bausani (1921-1988) inserisce la poesia di Maraini nel canone del *nonsense* letterario europeo, assieme alle glossolalie dell'*Inferno* dantesco e del *Pantagruel* di Rabelais⁵. Malgrado l'interesse nei confronti dell'esperimento poetico, la prima edizione commerciale della raccolta uscirà soltanto nel 1994. Con il nuovo titolo *Gnòsi delle Fànfole*, riferito al commento faceto (iperbolicamente qualificato come *gnosi*) del curatore Maro Marcellini, la silloge



dall'amico editore Diego De Donato (1928-2019), con copertina illustrata dall'incisione di un altro amico di vecchia data, il conte Suardino Secco Suardo (1916-1985). L'autore non avrebbe mai immaginato che quell'esile volumetto di una trentina scarsa di pagine, contenente dodici *fànfole* precedute da un «piccolo preambolo teorico»⁴, sarebbe stato accolto con tanto entusiasmo, guadagnandosi estimatori ben oltre la cerchia dei destinatari originari grazie alla declamazione orale dei versi,

è pubblicata da Baldini Castoldi Dalai, arricchita di cinque poesie inedite. In compenso, l'unico componimento dichiaratamente serio della raccolta originaria, *Auschwitz*, non viene ristampato. Un'ulteriore novità dell'edizione del 1994 è l'ordine delle poesie: se la *princeps* del 1966 si apriva con *Il giorno ad urlapicchio*, l'edizione commerciale vede al primo posto *Il lonfo*, divenuta nel frattempo la *fànfole* più nota di Maraini, rappresentativa della sua intera produzione.

L'accessibilità delle *fànfole* a un pubblico ampio ne determina un rapido successo, complice anche la diffusione di singole poesie attraverso i media: l'8 febbraio 2007, nella fortunata trasmissione di Rai Tre *Parla con me*, l'attore Gigi Proietti (1940-2020) recita *Il lonfo*, dandone un'interpretazione divenuta a suo modo «classica», che ha fatto conoscere a molti la figura e l'opera di Maraini. Sempre nel 2007 esce, ormai postuma, una ristampa dell'edizione del 1994 con un CD della versione delle *fànfole* musicata da Massimo Altomare e Stefano Bollani. Il 2007 è anche l'anno di

resta il preambolo del 1966, ristampato in tutte le successive edizioni.

Lì l'esperimento delle *fànfole* è qualificato con l'aggettivo «metasemantico», d'invenzione dello stesso autore, riferito a una poesia in cui

«proponi dei suoni e attendi che il tuo patrimonio di esperienze interiori, magari il tuo subconscio, dia loro significati, valori emotivi, profondità e bellezze», così da far risaltare «la parola come musica e come scintilla.»⁹



pubblicazione del «meridiano»⁶, che consacra definitivamente Maraini come grande autore del Novecento italiano: nella sezione intitolata «La lingua e le sue avventure: le Fànfole»⁷, con un nuovo ordine e senza commento critico, compaiono le sedici *fànfole* dell'edizione del 1994, dalla *editio princeps* del 1966 è recuperata *Auschwitz* e sono aggiunti, inoltre, altri tre componimenti inediti⁸.

Per carpire il segreto del successo della poesia di Maraini la miglior chiave d'accesso

In sostanza, si tratta di un linguaggio che supera la semantica lessicale, o meglio ne fa programmaticamente a meno, servendosi di parole inventate – ma plausibili come italiane nella grafia, fonologia e morfologia – all'interno di una cornice sintattica e testuale perfettamente in lingua e di forme metriche della tradizione, come le quartine di endecasillabi, che in diversi casi, come nel *Lonfo*, sono abbinate a terzine a formare un sonetto. Ne risulta una poesia «squisitamente tangenziale»¹⁰, cioè altamente

Tra le fotografie più iconiche di Fosco Maraini vi è *L'aratura dell'infinito*, scattata a Gela nel 1950 e, in seguito, adoperata come copertina del piccolo catalogo dell'esposizione alla Galleria Diaframma di Milano del 1984.



connotativa (rispetto alla denotazione prevalente nella lingua di tutti i giorni), in cui

«le parole non infilano le cose come frecce, ma le sfiorano come piume, o colpi di brezza o raggi di sole.»¹¹

Un'ulteriore conseguenza è che

«la poesia metasemantica è fortemente bipolare», nel senso che, più che davanti a qualsiasi altro testo in versi, «il lettore deve contribuire un massiccio intervento personale», perché «l'autore più che scrivere, propone».¹²

Si prendano, per esempio, i primi due versi del già più volte citato *Lonfo*:

«Il lonfo non vaterca né gluisce / e solo raramente barigatta.»¹³

Il lettore non vi riconosce parole italiane, a eccezione dell'articolo, delle negazioni *non* e *né*, della congiunzione *e* e degli avverbi *solo* e *raramente*. Però le terminazioni delle parole inventate gli offrono un primo, fondamentale appiglio: *lonfo* è un nome maschile, *vaterca* e *gluisce* sono due verbi al presente indicativo, e così anche *barigatta*. Nell'equazione metasemantica proposta da Maraini, quindi, il misterioso *lonfo*, che funge da incognita, si caratterizza per non compiere mai le azioni indicate dai primi due verbi e, solo in rari casi, fare quella espressa dal terzo. Il lettore intuisce poi che la seconda delle azioni, quella di *gluire*, equivale a un verso animale, data l'onomatopea della radice *glu-* e l'appartenenza alla classe in *-ire*, propria di verbi designanti altri versi come *muggire*, *nitrire*, ecc.

Si fa quindi l'idea che il *lonfo* sia un essere abitudinario, che non fa un certo verso (perché ne fa uno diverso) e raramente fa qualcos'altro: indizi sufficienti a ipotizzare che si tratti di un animale non particolarmente attivo.

Così procedendo, grazie agli indizi disseminati nel resto della poesia, trova conferma della natura animale del *lonfo* e della sua neghittosità, informazioni cui si aggiunge quella del suo carattere dispettoso, se non addirittura malvagio

«è pieno di lupigna / arrafferia malversa e sofolenta.»¹⁴

Come sia fatto poi esattamente il *lonfo*, e quali siano i dispetti che lo contraddistinguono, sono elementi lasciati alla fantasia del lettore, che prova il piacere maggiore proprio dall'invito rivoltogli dal poeta a non essere

«solo azionista del poetificio, ma entra[re] a far parte del consiglio d'amministrazione e [...] lui, anche, provvedere alla produzione del brivido lirico.»¹⁵

È un meccanismo, quello inventato da Maraini, che ricorda da vicino il più noto dei poemetti *nonsense* della letteratura europea, la *Jabberwocky* di Lewis Carroll (1832-1898), anch'essa composta in un gergo letterario in cui parole inventate si combinano con desinenze e parole grammaticali inglesi, a dare l'impressione di un'antica ballata divenuta ormai quasi incomprensibile:

«'Twas brillig and the slithy toves / Did gyre and gimble in the wabe [...].»

Come Alice nel primo capitolo di *Attraverso lo specchio*, anche il lettore del *Lonfo* potrebbe a ragione esclamare:

«In qualche modo è come se mi riempisse la testa di idee... Solo che non so di preciso quali!»¹⁶

È probabile che Carroll sia stato uno dei modelli di Maraini: benché l'autore non dichiari le fonti, il riferimento nel preambolo al

«fatto d'esser cresciuto parlando lingue diverse»¹⁷

includerà senz'altro anche le letture in inglese della madre Yoï Crosse (1877-1944), tra le quali i romanzi di Alice non saranno certo mancati¹⁸.

Tuttavia, se il procedimento è analogo, l'ambizione della poesia metasemantica parrebbe diversa, e più alta. La *Jabberwocky* è una parodia della poesia epica anglosassone, le *fänfole* invece, pur facendo qua e là

«Un giorno del '58 calammo al villaggio di Askole, dopo settimane di rude vita tra i ghiacci del Karakorum. Uno dei nostri portatori rivide allora suo figlio, un pupattolo di due anni, e lo prese in braccio con gioia e orgoglio infiniti. Il piccolo era felice; d'altra parte, aveva paura. La faccia ispida del babbo, duramente scavata di rughe, lo preoccupava. Era un attimo di quelli da gridare con Goethe: "fermati, sei bello!"» (Fosco Maraini, 1973).

In questa immagine del 1954, Maraini suggerisce un accostamento visivo tra la forma della bottiglia sulla sinistra, contorta dall'esplosione della bomba atomica a Hiroshima, e il profilo dei *tengu* dal naso lungo, bizzarro *trickster* che si diverte a fare agli uomini i più terribili scherzi.

il verso a note liriche del canone letterario nostrano, non hanno un bersaglio diretto, e toccano temi che si faticerebbe a definire leggeri. Si pensi al distico con cui si apre *Bottiglie*,

«Non siamo tutti simili a bottiglie / ripieni di ricordi e cronicaglie?»¹⁹,

che, in un album allestito a uso personale, l'autore aveva abbinato a una foto scattata a Hiroshima, raffigurante bottiglie fuse dalla bomba atomica²⁰. Oppure si pensi all'insistita ripetizione di *Dio* che contraddistingue *Prato*, o ancora alla già citata *Auschwitz*, un ardito tentativo di esprimere la tragedia della *Shoah*, come rivelano, oltre al titolo, le prime due inequivocabili parole («È orrendo»).

L'aspirazione universale, dunque non soltanto ludica, del linguaggio poetico metasemantico trova conferma nella già citata raccolta inedita di sonetti e in altri testi dell'Archivio Maraini che si spera siano presto liberamente accessibili. Da tali scritti si ricava che le *fànfole* sono il punto di arrivo di una copiosa sperimentazione poetica, tradizionale e interamente in lingua, iniziata in gioventù. Si apprende, inoltre, che i primi esperimenti metasemantici risalgono al periodo 1943-1945, quando i Maraini erano internati in Giappone²¹. Una poesia nata in un contesto di tale difficoltà e sofferenza sarà senz'altro servita da sfogo, di certo però non soltanto per puro divertimento *nonsense*.

Un altro elemento nuovo emerso di recente dalle carte private è l'uso del linguaggio metasemantico anche per testi non poetici. Nell'archivio di Suardino Secco Suardo sono state rinvenute, oltre a quartine analoghe alle *fànfole* abbinate a fotografie scattate da Maraini, anche lettere e cartoline con inserti metasemantici, che dimostrano come il ricorso a tale linguaggio fosse per lui abituale, almeno con gli amici più cari²¹. Insomma, la raccolta data alle stampe parrebbe essere solo parte di una ricerca espressiva incessante, avviata negli anni della guerra e proseguita per tutta la vita dell'autore, tesa al superamento dei limiti della lingua e, come riconosceva già Bau-sani, dai

«caratteri e valori assai più seri di quanto non sembri a prima vista.»²³

* **Daniele Baglioni**

Professore di storia della lingua italiana
e direttore del Dipartimento di Studi
Umanistici dell'Università Ca' Foscari
di Venezia.



Sulla copertina del suo romanzo autobiografico, pubblicato per la prima volta nel 1999, troviamo una delle più celebri fotografie di Maraini, *La lotta contro il nulla*, che ritrae le esercitazioni acrobatiche di un pompiere giapponese nel Parco di Ueno a Tôkyô per il Capodanno del 1963.



Note

¹ V. *infra*, al capitolo «Nel mare degli scritti di Fosco Maraini».

² Archivio contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Viesseux di Firenze (ACGV), segnatura FFM.III.1.79. La raccolta avrebbe dovuto intitolarsi *Il sangue della luna*. Undici sonetti furono pubblicati nella «Rivista mensile del Club Alpino Italiano» (vol. LXV, nn. 9-10, Torino 1946, pp. 271-272; vol. LXVI, n. 6, Torino 1947, p. 326) e nella rivista fiorentina «Letteratura» (anno IX, n. 3, fascicolo 33, Edizioni di Letteratura, Firenze 1947, pp. 80-81). Della raccolta scrive Toni Maraini in: *La lettera da Benares*, Sellerio, Palermo 2007, pp. 37 e segg.; *Da Ricòrboli alla luna. Brevi saggi sulla vita e l'opera di Fosco Maraini*, Poiesis, Alberobello (Bari) 2012, pp. 47-63.

³ Tra queste, si segnalano le poesie inedite rinvenute di recente da Davide Di Falco nel carteggio di Maraini con l'intellettuale fiorentino Piero Fossi (Pier Filippo Fossi, 1898-1975) e la moglie Nannina Fossi Rucellai (1896-1991). Il fascicolo del carteggio è conservato alla segnatura FFR.PF.I.a.315 del Gabinetto Viesseux.

⁴ V. p. 7.

⁵ Bausani Alessandro, *Le lingue inventate. Linguaggi artificiali – Linguaggi segreti – Linguaggi universali*, Ubaldini, Roma 1974, pp. 48-49.

⁶ Maraini Fosco, *Pellegrino in Asia. Opere scelte*, a cura di Franco Marcoaldi, Mondadori, Milano 2007.

⁷ *Idem*, pp. 1479-1496.

⁸ Il dattiloscritto originale, fonte di tutte le *fànfole* pubblicate sinora, è conservato in ACGV. FFM.III.1.244.

⁹ *Op. cit.*, 1966, p. 7.

¹⁰ *Idem*, p. 8.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Idem*, p. 29.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Carroll Lewis, *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie. Attraverso lo Specchio*, trad. it., Mondadori, Milano 1978, p. 153. Nella stessa traduzione si trovano anche i due versi di cui si è dato sopra il testo originale: «Era brillosto, e i tospi agiluti / Facean girelli nella civa».

¹⁷ *Op. cit.*, 1966, p. 9.

¹⁸ Il manoscritto ACGV.FFM.I.1.75 contiene le quattro «pre-fànfole» intitolate: *Tragico splendore dei birilli*; *Teoria analitica proiettiva della libidine*; *Teoria flogistica dell'odio*; *Antichissima tristezza della gioia*.

¹⁹ Maraini, *op. cit.*, 1994, p. 85.

²⁰ ACGV.FFM.III.3.14. Restituita al suo formato originale, la fotografia è ora in: Campione Francesco Paolo (a cura di), *L'immagine dell'empresente. Fosco Maraini. Una retrospettiva*, Skira, Milano 2024, cat. 118.

²¹ Maraini Toni, *op. cit.*, 2012, pp. 54-55.

²² Baglioni Daniele, «Fotofànfole», in: Campione, *op. cit.*, 2024, pp. 477-487.

²³ Bausani, *op. cit.*, 1974, p. 48.



Il citluvit

di Francesco Paolo Campione*



A sinistra:

Divinità scolpita su una parete del tempio di Ta Prohm ad Angkor in Cambogia. Maraini scattò questa fotografia nel 1962 durante un viaggio che avrebbe dovuto portare alla pubblicazione, avvenuta soltanto in parte, di un libro di viaggio sull'Asia.

In questa pagina:

Un uomo sorregge una statua di legno raffigurante un antenato dei Kalash, antica popolazione non islamizzata del Pakistan, che Maraini fotografò nel 1959.

Esocosmo ed endocosmo

Come ho affermato nell'«Introduzione» del presente volume – la ricerca di Maraini (sia quella sul campo, sia quella a tavolino) fu innanzi tutto un continuo arricchimento di sé nello specchio offerto dall'altro, incontrato e percepito nella complessità della sua cultura. È evidente, di conseguenza, che l'uomo Maraini venga sempre prima dello scienziato. O per meglio dire: la curiosità, l'osservazione e la conoscenza delle cose hanno esplicitamente, nella sua opera, un fine strumentale interno, costituendo prima di tutto le manifestazioni d'uno stato d'animo che si muove alla ricerca dell'equilibrio individuale. Tale equilibrio:

«consiste nell'essere in sintonia col fluire della vita e degli eventi, nel modularsi alle sonorità della natura. Quando ci si rende coscienti della possibilità di essere in sintonia col fluire della vita, si trova, in un certo senso, la guida di tutta la ricerca, e non intendo soltanto quella scientifica. C'è un'immagine a questo proposito che mi è molto cara: da molto tempo considero l'esperienza esistenziale dell'uomo nel rapporto tra i due termini complementari dell'*esocosmo* e dell'*endocosmo*. L'*esocosmo* è il mondo di fuori. L'*endocosmo* è la ricostruzione del mondo di fuori nel nostro mondo interiore. Viaggiare è un allargare l'*endocosmo* nutrendolo di *esocosmo*»¹.

Corollari di tale visione del mondo furono la centralità assegnata all'ereditarietà sociale come tratto dominante della cultura e l'importanza – mai disattesa – di fondare ogni riflessione sulla concretezza delle piccole cose, a partire dalla variabilità «dal basso» delle forme e dalle parole che contrassegna ogni fenomenologia, ogni ricerca sul campo e ogni rapporto umano.

Se le preoccupazioni di fondo dell'antropologia marainiana furono di natura filosofica, è altrettanto vero che la ricerca dell'equilibrio interiore passò soprattutto attraverso l'osservazione e la riflessione sui piccoli fatti della vita che stanno alla cultura come le tessere a un mosaico, e come un mosaico si compongono nel loro continuo specchiarsi nell'esperienza, esistenziale e intellettuale,

di ogni individuo. Tale atteggiamento, evidente sin dagli esordi della sua attività di studioso e dalle sue prime esperienze di ricerca sul campo in Tibet, è già maturo nel volume *Gli iku-bashui degli Ainu* (1942).

Si tratta del primo volume apparso in italiano dedicato a un argomento di antropologia dell'arte. Oltre a una critica serrata al concetto di «primitivo», vi si ritrova l'affermazione dell'autonomia formale dell'arte etnica, nonché il rifiuto esplicito dei meccanicismi di derivazione simbolica, da cui una concezione delle relazioni interne tra rappresentazioni, motivi geometrici e simboli molto vicina ad alcuni risultati della moderna semiologia.



Per l'epoca in cui il volume fu scritto, sono inoltre innovativi almeno altri quattro aspetti metodologici:

- la ricerca dei rapporti tra le espressioni d'arte figurativa e il mito, che porta Maraini a contestualizzare l'oggetto della sua ricerca in un ambito culturale assai più ampio di quello ainu;
- lo studio del significato e del valore delle forme acculturate, ricondotte alla presenza d'elementi figurativi estranei alla tradizione locale;
- il riconoscimento della personalità e dell'apporto stilistico dei maestri eccellenti;
- la fedeltà al dettato delle concezioni proprie degli informatori e la conseguente ricerca di un loro significato emico.

¹ Un gruppo di anziane donne ainu nel villaggio di Kotan, in Hokkaidō, ritratte da Maraini nel 1954.

La «formula Maraini»

Nell'immediato dopoguerra perfezionò la sua concezione del significato e del valore della ricerca antropologica. Le due direttrici principali lungo le quali egli si mosse furono l'accrescimento della tensione etica, con un preciso intento didattico e divulgativo, e la progressiva trasformazione della scrittura scientifica in prosa letteraria, mentre il discorso fu integrato in tutt'uno organico con la narrazione visiva dell'evento.

Il risultato fu una serie di opere assimilabili per struttura, in cui il racconto etnografico è arricchito da centinaia d'illustrazioni fotografiche, disegni al tratto, cartografie e diagrammi esplicativi.

L'intento divulgativo fu il prodotto intenzionale d'una sofferta gestazione intellettuale avvenuta nell'immediato dopoguerra, quando Maraini lavorava per conto dell'Ottava Armata statunitense di stanza in Giappone. *Segreto Tibet* (1951) e le principali opere che seguirono, fino alla metà degli anni Sessanta (*Ore Giapponesi* del 1957, *L'isola delle Pescatrici* del 1960 e *Paropàmiso* del 1963), sono l'espressione di tale progetto. Nel loro procedere, la voce narra sempre in prima persona, con uno sguardo disincantato, eppure con una profonda partecipazione umana ai gesti e alle esperienze esistenziali dell'altro. Maraini racconta sé stesso nell'incontro con l'altro e con la cultura dell'altro, mentre il diario di viaggio è in primo luogo un espediente, un «luogo neutro», in cui agiscono e parlano gli «informatori» e i suoi compagni di viaggio.



Quando si tratta di persone con le quali Maraini ha instaurato un rapporto di simpatia e di amicizia, il sentimento traspare tra le righe, arricchendo l'indagine razionale degli elementi che appartengono al regno dell'intuito, ma che – per Maraini – sono altrettanto indispensabili per restituire al lettore un'immagine veritiera della realtà osservata.

Il citlavit

La distanza da un'antropologia preoccupata di scoprire elementi costanti e di utilizzare strumentalmente l'oggetto teorizzato delle riflessioni del ricercatore trova forse la sua migliore epitome nella figura del citlavit, il «Cittadino della Luna in Visita d'Istruzione sul pianeta Terra», il cui ritratto,

La festa del mare a Shinagawa (Giappone), in uno scatto di Maraini del 1954.

A destra: Copertina della prima edizione (1963) del fortunato volume che Fosco Maraini dedicò alla spedizione del CAI di Roma al Picco Saraghrar del 1959.





più volte affrescato da Maraini con una sottile vena d'ironia, vale la pena qui di riportare:

«Il citlavit è un'entità che viene dal di fuori e che guarda gli eventi del nostro pianeta con distaccato e divertito interesse; il cittadino di un lontano mondo civile al quale è stata assegnata una borsa di studio per il pianeta Terra, con poche e semplici istruzioni: fatti un'idea di cosa sia la vita quotidiana e la condizione esistenziale dell'uomo; va' in giro con grande discrezione, osserva silenziosamente e registra ogni cosa; cerca di cogliere i tratti essenziali con tutti i mezzi che hai a disposizione. Il citlavit si appassiona, fino ad innamorarsi dell'oggetto del suo studio, ma evita il rischio più grande, quello di identificarsi. Veramente lontano dalle sue radici, rimane come sospeso in un relativismo intellettuale che gli permette di concepire l'altro senza il pericolo di cadere nel giudizio etnocentrico»².

Il citlavit guarda per il gusto di guardare e riflette, per così dire, ad alta voce, offrendo le conoscenze acquisite al dialogo. Rifugge però, nel modo più categorico, dall'idea di applicare strumentalmente le sue riflessioni, anche quando l'obiettivo di tale applicazione può sembrare eticamente irreprensibile.

La narrazione antropologica e il ruolo della documentazione visiva

La qualità letteraria della scrittura fu un carattere distintivo dell'opera di Maraini: una qualità che accrebbe sostanzialmente, e in modo deliberato, la capacità di comunicare la sostanza antropologica delle sue ricerche.

Maraini partiva dal presupposto che l'osservatore non fosse mai neutro: nei suoi scritti, il soggetto narratore non soltanto interviene con gli strumenti del proprio mestiere per descrivere la realtà culturale, ma interagisce nel discorso, in prima persona, con la propria esperienza, con le proprie riflessioni e con il proprio modo di essere. In tal senso, perché mai attenersi a un'improbabile neutralità, che comunque costituirebbe un intervento soggettivo,

quando il ricercatore può esplicitamente arricchire la conoscenza con la sensibilità umana di cui è portatore? Escludere quest'ultima parte – come ha scritto Morin³ – significa privare il lavoro della ricchezza della complessità di avvenimenti, azioni, retroazioni, determinazioni e rischi che compone il mondo dei fenomeni. Significa, di conseguenza, rinunciare a un'occasione privilegiata per contestualizzare organicamente l'enunciato antropologico, senza nulla togliere all'oggettività dell'osservazione scientifica. Lungi dal configurarsi come una distorsione etnocentrica (o egocentrica), il ricorso alla ricerca di un'alta qualità letteraria del discorso scientifico costituisce un mezzo privilegiato per interpretare l'altro, a partire dalla constatazione che l'oggetto autentico della ricerca antropologica è il sé visibile attraverso lo specchio della cultura.

La ricerca della massima attitudine a cogliere e registrare la realtà antropologica, con tutti i mezzi a disposizione, guidò la scelta di adoperare la macchina fotografica e la cinepresa come strumenti d'indagine conoscitiva, complementi utili e necessari alle ricerche e alla narrazione dei tratti delle culture. Le immagini di Maraini non risultano mai un documento freddo, ma esprimono con eterogenea sensibilità estetica gli stati interiori dell'individuo, e ne rappresentano emblematicamente la condizione umana. Sono immagini capaci di comunicare una realtà unitaria, di

A sinistra:
Celebre fotografia di Maraini che ritrae uno scrivano tibetano al lavoro nel suo studio di Gyantsé nel luglio 1937.

A destra:
Un uomo prende il caffè sotto l'albero di un locale del quartiere di Placa ad Atene, in una fotografia di Maraini del giugno 1951. L'immagine fu poi pubblicata nel volume di Giovanni Comisso, *Approdo in Grecia*, Edizioni «Leonardo da Vinci», Bari 1954.



trasmettere con immediatezza, a chi le osserva, l'oggetto particolare che ha suscitato l'attenzione del ricercatore. In tal modo, il contenuto visivo arricchisce la narrazione antropologica, senza divenirne un complemento, ma piuttosto la parte integrante di un tutt'uno percepito in modi diversi.

La riflessione metodologica

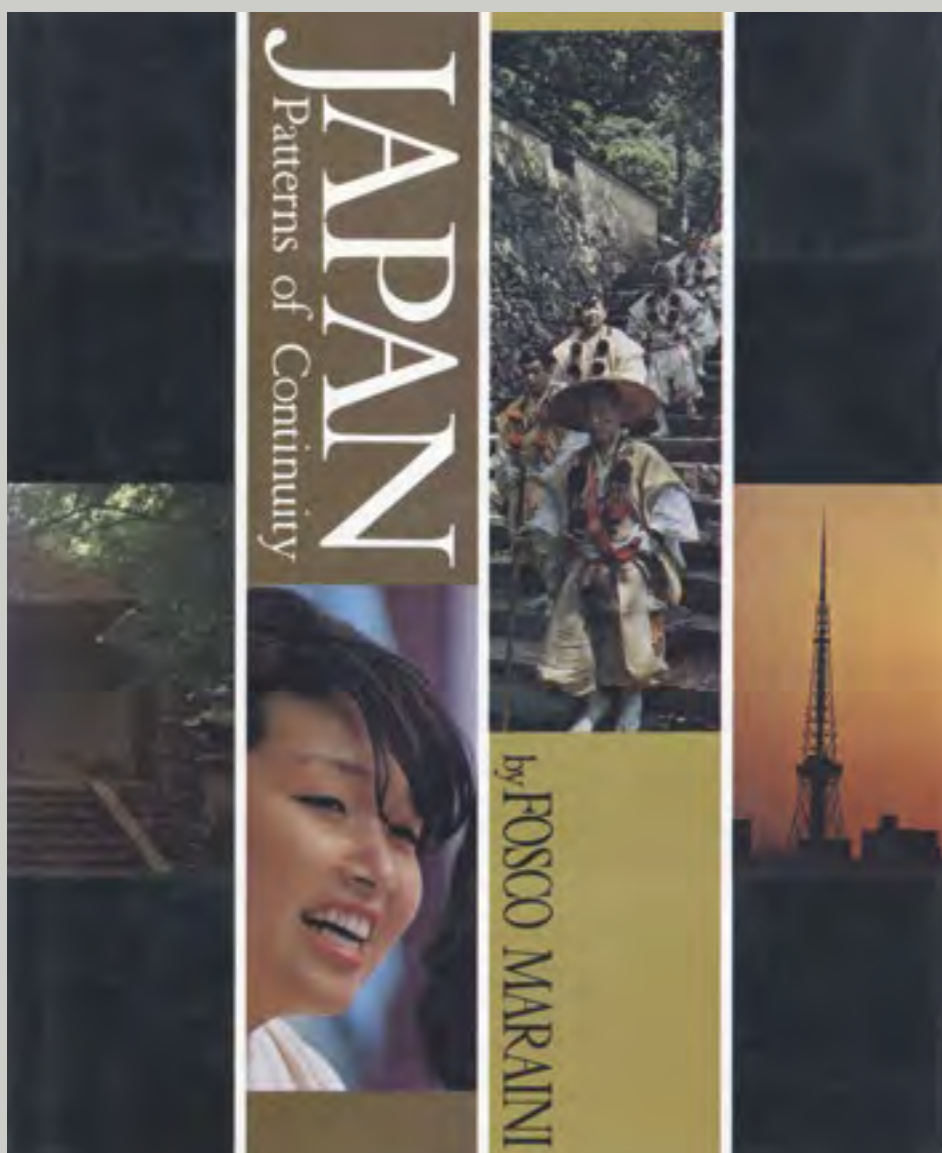
A partire dagli anni Settanta, la ricerca di Fosco Maraini si rivolse a orizzonti più contenuti, quasi che, finito il tempo dei grandi viaggi esocosmici, fosse giunta l'ora di riordinare il proprio endocosmo così riccamente nutrito.

La prima persona narrante si fece via via un po' più riservata, mentre l'impeto e l'ampio fluire della narrazione antropologica lasciarono il campo a una lettura ancora più disincantata dei fatti della

cultura. Espressione di tale fase furono il volume *Jerusalem. Rock of Ages* (1969) e, soprattutto, i nuovi lavori sulla cultura giapponese e su quella, mai dimenticata, degli Ainu dell'isola di Hokkaidō. In tali ricerche, prima tra tutte *Japan. Patterns of Continuity* (1971), Maraini esplorò il significato della quotidianità, il senso delle cose, il valore dei simboli, i caratteri della visione e dell'immaginario collettivo, preoccupandosi sempre di introdurre con garbo e di argomentare con semplicità fenomeni complessi e argomenti, in alcuni casi, di estrema difficoltà concettuale.

Tra i risultati più importanti raggiunti in tale fase vi sono:

- l'interazione sistematica tra l'immagine e il testo con l'obiettivo di avvicinarsi più possibile alla piena espressione degli enunciati;



Copertina del volume di Fosco Maraini, *Japan. Patterns of Continuity*, Kodansha International, Tōkyō 1971.

Copertina della raccolta di testi di Maraini pubblicata nel 2007 nella prestigiosa collana «i Meridiani» della Mondadori. Vi è raffigurato Fosco Maraini nei panni del bonzo locale dell'isola di Hekura nel 1954.

- l'utilizzo delle affinità formali per individuare e argomentare, soprattutto a livello ideografico e visivo, il sostrato dei valori culturali;
- la centralità della visione quale momento euristico fondamentale per l'analisi antropologica.

Conclusione

Nel suo modo d'affrontare l'indagine scientifica, Fosco Maraini operò un'ampia sintesi multidisciplinare, amalgamando le diverse ottiche in una visione che ebbe per comune denominatore la ricerca del senso delle cose, per «capire», al di là dei preconcetti e delle distorsioni prodotte dagli endocosmi miopi e totalitari che popolano il mondo. Il risultato finale fu, da una parte, un nitido ritratto antropologico, messo a fuoco dalla finezza dello spirito e della penna d'un uomo dall'inesausta voglia di vivere; dall'altro fu un'immagine riflessa di sé stesso, di cui egli fece tesoro, con gioia, nel lungo cammino della sua vita. Al di là di quanto l'opera di Fosco Maraini consegna agli studi di antropologia del Novecento, tale immagine è forse il contributo di maggior valore che egli ci ha offerto in settantacinque anni di viaggi e ricerche appassionate.

* **Francesco Paolo Campione**

Professore di Antropologia culturale
all'Università degli Studi dell'Insubria e
direttore del Museo delle Culture di Lugano.



Note

¹ Maraini Fosco, *Gli ultimi pagani. Appunti di viaggio di un etnologo poeta*, a cura di Francesco Paolo Campione, Red Edizioni, Como 1997, p. 164.

² *Ibidem*, p. 165.

³ Morin Edgard, *Introduction à la pensée complexe*, ESF, Paris 1990, pp. 54 e segg.



Maraīni sensei

di Giorgio Amitrano*



A sinistra:

Il quartiere delle *geisha* di Kyōto in una fotografia di Maraīni del 1953-1954.

Le insegne al neon e le donne in abiti tradizionali rispecchiano i contrasti del Giappone del dopoguerra.

In questa pagina:

Un sandalo di paglia abbandonato da un pellegrino su un pontile del santuario shintō di Miyajima dà vita a una elegante composizione prospettica di Maraīni, realizzata tra il 1954 e il 1963 in occasione di uno dei suoi viaggi in Giappone.

La vita di Fosco Maraini si snoda come un fiume sinuoso, ricco di anse e ramificazioni, nel quale si sono versati nel tempo numerosi affluenti, aumentandone la portata. In tale percorso, durato novantadue anni, l'attività accademica occupa uno spazio piuttosto limitato: appena undici anni¹. Maraini non ne parlava spesso. Preferiva raccontare i suoi viaggi, gli incontri, le amicizie, le avventure. La reticenza fa pensare che l'insegnamento universitario non fu per lui un'attività particolarmente gratificante. Del resto, la personalità di Maraini non poteva trovare piena espressione in un sistema che privilegia lo specialismo rispetto all'ecclettismo, e il rigore metodologico rispetto alla creatività. Se Maraini fu «un vero e proprio *outsider* della cultura italiana», come ha ricordato Francesco Paolo Campione², nessun contesto gli fu più estraneo di quello accademico. Anche se non è difficile immaginarlo come docente carismatico e amato dagli studenti, il suo magistero non risiedeva nel ruolo universitario, quanto nel suo modo di stare al mondo e nell'insieme delle sue multiformi attività. Maraini è stato un maestro per molte persone che lo hanno frequentato, ma certamente lo è stato, e continua a esserlo, anche per coloro che lo hanno conosciuto soltanto attraverso le sue opere.

A definire questa sua veste, più efficace di «maestro» è la parola giapponese *sensei* (先生), termine ormai universalmente diffuso, al punto da essere mantenuto in originale nei doppiaggi e nelle traduzioni. In Giappone, sebbene sia generalmente utilizzato per alcune categorie di persone (medici, avvocati, insegnanti, artisti), lo si trova anche con un'accezione più ampia, che non ha corrispondenza esatta nel contesto occidentale. I suoi due caratteri – che significano rispettivamente «prima, avanti» e «nascere, vivere» – indicano una persona nata prima, e quindi maggiore di età. Con il tempo il termine ha acquisito un connotato di saggezza non esclusivamente legato all'anzianità, ma che allude piuttosto alle qualità intrinseche delle persone. Rivolgere l'appellativo *sensei* a chi non appartiene a una categoria professionale che lo preveda, equivale a conferirgli una sorta di autorità guida, non per i titoli formali o i requisiti

specifici che possiede, ma per il riconoscimento che, spontaneamente, gli è dovuto. Un dovere che rimanda al concetto, anche questo molto giapponese, di *giri*, una sorta di debito che si ha nei confronti di una persona che ci ha aiutato in qualche modo a crescere: a capire di più, a vedere con maggiore chiarezza, a organizzare meglio il nostro pensiero.

È questo certamente il caso di Fosco Maraini, cui il termine *sensei* si attaglia a perfezione. Credo che il debito verso di lui sia particolarmente sentito dai nipponisti, non soltanto poiché fece da apripista quando gli studi sul Giappone erano ancora agli albori, ma anche perché in seguito trovò un modo equilibrato e omnicomprensivo di descrivere e interpretare un Paese che si era finalmente rivelato nella sua complessità.

Equilibrio e armonia sono parole chiave per parlare di Maraini.

Come uomo e come scrittore egli apparteneva al mondo apollineo, ma dal suo spessore umano e intellettuale è evidente che Dioniso non gli era ignoto. Capì anche a lui di camminare sul precipizio, sapendo bene cosa si annidasse nelle profondità, ma andò avanti per la sua strada senza esitazione, da scalatore di montagne quale era. Per non cedere ai capricci della mente, si diede una disciplina che lo aiutò ad attraversare la vita non soltanto senza mai perdere la dignità, ma anche senza mai una sola caduta di stile. Quanti possono vantare un simile record?

La pacatezza con cui parlava, e scriveva, della sua difficile esperienza in campo di concentramento in Giappone, vissuta insieme alla moglie e alle figlie piccole, non nasceva da un intento eufemistico. Maraini non voleva minimizzare, anestetizzare, abbellire, ma credeva fermamente nella necessità morale di inquadrare anche le esperienze estreme in una visione più ampia, in cui le manifestazioni di crudeltà umana debbano essere sì denunciate, ma non usate per alimentare ulteriore odio.

Se mi è consentito un ricordo personale, una volta Fosco mi fece dono di una rara *plaque*, pubblicata nel 1966 dall'editore De Donato, dal titolo *Le fânfole*, contenente le sue ineffabili «poesie metasemantiche». Più tardi la raccolta fu ripubblicata in edizione critica³. Leggendo il nuovo volume,

notai che mancava una fànfola che, nella *plaque*, mi aveva particolarmente colpito, intitolata «Auschwitz». In quella poesia avevo percepito un tentativo di denuncia che suonava come un'invettiva. Ogni parola esprimeva una sfilza di sentimenti: orrore, indignazione, impotenza, amarezza. Mi sembrava che «Auschwitz» dimostrasse un'ulteriore potenzialità del linguaggio fantastico, lì modulato su una tonalità cupa e drammatica. Perché eliminarla? Chiesi a Fosco perché non avesse voluto inserirla nella nuova edizione. Mi rispose che con il tempo aveva avuto un ripensamento: gli era sembrato inopportuno trattare un tema di tale indicibile gravità nella lingua delle fànfole.

Molti anni prima che Susan Sontag trattasse il problema, peraltro già a lungo dibattuto, della possibilità di rappresentare le atrocità compiute da esseri umani su altri esseri umani⁴, Maraini aveva già fatto la sua scelta: raccontare soltanto ciò di cui era stato testimone diretto, con pudore e senza reticenza alcuna.

La ricostruzione del periodo di prigionia mostra esattamente la sua capacità di tenersi in equilibrio. La crudeltà dei carcerieri, i morsi della fame, così come il gesto di automutilazione, quando si taglia il dito e lo getta verso le guardie, sono descritti in modo diretto, senza censure ma anche senza l'eccesso di rancore che sarebbe stato comprensibile.

Ore giapponesi e tutti gli scritti successivi all'esperienza della prigionia sono attraversati dalla consapevolezza che quel popolo pacifico, gentile, cresciuto nel rispetto della comunità, animato da un sincero amore per le arti, se qualcuno o qualcosa risvegliasse la belva umana latente in ogni individuo, potrebbe trasformarsi nella propria immagine deformata, tornando a precipitare nella barbarie. È tale consapevolezza a far sì che il suo ritratto del Giappone sia equilibrato ma non consolatorio, animato da affetto ma non sentimentale. Tutto appare filtrato da uno sguardo sereno, che ricompone con i mezzi a sua disposizione (in particolare la fotografia e la



Il falegname di Matsue, ritratto da Maraini durante una pausa dal lavoro nel 1954, fuma la tradizionale pipetta (*kiseru*), il cui fornello contiene tabacco sufficiente soltanto per una o due boccate.

scrittura) il mosaico che nella realtà della vita appare sovente sconnesso, con le tessere sparpagliate.

Avrebbe guardato con la stessa pacatezza anche il Giappone di oggi?

Profondamente partecipe degli anni del miracolo economico e del successivo scoppio della bolla speculativa, Maraini non ha fatto in tempo ad assistere alla fortuna attuale della cultura giapponese, alla popolarità dei *manga*, del J-pop, della cucina e dello stile di vita nipponico. Lui che soggiornò a lungo in Hokkaidō, quando l'isola era quasi inesplorata, e che conobbe un Giappone ignoto al turismo, oggetto di fantasie esotizzanti che lo imprigionavano nell'immagine di Paese «misterioso e lontano», che cosa potrebbe pensare di una tale esplosione di popolarità, e dell'abbattersi dell'*overtourism* sulla discreta, silenziosa ed elegante Kyōto?

Le diverse edizioni di *Segreto Tibet* e di *Ore giapponesi*, arricchite da «riletture» scritte per aggiornare i testi con capitoli aggiuntivi o nuove prefazioni, mostrano la capacità di registrare in modo vivido ed efficace i cambiamenti che questi Paesi hanno vissuto o, in alcuni casi, subito.

La costruzione stratigrafica – Maraini definisce *Ore giapponesi* «una sfoglia, una pasta millefoglie, un'autentica lasagna di libro»⁵ – rivela che i ricordi hanno avuto lo spazio per sedimentarsi, collocandosi in una posizione di sufficiente distanza perché possa commentarli, dialogando con sé stesso più giovane. Il depositarsi di piani successivi conferisce al libro una maggiore profondità. L'immediatezza dell'esperienza di viaggio acquista un elemento più duraturo. Riletta oggi, quest'opera – a mio parere la vetta più alta di una bibliografia ricca di tesori – conserva il ritmo possente del cuore di un uomo giovane che vive senza risparmi, di un ricercatore capace di assicurarsi la fiducia degli Ainu e di opporsi con coraggio ai suoi aguzzini, ma restituisce anche un'osservazione più meditata e matura. Non credo che altri scrittori abbiano saputo offrire una rappresentazione del Giappone così completa, fatta di studio ma anche segnata dalle cicatrici di una vita vissuta sino in fondo.

L'unica figura che io riesca in qualche modo ad associare a Maraini è Nicolas

Bouvier (1929-1998), sia perché entrambi ebbero come principali mezzi espressivi la scrittura e fotografia, sia perché in loro intelligenza e cultura furono in indissolubile rapporto con la vita attiva. Diversamente da Mishima⁶, per il quale l'integrazione tra mente, corpo e azione rappresentò un triplo salto mortale, non a caso conclusosi con il suicidio, per Maraini e per Bouvier, l'unione tra intelletto e fisicità fu una manifestazione naturale dell'essere.

L'apertura di Maraini nei confronti del mondo, riconoscibile nella sua fotografia e nei suoi scritti, acquista un particolare significato nel rapporto con il Giappone, il Paese in cui tornò più spesso, e nel quale trovò un'inesauribile fonte di ispirazione: dal già menzionato interesse per gli Ainu, all'appassionata ricerca sulle pescatrici di Hekura, sino ai riti di consacrazione del sovrano giapponese.

Il suo approccio nei confronti del Giappone sembra fatto apposta per smentire l'accusa rivolta da Said⁷ alla mentalità colonialista imperante negli studi orientalistici, un'accusa che ha avuto un impatto così forte da rendere la parola «orientalismo» sinonimo di appropriazione rapace di culture altre, depredate e trattate con disprezzo. Non tutti gli orientalisti hanno



Tre monaci escono da un tempio in un piovoso pomeriggio invernale, dando a Maraini l'opportunità di realizzare una fotografia dagli straordinari giochi prospettici su piani diversi. Kyōto, 1954.

Copertina della prima edizione (1957) di uno dei libri più famosi di Fosco Maraini, più volte ripubblicato e tradotto. Fu scritto in occasione del suo primo ritorno in Giappone, dopo la Seconda guerra mondiale.

avuto un atteggiamento simile. Del resto, il saggio di Said non prende in considerazione gli studiosi che – come Maraini, Bouvier, Keene o Mazzei⁸ – furono privi di ogni complesso di superiorità occidentale. La sua natura lo portava, ogni volta che entrava in contatto con una nuova esperienza, a captarne l'aspetto più congeniale e, attraverso quello, ad accoglierla nella sua visione del mondo, prima di renderne partecipi gli altri. Maraini non istituisce gerarchie culturali, come non discrimina il volgare in favore del rarefatto, né il profano in favore del sublime. Nonostante lo straordinario gusto estetico di cui danno prova le sue fotografie, non amava l'estetismo, quell'eccesso di raffinatezza che punisce la diversità e la varietà. Perché dover scegliere, e di conseguenza escludere, quando è possibile accogliere tutto? Era connaturata in lui un'aspirazione alla totalità, non come sete di avere, né come brama di occupare spazio. Desiderava, piuttosto, abitare la realtà sino in fondo. Mi chiedo se non sia stata anche la sua assoluta mancanza di snobismo a mantenerlo in una posizione di marginalità in una cultura italiana autoreferenziale e refrattaria ad addentrarsi in luoghi distanti dai propri confini. Famoso, celebrato, ammirato, eppure non abbastanza riconosciuto come la figura centrale del Novecento italiano che invece, al di là di ogni dubbio, è stato.

*** Giorgio Amitrano**

Professore ordinario di Lingua e letteratura giapponese dell'Università di Napoli «L'Orientale».



Note

¹ Maraini insegnò Lingua e Letteratura Giapponese all'Università degli Studi di Firenze dal 1972 al 1982.

² Campione Francesco Paolo, «L'epistemologia del Citluvit», in: Maraini Fosco, *Pellegrino in Asia. Opere scelte*, a cura di Franco Marcoaldi, Mondadori, Milano 2007, p. 1718.

³ Maraini Fosco, *Gnosi delle fànfole*, a cura di Maro Marcellini, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2007.

⁴ Sontag Susan, *Regarding the Pain of Others*, Farrar Straus & Giroux, New York 2002.

⁵ Maraini Fosco, *Ore giapponesi*, nuova edizione, Corbaccio, Milano 2000, p. 9.

⁶ Mishima Yukio (pseud. di Hiraoka Kimitake, 1925-1970).

⁷ Said Edward Wadie, *Orientalism*, Routledge & Kegan Paul, London 1978.

⁸ Donald Keene (1922-2019); Franco Mazzei (1939-2022).



Il subacqueo

di Rossella Paternò*



A sinistra:

Tra un'immersione e l'altra alla ricerca dei preziosi molluschi di abalone (*awabi*), una giovane pescatrice Ama risale per respirare. L'immagine è tratta dal celebre reportage subacqueo che Maraini realizzò sull'isola giapponese di Hekura nel 1954.

In questa pagina:

Ancora un dettaglio di una fotografia raffigurante una pescatrice Ama mentre scende verso gli abissi.

Nell'opera di Fosco Maraini il paesaggio non è soltanto uno sfondo, ma un soggetto vivente, dotato di forza, bellezza e significato. Non è mai mera geografia. È psiche, mito, cultura.

Si conosce il suo amore per le montagne. C'è un altro amore, sinora meno noto: il mondo sottomarino.

Maraini fu, infatti, tra i pionieri dell'utilizzo della macchina fotografica sott'acqua. Le sue immagini subacquee sono tentativi di catturare l'armonia tra l'essere umano e l'ambiente marino, giochi di luce, quadri viventi. Sono racconti.

C'è un silenzio nell'acqua che non è vuoto. Una scoperta semplice, ma di copernicana importanza, capace di trasportarti in un'altra dimensione:

«La maschera, una cosetta da niente, un vetro, una guaina di gomma, un tubo, rompe il muro della superficie. Fuori è fuori, là sotto è un'altra cosa; un salto oltre lo spazio e il tempo.»¹

La Sicilia

Maraini credeva che il motore fondamentale della vita fosse il fato².

Il fato volle che nel 1946, al rientro dal Giappone, egli approdasse con la famiglia in Sicilia, dove scoprì con indicibile gioia una nuova intimità di natura, quella con il mare. Possedere «scogli di casa» era una cosa stupenda. Abitarvi a ridosso aboliva l'idea del mare come esclusiva frequentazione estiva³.

Villa Valguarnera, storica residenza degli Alliata, la famiglia della moglie, in quegli anni era la sede di un fermento subacqueo e cinematografico. Era il quartier generale dei «ragazzi della Panaria»: Francesco Alliata (1919-2015), Quintino di Napoli (1918-1999), Pietro Moncada di Paternò (1920-2001) e Renzo Avanzo (1911-1989, cugino di Roberto, Rossellini e cognato di Luchino Visconti). Insieme avevano fondato una piccola casa di produzione cinematografica, la Panaria Film.

A quel gruppo di aristocratici «sperimentatori», in qualità di fotografo, antropologo e operatore subacqueo, fu aggregato anche Maraini che partecipò così in prima persona alla nascita della «cinematografia sottomarina»⁴.

Si mise a esplorare rade, scogli e anfratti marini, a girare per le isole Eolie, a filmare e fotografare la vita del mare. Divenne «barcatenente, armatore e capitano»⁵ di una piccola barca a vela, lo *Scopamare*⁶, mezzo di inattese mobilità e di libertà sulle onde.

Maschera e pinne, attrezzature belliche fino a pochi anni prima coperte da segreto militare, erano oggetti non comuni. Né esistevano in commercio allora apparecchiature per riprendere sott'acqua. E il fucile era un «accessorio» imprescindibile per i nuovi esploratori. I «ragazzi della Panaria» inventarono, costruirono e sperimentarono strumenti con inusitata fantasia artigianale. Fu il lasciapassare per un mondo di favolosi paesaggi, di astute creature, di rocce che facevano da tane, di relitti e fumarole appena sotto il pelo dell'acqua.

Nel 1948, insieme a una trentina di amici e parenti contagiati dal loro entusiasmo, fondarono il Circolo Siciliano Cacciatori Sottomarini con sede a Rinella, nell'isola di Salina, e un *pied-à-terre* a Ustica. Vi si susseguirono ospiti italiani e stranieri, alcuni famosi, tutti desiderosi di apprendere l'arte di andare a «caccia per mare.»⁷

Le spettacolari avventure dei cacciatori sottomarini furono in quegli anni materiale prezioso per nuove pellicole, garantirono buoni incassi e permisero di fare incetta di premi ai Festival del cinema. Grazie a figure come Jacques-Yves Cousteau (1910-1997) e Hans Hass (1919-2013)⁸, l'immersione



Cinematografia sottomarina della Panaria Film nei mari di Sicilia, tra il 1946 e il 1956.

Fosco Maraini
all'opera come
cineoperatore
subacqueo per
una produzione
della Panaria Film.
Sicilia, 1946-1956.

divenne una forma di poesia esplorativa, un ponte tra scienza e meraviglia. In breve tempo si creò un'intera «cultura degli abissi» fatta di libri, film, reportage, miti e sogni. Fosco Maraini fu partecipe di tutto questo.

In un articolo del 1950 egli scrisse che tre cose lo affascinavano più di tutto della Sicilia: il paesaggio da sogno; la vita sottomarina piena di colori, eppure efferata; e, infine:

«La bellezza del corpo umano nel primordiale elemento acqua. Bellezza di un organismo che giace e posa in ogni suo punto e si muove con leggi diverse da quelle che lo regolano nell'aria; bellezza d'una danza, d'un continuo volo. [...] Corpo che scivola tra le rupi, che si chioma di bollicine d'aria, che si piega, discende, sale, si snoda in nuove sconosciute libertà.»⁹

Magnifici anche i giochi di parole con cui nel frattempo antropomorfizzava le creature del mare:

«La cernia che si ferma imbambolata a osservarti dall'ingresso della tana muovendo appena le pinne pettorali: sembra una vecchia attrice smaniosa in vestaglia viola che non sa se vale la pena di pavoneggiarsi ancora per tentare la seduzione del nuovo arrivato o se è meglio chiudergli la porta in faccia. Finalmente la curiosità è la sua perdizione; le arrivi così vicino che le puoi sparare col fucile e, se la mira è stata giusta, hai una cernia infilata nella freccia!»¹⁰

Nel 1949, durante le riprese di *Vulcano* Maraini giocò a immortalare in acqua Geraldine Brooks (1925-1977) e Anna Magnani (1908-1973) che si tuffavano nell'acqua vestite di bolle come perle.

Nuovi progetti

La collaborazione con la Panaria offrì a Maraini l'opportunità di intessere rapporti con diverse case di produzione. Dalle carte conservate dal Gabinetto Vieusseux emergono lettere, ritagli di giornale, spunti e progetti per documentari, che confermano il suo interesse per mondo sottomarino¹¹.

Pubblicò reportage e fotografie dedicati al tema della caccia subacquea¹²; la casa di produzione Europa Telefilm gli confermò l'interesse per un progetto ambientato sott'acqua intitolato *Ustica*¹³; propose alla Documento Film un documentario turistico sulla Sardegna, con un occhio alla nascente «archeologia subacquea»:

«[...] non solo la terra è colma di ricordi d'ogni epoca storica, anche il mare serba tracce di città sommerse; ecco le mura di Nora che sorgono dall'acqua; per lenti movimenti della costa metà della città punica giace ormai tra le alghe. Alghe tra cui il cacciatore sottomarino può improvvisamente scoprire una meravigliosa testa in terracotta d'una divinità dimenticata.»¹⁴



Tra i progetti realizzati ricordiamo i cortometraggi prodotti dalla Solaria Film, la casa di produzione che fondò insieme a Bernardo Seeber (1912-2005) e Giovanni Falk (1900-1972): *Etna-Mareneve* (1952), giù per le pendici innevate del vulcano con gli sci fino alla costa jonica per una battuta di caccia, in un sol giorno; e il cortometraggio pubblicitario *Villaggio Magico* (1951), in cui i turisti del Club du Village Magique di Cefalù si divertivano in spiaggia e nell'acqua, mentre i pescatori subacquei scrutavano il fondo marino in cerca di una preda.

Il Giappone

Verso la fine del luglio 1954 Maraini realizzò per la Filmeco il cortometraggio *L'isola delle pescatrici*. Nel 1960 pubblicò l'omonimo libro. Fu il primo reportage antropologico ad avvalersi di immagini subacquee. Oggetto di una sorta di discorso per immagini successive furono le pescatrici Ama dell'isola di Hèkura, che lo affascinavano per le suggestioni visive «alla Gauguin» che da tempo gli richiamavano alla mente¹⁵.

Gli Ama erano gruppo etnico stanziato in piccoli villaggi sulle rive del Mare del Giappone. A quell'epoca conservavano ancora alcuni tipici tratti culturali, tra cui la pesca di un mollusco, l'*awabi*, che costituiva la principale occupazione dei mesi estivi e la fonte di reddito di gran lunga più importante dell'intera comunità. La pesca agli *awabi* era un compito riservato alle donne che la praticavano in apnea lungo i fondali prospicienti l'isola, in alcuni casi profondi anche venti metri, librandosi in un lento volo, in un infinito su e giù.

«Le giovani erano spesso bellissime; i loro corpi gentili e forti scivolavano nell'acqua con la naturalezza d'un essere che si trova nel proprio elemento. Ma le anziane [...] riempivano di meraviglia e d'ammirazione per la loro bravura. Le giovani erano spesso irruenti, talvolta giocavano tra di loro sprecando energie preziose, ogni tanto facevano dei movimenti bruschi; ma le anziane, con

anni d'un'esperienza divenuta istinto e seconda natura, riuscivano a spostarsi rimanendo quasi immobili, consumando la propria riserva d'aria con grande giudizio; esse lavoravano soprattutto cogli occhi e con l'intelligenza planando leggere tra le rocce e le alghe, dirigendosi senza errori verso i nascondigli preferiti dagli *awabi*.»¹⁶

Forte dell'esperienza siciliana, Maraini disegnò e fece appositamente costruire da un'officina meccanica a Tōkyō gli scafandri artigianali per le macchine fotografiche e per la cinepresa, così d'avventurarsi lungo i fondali al seguito delle Ama.

Egli dovette confrontarsi con continue difficoltà: la variabilità delle condizioni atmosferiche e della trasparenza dell'acqua, la mancanza di un respiratore, l'essere il solo in acqua a filmare, l'attesa che tornassero a immergersi le stesse pescatrici delle riprese precedenti. Non ultima la cortina di gentile indifferenza degli Ama, vinta solo grazie alla «diavoleria di un tubo a molla» con cui si era guadagnato un ricco bottino di pesca¹⁷.

Ciononostante, nelle sue immagini, Maraini seppe associare in modo mirabile il fascino delle donne di Hèkura con il racconto di una quotidianità contrassegnata da un profondo rapporto della cultura con l'ambiente. Un Giappone, per molti versi sconosciuto, destinato presto a scomparire per sempre.



L'attrezzatura fotografica utilizzata per il reportage subacqueo sulle Ama fu fatta costruire da Maraini in un'officina meccanica di Tōkyō. Ritrovata casualmente a Kanazawa nel 2007, è oggi custodita al MUSEC di Lugano.

In uno scatto di Fosco Maraini del 1955, il veliero «Xarifa» all'ancora nelle acque del Mar Rosso.



Il Mar Rosso

A metà degli anni Cinquanta, grazie anche alla fama degli scatti alle Ama, Maraini faceva parte a pieno titolo dalla comunità subacquea internazionale.

A ottobre 1955 partecipò al primo safari subacqueo della storia, organizzato nel Mar Rosso da Hans Hass e dalla moglie Lotte (1928-2015) a bordo del trialbero «Xarifa». L'idea di Hass era coniugare turismo e attività oceanografiche, offrendo a ricchi turisti la possibilità di praticare sport, di imparare a «cacciare» sott'acqua con la macchina fotografica o il fucile subacqueo e di partecipare alle attività scientifiche. Dodici celebrità (attori, fotografi, giornalisti, uomini d'affari), erano state invitate per dare un risalto e promuovere l'evento. Maraini subentrò all'ambasciatore americano in Egitto, Henry Alfred Byroade (1913-1993) richiamato al Cairo per intervenire sulle problematiche legate alla costruzione della diga di Assuan¹⁸.

Tra gli ospiti a bordo c'era Jenny Nicholson (1919-1964), giornalista, moglie di Patrick Crosse (1916-1993), cugino da parte di madre di Maraini. Nicholson e Maraini, che collaborarono spesso in quegli anni¹⁹, raccontarono in seguito la loro avventura egiziana sul settimanale a fumetti britannico «Eagle»²⁰.

* Rossella Paternò

Esperta di storia della subacquea e di fotografia e cinematografia sottomarina.

Note

¹ Maraini Fosco, *L'isola delle pescatrici*, Edizioni «Leonardo da Vinci», Bari 1960, p. 66.

² Cfr. Campione Francesco Paolo, «Il dono della sintesi», in: Campione Francesco Paolo (a cura di), *L'immagine dell'empresente. Fosco Maraini. Una retrospettiva*, Skira, Milano 2024, p. 417.

³ Maraini Fosco, *Case, amori, universi*, Mondadori, Milano 1999, pp. 694-695.

⁴ Per un primo approfondimento, cfr. Cafiero Gaetano, *Il principe delle immagini*, Magenes, Milano 2008.

⁵ Maraini, *op. cit.*, 1999, p. 670.

⁶ Lo «scopamare» – nome non privo anche di una certa ironia – è una vela addizionale, per accrescere la velocità dello scafo.

⁷ Alliata Francesco, *Il Mediterraneo era il mio regno. Memorie di un aristocratico siciliano*, Neri Pozza, Vicenza 2015, pp. 180-187.

⁸ Celebri oceanografi e pionieri della subacquea.

⁹ Maraini Fosco, *Fotografia sottomarina*, in: «Ferrania. Rivista mensile di fotografia, cinematografia e arti figurative», anno IV, n. 1, Rivista Ferrania di Fotocinematografia, Milano, gennaio 1950, pp. 14-15.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti», Fondo Fosco Maraini (d'ora in poi «FFM»).

¹² FFM.II.18.20.

¹³ FFM.III.1.147.

¹⁴ FFM.III.1.148.

¹⁵ Sul reportage si veda: Campione Francesco Paolo (a cura di), *L'incanto delle donne del mare. Fosco Maraini. Fotografie. Giappone 1954*, Giunti, Firenze 2012.

¹⁶ Maraini, *op. cit.*, 1960, pp. 80-81.

¹⁷ *Ibidem*, p. 71.

¹⁸ Hass Hans, Jung Michael, *Hans Hass. Aufbruch in eine neue Welt*, Heel Verlag, Königs-winter 2016, pp. 76-77.

¹⁹ FFM.III.1.167.

²⁰ *Xarifa Safari*, in: «Eagle», vol. 7, nn. 1-5, IPC Magazines, London, 6 gennaio-3 febbraio 1956.



Il cineasta

di Dario Campione*



A sinistra:

Dettaglio di una fotografia ripresa durante una pausa di lavorazione del film *Vulcano*, girato alle isole Eolie nell'estate del 1949. Maraini vi ritrasse il regista William Dieterle, la protagonista Anna Magnani e Arturo Gallea, direttore della fotografia.

In questa pagina:

L'immagine appartiene a una serie di scatti del 1949 in cui Maraini ritrasse Anna Magnani in svariate pose, sempre appoggiata all'albero di una barca alle Eolie.

Un'arte a sé stante

A metà del 1937, il ventiquattrenne Fosco Maraini si preparava a quella che sarebbe stata una delle sue spedizioni più celebrate: il primo viaggio in Tibet al seguito dell'orientalista Giuseppe Tucci (1894-1984).

Allora, Maraini frequentava l'Università degli Studi di Firenze dove, oltre ai corsi di Scienze naturali, aveva saggiato, in qualità di operatore, la cinematografia sperimentale, prendendo parte alla realizzazione di alcuni film scientifici,

«le primissime e sporadiche incursioni del giovane fotografo nella pratica cinematografica (si conserva traccia documentaria dei cortometraggi *Medicina e sport* e *Trasfusione di sangue*, entrambi girati [tra la fine del 1936 e il 1937] in collaborazione con Mario Chiari¹ della sezione cinematografica del Gruppo universitario fascista² di Firenze)»³.

Nello stesso periodo, la rivista «Cinema», fondata un anno prima da Luciano De Feo (1894-1974) – colui al quale si deve, tra l'altro, la nascita dell'Istituto Luce – ospitava sulle proprie pagine

«un 'discorso sul film' [...] che avrebbe preso forma e definizione nel corso del decennio tra i '30 e i '40. Differenze e ripetizioni puntualizzavano i confini e i margini di una ricerca instancabile che si esprimeva – per i giovani cinefili – tanto nella pratica amatoriale quanto nella speculazione teorica»⁴.

Proprio sulle pagine di «Cinema», nel numero del 25 giugno 1937, Maraini traccia la sua idea di cinema, arte nuova che si contrappone alla fotografia, allo stesso modo in cui lo fa la pittura.

«La serietà della tecnica fotografica e la sua indipendenza dalle arti si misura su un concetto di 'verità' che chiama in causa un rapporto col reale – chiamiamolo pure 'realismo' – che nella fotografia deve necessariamente esprimersi in maniera singolare e originale: il pittorialismo – lo scadere della fotografia nel feticcio pittorico – non porta che falsità; il cinema – la fotografia in movimento

o anche semplicemente il fotogramma 'interrotto' – manca dell'istante indipendente, del tempo dell'assoluto presente, di una dimensione 'metafisica' che nella fotografia è l'unica garanzia di una traccia di reale pura e autentica (necessariamente diversa da quella cinematografica, che intrattiene col tempo un rapporto diverso)»⁵.

È infatti la rivista «Cinema» a portare avanti un discorso cinematografico imperniato sulla messa in scena e sulla «regia» della realtà: il ruolo del documentario, la ricerca di un realismo «spirituale», umanizzato, la ricerca di un'«atmosfera autentica» – ma anche il peso delle istanze moderniste, della tecnica – sono tutte tensioni che l'intervento di Maraini integra perfettamente e accorda ad un discorso moderno sul film che in quegli anni si fa pressante.

Scriva Maraini:



«Oggi arte è materializzazione di un sogno, che si realizza per mezzo di una tecnica, ed essa acquista valore soltanto se sfruttata a pieno in tutte le sue possibilità: con perfetta indipendenza. Cos'era il cinema quando si pensava che fosse un teatro sullo schermo? Ma il giorno che esso ha preso la propria strada, libero e senza riferimento ad altre forme, è divenuto quel ch'è oggi. [...] Ogni tecnica «capace di diventare un linguaggio per l'artista che vuole esprimersi darà» quindi i suoi migliori frutti s'è aderente alle proprie necessità, quando sfrutta fino in fondo le proprie possibilità». [...] In «rapporto al

In controluce, Anna Magnani e il figlio Luca, immortalati da Maraini alle Eolie nell'estate del 1949.

cinematografo – continua Maraini – la fotografia si trova come ciò ch'è statico di fronte a ciò ch'è dinamico: come ciò che si risolve in un presente, di fronte a ciò che presuppone un passato e un futuro. [...] Poche forme d'arte sono altrettanto distanti. Che un film sia composto di fotogrammi, e che ogni fotogramma sia una possibile fotografia, può indurre molti in errore. Ma basta pensarci un momento per vedere quanto diverse siano le due esigenze. Un film si realizza a un tempo: ogni cosa è legata a un prima e un dopo, a un qui e a un là. Un elemento che in successione ha un significato, preso a sé non l'ha più. Corpi in movimenti impensati, facce in espressioni estreme vogliono dire sì, qualcosa, se legati alle cause che hanno prodotto tali movimenti e tali espressioni, se legati alla normalità da cui sorgono come eccezioni; non l'hanno più se gelati in un'immobilità che attende suo malgrado di riprendere il movimento per giustificarsi. Una fotografia non è dunque un fotogramma. Essa è qualcosa di statico, di definitivo direi. Non deve desiderare né il futuro né il passato. Non deve giustificarsi in altro che in sé stessa. [...] [La fotografia] alla cinematografia non deve chiedere nulla»⁶.

Professionista orgoglioso

Fotografia più che cinema, quindi. Anche se, in realtà, nella settima arte Maraini ci credeva. Eccome. Nella sua vita prese parte, infatti, a una cinquantina di opere ricoprendo ruoli molto diversi tra loro: il regista, lo sceneggiatore, il fotografo di scena, l'operatore di macchina, il direttore della fotografia. Qualcosa

«di cui era probabilmente anche orgoglioso, tanto da far registrare sul suo passaporto la professione di 'operatore cinematografico'»⁷.

Degli esordi, abbiamo detto sopra. *Medicina e sport* si classificò quinto ai Littoriali della Cultura e dell'Arte di Venezia del 1937, primo tra i film scientifici. Per realizzare *Trasfusione di sangue*, invece, Maraini e Chiari montarono insieme riprese già esistenti. Non un collaboratore qualsiasi, il

primo con cui l'etnologo fiorentino mosse i passi iniziali: di tre anni più anziano, Mario Chiari lavorò in seguito soprattutto come scenografo con i più grandi registi del secondo dopoguerra: Carmine Gallone (1885-1973), Vittorio De Sica (1901-1974), Luchino Visconti (1906-1976) e Federico Fellini (1920-1993), vincendo più volte il Nastro d'argento. Nel 1968 ricevette pure la *nomination* all'Oscar per la migliore scenografia per il film *Il favoloso dottor Dolittle* (1967), di Richard Fleischer (1916-2006). È soltanto a distanza di dieci anni, però, che Maraini torna al cinema, sempre documentario. Lo fa aggregandosi alla Panaria Film, casa di produzione di Renzo Avanzo (1911-1989), cugino di Roberto Rossellini (1906-1977). A metà del 1946, Avanzo – grande appassionato di immersioni – aveva intrapreso la nuova avventura artistica con il sostegno di tre giovani amici: il principe Francesco Alliata di Villafranca (1919-2015), Quintino di Napoli (1918-1999) e Pietro Moncada di Paternò (1920-2001). La loro idea era

«raccontare, con asciutto lirismo, le forme epifaniche di luoghi, ambienti e figure di una Sicilia sospesa nella mitologica asprezza dei suoi paesaggi naturali e dei suoi umani rituali incontaminati»⁸.



Fosco Maraini durante le riprese di un film alle isole Eolie nel 1948.

Dal 16 agosto al 30 settembre 1946

«si consumò, così, la prima sfida al silenzio ancestrale di quella terra e di quel mare fino ad allora cinematograficamente inesplorati. Tremila metri di pellicola girati in 45 giorni d'immersioni con una Arriflex 35 mm usata per riprendere gli ultimi bombardamenti del '43 in Sicilia, la novità tecnica di riprese in apnea senza alcuna garanzia di riuscita (lo sviluppo avveniva settimane dopo nello scantinato di una banca a Palermo). E poi, il battesimo sottomarino reso possibile dall'ingegnosa costruzione di un rudimentale 'scafandro per cinepresa' agganciato a un cilindro regolatore, il paziente e continuativo stare ammollo sotto il sole cocente cibandosi di uova dure, capperi e di una qualità di cioccolato in dotazione alle truppe americane»⁹.

Il risultato iniziale fu *Cacciatori sottomarini*, presentato al Festival di Cannes nel 1947. Al quale fece seguito *Tonnara*, documentario

«rimasto unico sulla pesca del tonno girato a Castellammare, ripresa di canti, invocazioni, riti e di una mattanza la cui pericolosa fase finale costrinse l'Alliata stesso a convivere con le prede in agonia, una volta immerso con la cinepresa dentro una massiccia gabbia di rete a forma di culla, la 'camera della morte'»¹⁰.

E poi, i film dei quali Maraini curò la fotografia: *Bianche Eolie*, *Isole di cenere* e *Opera dei pupi*, quest'ultimo Premio «Eleonora d'Aragona» per la miglior fotografia al Festival di Taormina del 1949.

La poetica

Tanto nei primi lavori, quanto nei successivi, la poetica di Maraini cineasta appare già nitida, così come nitide sono le sue riprese, sorrette da armonia compositiva ed espressione realistica. Nel regista Maraini c'è sempre la volontà di condividere emotivamente con gli spettatori qualcosa di straordinario. Unita a un «desiderio di conoscenza» che supera, ovviamente, le immagini in

quanto tali. Maraini osserva ciò che gli sta intorno tentando di coglierne l'essenziale. Ed esplora, allo stesso tempo, il mondo delle idee e delle emozioni che muove nel profondo gli esseri umani protagonisti dei suoi documentari.

Un esempio che bene chiarisce questa poetica è probabilmente il cortometraggio *Itinerari italiani. Campania*, girato nel 1953. In soli dodici minuti, Maraini documenta alcune delle opere di ricostruzione avviate nella regione del Sud nel periodo post-bellico partendo, però, dai paesaggi marcatamente segnati dalle profonde ferite inferte dalla Seconda guerra mondiale, come ad esempio le rovine del vecchio abitato di San Pietro Infine (Caserta), rasa al suolo dai bombardamenti del 1943. La voce di Silvio Gigli (1910-1988), che in quegli anni conduceva alla Radio *Punto interrogativo* affiancato da una giovanissima Delia Scala (1929-2004), scandiscono i testi di Gino Visentini (1907-1988), storico collaboratore di Mario Pannunzio (1910-1968) e sceneggiatore, tra gli altri, del *Bell'Antonio* (1960) di Mauro Bolognini (1922-2001).

Fra i tredici film di cui fu regista Maraini, uno è sicuramente rimasto più di altri nell'immaginario collettivo: *L'isola delle pescatrici* (1954), girato in Giappone nell'Arcipelago delle Nanatsu-to e musicato da un allora giovanissimo Marcello



Ancora Anna Magnani ritratta da Fosco Maraini nel 1949.

Due contadine musulmane osservano il cartellone del film *Le mura di Gerico* (1948). Nell'immagine scattata nel giugno 1951 nella Grecia settentrionale, Maraini suggerisce che la tradizione culturale impersonata dalle due donne sarà presto conquistata dalla modernità.

Abbado (1926-2020), straordinario pianista e compositore, dal 1972 al 1996 direttore del Conservatorio «Giuseppe Verdi» di Milano. Le donne Ama che si immergono nei fondali delle isole Hèkura e Mikurà alla ricerca degli *awabi*, pregiati molluschi nascosti in grosse conchiglie attaccate al fondo marino, sono infatti definitivamente entrate nella storia proprio grazie alla macchina da presa di Maraini.

«Sono *kouroi*, statue greche del periodo arcaico. Invece di osservarle in un museo dedicato alle antiche civiltà, le vediamo muoversi davanti all'obiettivo con la grazia e l'eleganza di quel tempo lontano per noi inattingibile. Il documentarista fiorentino possiede il tocco magico di chi sospende ciò che ritrae in una bolla temporale in cui anche noi possiamo entrare. Un piccolo miracolo che si ripete ogni volta che guardiamo le tuffatrici e nuotatrici immerse nel mare, dirette verso l'abisso oscuro dell'oceano».¹¹

*** Dario Campione**

Redattore del «Corriere del Ticino», sceneggiatore e storico del cinema.



Note

¹ Mario Chiari (1909-1989) fu uno scenografo e regista di origine fiorentina.

² I Gruppi Universitari Fascisti (GUF) furono la sezione studentesca del Partito Nazionale Fascista. Ne facevano parte i giovani tra i 18 e i 28 anni iscritti a un'università, a un'accademia o a un istituto superiore.

³ Mariani Andrea, *Fosco Maraini. Dignità della fotografia*, in: «8 ½. Numeri, visioni e prospettive del cinema italiano», Istituto Luce-Cinecittà, Roma, novembre 2015, p. 70.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Idem*, p. 71.

⁶ Maraini Fosco, *Dignità della fotografia*, in: «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», anno II, vol. I, n. 24, Società anonima editrice «Cinema», Roma, 25 giugno 1937, pp. 504-505.

⁷ Paternò Rossella, «Il cacciatore di immagini e il suo armamentario fotografico», in: Campione Francesco Paolo (a cura di), *L'immagine dell'empresente. Fosco Maraini. Una retrospettiva*, Skira, Milano 2024, p. 405.

⁸ Cantone Umberto, *I film della Panaria gioielli senza età dei pionieri visionari*, in: «La Repubblica», edizione di Palermo, Gruppo editoriale l'Espresso, Milano, 3 settembre 2005, p. 16.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Belpoliti Marco, Pescatrici, in: «Doppiozero» (rivista digitale), 1° settembre 2024, rubrica «Occhio rotondo 38». V. <https://www.doppiozero.com/occhio-rotondo-38-pescatrici>. Consultato il 18 giugno 2025.



L'eredità

di Gloria Manghetti*



A sinistra:

Questa immagine di Maraini del 1948 mostra un elemento caratteristico del paesaggio tibetano: gli stendardi di preghiera (*darchog*) utilizzati per disperdere nello spazio le formule sacre stampate sulla loro superficie.

In questa pagina:

L'ingresso del Santuario di Santa Rosalia a Monte Pellegrino (Palermo) nei primi anni Cinquanta. Sono numerose le immagini in cui Maraini costruiva singolari e accattivanti effetti visivi attraverso esposizioni multiple della pellicola.

In tempi non sospetti, Fosco Maraini aveva iniziato a interrogarsi sul destino da dare un giorno a quanto aveva collezionato fin dalla gioventù, in particolare attorno al Giappone.

Lui stesso faceva risalire alla seconda metà degli anni Trenta le prime riflessioni sulla collocazione del proprio archivio e della propria biblioteca quando, ragazzo ventiquattrenne, partendo per il Tibet al seguito di Giuseppe Tucci (1894-1984), acquistò uno dei volumi del celebre diplomatico britannico sir Charles Bell (1870-1945)¹, su cui appose

«unsegnetto [...] *Or. 1*, ossia *Orientalia I*». Così commentava: «Non so come, ma avevo già in mente allora [...] di poter raccogliere (Dio, salute e fortuna volendo) una biblioteca orientalistica, da lasciarsi poi un giorno in qualche modo alla città di Firenze»².

L'attenzione di Maraini alla variegata documentazione, archivistica e bibliografica, sedimentata nel tempo, è stata quindi molto precoce, così come la volontà di trovarle una adeguata collocazione. Tuttavia dovette trascorrere ancora molti lustri perché la sua aspirazione potesse concretizzarsi. Dopo avere rinunciato ad allettanti proposte d'acquisto che gli giungevano, per esempio, dall'Istituto Italiano di Cultura di Tōkyō³ per realizzare un fondo a suo nome alla sezione di studi orientali di Kyōto, Maraini pensò di lasciare la sua

«biblioteca, la fototeca e tutta quella massa di documenti» raccolti «in tanti anni sul Giappone (e anche sul Tibet)» al «Centro Nipponico Fiorentino (CENIF)»,

come scriveva al giurista Giuseppe Guarino (1922-2020) nel febbraio 1987⁴. Un progetto abbandonato già quando Maraini individuò nel Gabinetto Vieusseux il luogo dove fare confluire tutto il suo patrimonio. Così risulta fin dai primi contatti epistolari con Maurizio Bossi (1945-2016), allora Responsabile del Centro Romantico dell'Istituto fiorentino.

Il 10 febbraio 1990, in una lunga e articolata lettera, Maraini si soffermava su quanto

conservato nella sua abitazione in viale Magalotti 6 a Firenze, in particolare i libri e le riviste di straordinaria rarità raccolti nel lungo tempo trascorso in Asia, soprattutto in Giappone, e nei suoi numerosi viaggi.

Con la passione e l'istinto naturale del collezionista, descriveva volumi che erano stati spesso oggetto di

«salvataggi [...] avventurosi (specie durante la guerra e subito dopo)»⁵,

carte topografiche, guide locali e il suo imponente archivio fotografico.

Colpisce soprattutto la dimensione progettuale fondata su una lucida disamina della realtà culturale della sua città natale:

«Firenze è stupendamente ricca di tesori d'arte e di documenti d'ogni genere che riguardano la propria storia e quella dei Paesi che si sono sviluppati nell'ambito della grande civiltà greco-romana e cristiana. Appena però si volge lo sguardo oltre i confini tradizionali ci si affaccia sul vuoto»⁶.

Fin da subito è la prospettiva cosmopolita a imporsi, sottolineando come a Firenze mancassero un insegnamento universitario del cinese,

«corsi di sanscrito, d'indologia, di materie islamiche, di religioni e filosofie orientali, d'arte orientale»⁷.

Per non dire dell'assenza di biblioteche con «documentazioni sistematiche sull'Asia», fatta eccezione per alcuni circoscritti fondi. Una analisi scrupolosa e senza riserve che portava Maraini a concludere con amara lungimiranza:

«Insomma Firenze, chiusa nel suo narcisismo culturale, ignora del tutto una porzione gigantesca del mondo moderno, una porzione per di più che sta divenendo di anno in anno più significativa e determinante per il destino di tutti»⁸.

Ma è proprio questo quadro desolante a sollecitare una progettualità radicata in quanto egli aveva prodotto e raccolto, mai con fini autoreferenziali:

«Dato che Firenze dovrà prima o poi aggiornarsi, uscire dal suo compiacimento medievale, portarsi a un livello veramente ecumenico di visioni e di conoscenze, [...] perché non escogitare qualche modo per cui le raccolte Maraini possano entrare nel gran fiume della cultura fiorentina, fornendo così agli studiosi presenti e futuri almeno alcuni documenti di base riguardanti le grandi civiltà dell'Asia e, tra queste, soprattutto il Giappone?»⁹

Nelle sue intenzioni, era l'occasione per dotare finalmente Firenze di una «finestra sull'Asia», aperta in una istituzione dove la centralità del viaggio, come esperienza etica, risaliva ai tempi di Giovan Pietro Vieusseux (1779-1863) e dove, nel corso del Novecento, era maturata una specifica attenzione alla conservazione e valorizzazione dei fondi privati.

Le finalità del progetto erano ben evidenziate nel nome che lo stesso Maraini volle dare al Centro Studi Orientali nato in seno all'Istituto: «Vieusseux Asia»¹⁰. È qui che, nel rispetto delle sue volontà, furono trasferite nel giugno 2004 la Fototeca e la Biblioteca orientale, acquistate dal Gabinetto Vieusseux nel 1997 grazie a un finanziamento dell'allora Ente Cassa di Risparmio di Firenze¹¹. Un insieme prezioso che restituisce, nella sua qualità e consistenza, l'ingegno, la creatività, la versatilità, l'eclettismo, mai convenzionale, sempre nel segno dell'intelligenza che ha distinto l'opera di Maraini e, più in generale, la sua vita.

Le immagini, per un totale di oltre centomila unità tra stampe, negativi, diapositive, prime e seconde scelte, pervennero nell'ordinamento originale, di cui è stata preservata fedele memoria al momento del riordino e della catalogazione. Così come sono state mantenute le buste di carta di vario colore e dimensioni, talvolta recanti didascalie autografe, in cui Maraini aveva inserito i negativi. Le diapositive, in origine collocate in raccoglitori in plastica, sono state disposte invece in contenitori più idonei alla conservazione.

La Fototeca è frutto degli studi e degli interessi dell'autore e ha per soggetto l'Italia tra le due guerre, il paesaggio dell'Appennino tosco-emiliano, il Tibet nel 1937 e nel

1948, il Giappone dagli anni Trenta, l'Italia meridionale del secondo dopoguerra; le spedizioni alpinistiche himalayane del 1958-1959 e, infine, i numerosi viaggi in Europa, in Asia Minore e in Asia Orientale.

Si tratta di una collezione che offre uno sguardo unico su un patrimonio culturale spesso perduto e che, al momento del trasferimento, si presentava compatta, chiusa, già ordinata grazie al capillare ordinamento cui Maraini stesso aveva dedicato molte delle sue energie.

Su tali straordinari materiali, nel 2005, è stato avviato un progetto di catalogazione fondato sull'integrazione tra la ricerca storico-critica, la descrizione catalogografica e l'utilizzo delle nuove tecnologie. Parallelamente si è proceduto alla loro digitalizzazione, in base a un accordo con la società Alinari (oggi Fondazione Alinari per la Fotografia), che ha sino a oggi gestito i diritti delle immagini con l'impegno di facilitarne la riproduzione in contesti adeguati.

Di notevole interesse è anche la Biblioteca orientale di circa novemila volumi riguardanti Giappone, Tibet, Asia Centrale, Cina, India e Corea, oltre a riviste specializzate sull'Asia Orientale.



Grande appassionato di libri, Maraini fotografò nel 1937 una grande libreria ad armadio nel monastero principale di Gyantsé, in Tibet. Vi si conservavano libri composti da lunghe e strette risme di carta stampate a xilografia, trattenute da tavole di legno intagliate.

Biglietto di auguri per l'anno nuovo realizzato da Maraini per il conte Suardino Secco Suardo, amico di lunga data.

L'originario fondo librario, arricchitosi nel corso degli anni di nuove accessioni, è spesso caratterizzato da un «timbro» di colore rosso che, come ha ricordato la figlia Toni¹², Maraini metteva sui libri molto prima di avere stampato il suo personale *ex-libris* «con la piccola immagine di Buddha». Una ulteriore conferma dell'attenzione che egli riservava a carte, libri, fotografie e della caparbia volontà di preservarli proprio per il loro valore documentale, storico e culturale. Maraini ha infatti sempre salvaguardato i materiali accumulatisi nel tempo per l'archivio, la biblioteca, la fototeca,

«ordinando [...] tutto in scomparti, cassette, cartelline, buste, elenchi ecc.»¹³.

A tale proposito piace qui richiamare quanto osservato dalla seconda moglie di Maraini, Mieko Namiki (n. 1940),

«Fosco era una cartoleria...», memore della «quasi maniacale raccolta di materiali», schede, penne, elastici, etichette, cartelle «per rassettare, compilare, catalogare»¹⁴.



Una documentazione ingente che, tuttavia, non comprendeva ancora nella sua interezza l'eredità di Maraini, in particolare l'Archivio personale e l'Archivio di lavoro, un tempo, insieme a libri e fotografie, nella sua abitazione fiorentina a Torre di Sopra, una sorta di «stanza-mondo»¹⁵, vero spazio d'una vita.

Grazie alla sensibilità delle eredi di Fosco, le figlie Dacia (n. 1936) e Toni (n. 1941), la nipote Yoï (n. 1961) e la moglie Mieko, i due archivi sono stati trasferiti al Gabinetto Vieusseux nel 2008.

L'Archivio personale è costituito da corrispondenza strettamente privata e familiare, carte scolastiche, agende, disegni, documentazioni attinenti all'infanzia e alla prima giovinezza, taccuini con annotazioni diaristiche, fotografie.

L'Archivio di lavoro comprende, invece, la corrispondenza a carattere generale con enti pubblici e privati, associazioni e istituti culturali, amici, editori, orientalisti, antropologi, diplomatici, fotografi, alpinisti. Vi si conservano anche i manoscritti di volumi, articoli, saggi, testi di conferenze, lezioni universitarie, recensioni, interviste, oltre a fascicoli tematici dedicati a incarichi di diverso genere, esposizioni fotografiche, convegni e seminari.

Tutto quanto appena sommariamente elencato è stato oggetto di una catalogazione puntuale, oggi è interamente descritta e accessibile *online* (così come la Biblioteca orientale e la Fototeca) sul sito del Gabinetto Vieusseux¹⁶. Attraverso tale fondamentale risorsa è possibile esplorare e conoscere i contenuti delle raccolte e accedere alle numerosissime schede di dettaglio delle singole unità.

Per avere un quadro esaustivo del patrimonio documentario trasmesso da Maraini, sarebbe tuttavia riduttivo guardare soltanto a quel nucleo. Basterebbe ricordare, soltanto per rimanere a Firenze, la collezione di oggetti degli Ainu dell'Hokkaidō – poi integrata anche da biblioteca e fototeca relative – che Maraini donò al Museo di Antropologia e Etnologia dell'Ateneo nel 1948, dopo l'esperienza drammatica della Seconda guerra mondiale.

In tempi recenti, tramite Toni Maraini, un altro significativo segmento di quanto lasciato da Maraini è custodito a Fiesole,

Etichetta del Fondo fotografico Maraini. Negli ultimi anni della sua vita, Maraini si dedicò con cura all'organizzazione del suo immenso archivio. Dopo la sua morte, il lavoro fu proseguito dalla figlia Toni.

alla Fondazione Primo Conti, dove hanno trovato adeguata collocazione alcuni documenti degli anni Trenta, che in parte testimoniano il suo interesse per le avanguardie storiche (nello specifico il Futurismo), in parte sono inerenti ai suoi primi passi nel mondo della fotografia, passione che lo accompagnerà per tutta la vita¹⁷. Un tassello ulteriore di un'eredità vastissima, *in primis* un'eredità spirituale nel segno dell'amore per la conoscenza e di una profonda apertura verso il mondo e le sue culture.

*Gloria Manghetti

Presidente della Fondazione Primo Conti di Fiesole, già direttore del Gabinetto scientifico-letterario G. P. Vieusseux.



Note

- ¹ Bell Charles Alfred, *The People of Tibet*, Clarendon Press, Oxford 1928.
- ² Maraini Fosco, «Meta: un Vieusseux-Asia», in: Boscaro Adriana & Bossi Maurizio (a cura di), Firenze, *il Giappone e l'Asia orientale*, a cura di Adriana Boscaro e Maurizio Bossi, Leo S. Olschki, Firenze 2001, p. XIII.
- ³ Archivio contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux di Firenze (ACGV), segnatura FFM.II.54.1.
- ⁴ ACGV.FFM.II.55.50.
- ⁵ ACGV.FFM.II.21.31.
- ⁶ *Ibidem*.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ *Ibidem*.
- ⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰ Cfr. Pampaloni Lorenza, *Storia e avventure dei seimila volumi messi insieme dallo studioso fiorentino. L'Oriente in biblioteca. Maraini: «Vorrei dare la mia al Vieusseux»*, in: «la Repubblica», edizione di Firenze, 10 marzo 1996, p. IX.
- ¹¹ Maraini aveva posto la clausola, dopo l'acquisto nel 1997, che la Biblioteca orientale e la Fototeca rimanessero nella sua abitazione a Firenze fino alla sua morte.
- ¹² Maraini Toni, *La lettera da Benares*, Sellerio, Palermo 2007, p. 40.
- ¹³ *Idem*, p. 107.
- ¹⁴ *Idem*, p. 190.
- ¹⁵ *Idem*, p. 188.
- ¹⁶ Fondo Fosco Maraini. 1915-2004 (FFM): <https://opera-vieusseux.nexusit.it/it/record/ID00105553>.
- ¹⁷ Cfr. Manghetti Gloria, «Il Fondo Topazia Aliata e Fosco Maraini», in: Campione Francesco Paolo (a cura di), *L'immagine dell'empresente. Fosco Maraini. Una retrospettiva*, Skira, Milano 2024, pp. 501-505.



Un padre speciale

Intervista a Dacia Maraini* di Andrea Romano**



A sinistra:

La famiglia Maraini a Roma nel 1956.
Sedute, da sinistra a destra, davanti a
Fosco, sono nell'ordine: Yuki, Topazia,
Dacia e Toni.

In questa pagina:

Fosco Maraini e Topazia Alliata
fotografati in Sicilia nel 1934.

Andrea Romano – *Signora Maraini, quali valori le ha trasmesso suo padre?*

Dacia Maraini – Mio padre non si è mai messo in cattedra dicendo: «ora ti insegno io». Credeva nell'esempio.

Ha vissuto con dignità e con onestà i suoi valori. Questo è stato il suo modo di trasmettermi ciò in cui credeva.

AR – *Come si riesce a convivere serenamente con un genitore così «ingombrante»?*

DM – Non l'ho mai sentito ingombrante. Anzi, siccome era quasi sempre in viaggio, la mia vita è stata l'attesa dei suoi ritorni. L'attesa dei suoi racconti, le fotografie che ci mostrava.

AR – *Quali pregi e quali difetti gli attribuisce?*

DM – Pregi tanti: il pensiero speculativo; la voglia di capire e imparare; la gentilezza d'animo, il rispetto verso l'altro.

Il difetto era talvolta dentro le stesse qualità: la timidezza di fronte al ruolo di padre; l'assenza, a volte anche economica, cui mia madre doveva sopperire; una certa ruvidezza da introverso pensoso.

AR – *C'è una lezione di vita che le ha trasmesso e che porta ancora oggi con sé?*

DM – Certo: l'onestà del pensiero; la difesa delle proprie idee anche quando si corrono dei rischi; l'amore per la giustizia.

AR – *Ricorda un episodio che racconta il lato intimo di suo padre?*

DM – Sì, fu episodio curioso, avvenuto in Giappone nel 1941.

Una mattina presto mio padre aveva appuntamento con amici per andare in montagna. Proprio quella mattina io mi svegliai con la febbre alta. Mia madre è preoccupata. Mio padre decide generosamente di non partire e di andare a chiamare un medico. Agli amici dice di andare avanti perché lui non può lasciare la bambina con la febbre. Gli amici partono. Dopo la visita del medico, va a comprare le medicine. Soltanto allora parte con la sua attrezzatura per raggiungere gli amici.

Arrivato sul luogo dell'incontro trova che una slavina aveva spazzato via ogni cosa. Tutti gli amici erano morti.

Mia madre sosteneva che io avevo inconsiamente salvato mio padre.

Non so... Secondo me è stata la sua generosità a proteggerlo. Se si fosse comportato da egoista e fosse partito lasciando mia madre e me da sole, sarebbe morto con gli altri. Il senso di responsabilità e la preoccupazione per la figlia bambina l'hanno salvato.

AR – *Com'era nella vita di tutti i giorni? Aveva abitudini o piccoli rituali che lo caratterizzavano?*

DM – Non mi risulta che avesse piccoli rituali. Essendo sempre in viaggio era abituato ad adattarsi. Questa è un'altra cosa che ho appreso da lui.

AR – *Suo padre, tra i molti talenti, aveva anche il dono della scrittura. Lei è diventata scrittrice nonostante la sua influenza o grazie alla sua influenza?*

DM – Non credo che si diventi scrittori per una influenza.

Per scrivere deve esserci una capacità affabulatoria, un talento narrativo innato. E certamente l'ho ereditato, non soltanto da mio padre, ma anche da mia nonna Yoï¹, che era inglese e scriveva romanzi.

AR – *Per suo padre che cosa significava viaggiare?*

DM – Il viaggio era per lui un modo di conoscere il mondo. Non aveva niente del turista. Era uno studioso che viaggia per conoscere e capire.



¹ Cornelia Edith Crosse (1877-1944). Tra i suoi romanzi più conosciuti: *In a Grain of Sand*, pubblicato da W. Collins Sons & Co. a Londra nel 1922, illustrato da sei disegni del marito Antonio Maraini (1886-1963).

AR – *Tra tutte le culture che suo padre ha conosciuto, quale pensa sia stata quella che più ha interiorizzato?*

DM – La cultura giapponese è diventata per lui una seconda natura. Non a caso, anche dopo la guerra è tornato in Giappone. Ha insegnato nelle università giapponesi e ha sposato in seconde nozze una giapponese, Mieko Namiki, che lo ha amato e gli è stata vicino fino alla fine.

AR – *Nel periodo della guerra, la vostra famiglia fu internata in Giappone per aver rifiutato di giurare fedeltà alla Repubblica di Salò. Che segno le ha lasciato questa scelta coraggiosa?*

DM – Un grande esempio – come dicevo prima – di fedeltà alle proprie idee. Mio padre, ma anche mia madre (che ci teneva a ripeterlo), erano contrari al razzismo. Non seguivano una ideologia, ma erano chiaramente avversi all'obbrobrio del nazismo e del fascismo.

Non accettavano l'autoritarismo, la violenza, il potere in una mano sola.

Per questo si sono fatti imprigionare piuttosto che firmare l'adesione alla Repubblica di Salò.

AR – *Suo padre è stato alpinista, ma anche subacqueo, aveva dunque grande interesse per i luoghi estremi. Secondo lei, perché?*

DM – Non credo che fosse una questione di altezze o profondità. Era piuttosto un amore per lo sport e per un rapporto di conoscenza e di sfida nei riguardi della natura.

AR – *Fosco Maraini è stato un outsider in tutti i campi che ha «frequentato». Perché gli piaceva così tanto rompere gli schemi?*

DM – Non desiderava rompere gli schemi, ma seguire le sue idee, i suoi valori, la sua libertà.

AR – *Qual era il suo rapporto con la tecnologia e le comodità moderne? Era affascinato dalle novità o preferiva uno stile di vita semplice?*

DM – Mio padre ha vissuto in una epoca che non era tanto tecnologizzata come oggi. Non si parlava di intelligenza artificiale. Non era prevenuto, ma certamente riteneva che la tecnologia fosse uno strumento e non un fine.

AR – *Fosco Maraini ha spesso raccontato l'incontro tra culture diverse. Secondo lei, quale sarebbe il suo sguardo sull'attualità e sui conflitti culturali di oggi?*

DM – Certo non si aspettava che la globalizzazione – con gli aspetti positivi che riguardano gli scambi pacifici, la conoscenza tra i popoli, la libertà di movimento e gli scambi tra mercati – diventasse una cultura dell'usa e getta.

Stiamo assistendo alla distruzione della Terra e del suo equilibrio costruito in millenni.

Credo che sarebbe molto preoccupato, come lo sono io.

*** Dacia Maraini**

Scrittrice.

**** Andrea Romano**

Direttore marketing e pubbliche relazioni della Banca Popolare di Sondrio (SUISSE).



Due Paesi, un amore

Conversazione tra Mieko Namiki Maraini* e Sabrina Camporini**



A sinistra:
Un'iconica veduta del Monte Fuji
visto da Hakone in uno scatto di
Maraini del 1963.

In questa pagina:
L'anima popolare di Napoli incarnata
dai Pulcinella di terracotta venduti su
una bancarella, in una fotografia di
Maraini del 1952.

È la seconda volta che intervisto Mieko Namiki Maraini. La prima fu per il progetto «La memoria della modernità»¹. La testimonianza diretta sull'educazione artistica ricevuta da bambina e le sue competenze di designer furono preziose per interpretare il disegno infantile giapponese degli anni Trenta. Da quel primo colloquio mi rimase il desiderio di conoscere un po' meglio la donna che ha condiviso un lungo tratto di vita con Fosco Maraini.

Il nostro secondo incontro si svolge in Garfagnana, nel pomeriggio del 13 luglio 2025. Ha appena cessato di piovere. Il temporale estivo ha reso la montagna impervia delle Apuane ancora più verde e selvaggia.

Insieme, raggiungiamo il piccolo cimitero dell'Alpe di Sant'Antonio. Guardo Mieko inchinarsi in preghiera sulla tomba di Fosco, con un rituale amorevole e devoto. In raccoglimento, condividiamo l'accensione di bastoncini di incenso che infiliamo nella terra e guardiamo bruciare lentamente, tra i fiori di lobelia.

Sabrina Camporini – *Mieko, cominciamo dal tuo nome. Ha un suono dolcissimo. Che cosa vuol dire?*

Mieko Namiki Maraini – Mieko è un nome comune in Giappone. Gli ideogrammi (ad esempio: 美枝子, oppure 美恵子) esprimono in diversi modi il concetto di «bellezza». I *kanji* del mio nome (見江子) sono invece altri e rarissimi: vogliono dire «la bimba che guarda la baia [di Edo]».

SC – *Forse il presagio del tuo incontro con Fosco? Quella bambina ha guardato in effetti... molto lontano.*

MNM – Ho sempre pensato che i miei genitori avessero scelto quel nome perché dalla nostra casa si vedeva la baia di Tōkyō ma, a volte, come dici tu, il disegno degli ideogrammi racchiude un valore che oltrepassa i tratti della calligrafia.

SC – *Il tuo primo incontro con Fosco avvenne nel 1966, in treno. A quell'epoca, egli lavorava a Tōkyō. Aveva già scritto best-seller internazionali come Ore giapponesi e L'isola delle pescatrici, aveva realizzato numerosi film documentari sul Giappone e le sue fotografie erano ben conosciute dalle agenzie internazionali. Tu avevi 26 anni, Fosco 54. Mi racconti com'è andata?*

MNM – Si trattò di una fatalità, visto che non avrei dovuto essere su quel treno, ma su quello precedente, che avevo perso per un soffio! Ero diretta a Yuzawa, per una gita sulla neve insieme alle mie amiche. Il primissimo incontro non fu con Fosco, ma con il suo zaino, lasciato incustodito sul sedile di fronte al mio. Un quarto d'ora dopo, ecco comparire il proprietario: uno straniero diretto a Iwappara². Essendosi aggregato all'ultimo minuto – mi disse – non aveva trovato posto nel vagone dove viaggiavano i suoi amici, e non aveva neppure la prenotazione in albergo!



Nella fotografia Bambina che si esercita nella pittura davanti al Castello di Himeji del 1963, si ritrova l'attenzione di Maraini nel ritrarre i bambini nella loro spontaneità, in qualunque Paese si trovasse.

In questo scatto del 1963 Maraini coglie il momento di trepida attesa di una giovane vestita formalmente in kimono, che si appresta a scendere dal treno in una stazioncina del Tohoku.

SC – *Non si trattò, quindi, di un colpo di fulmine?*

MNM – No, assolutamente! Non ho subito il fascino della sua bellezza, se è questo che intendi.

Ricordo di aver notato la strana espressione data dal taglio dei suoi occhi. Non sapevo chi fosse. Non gli chiesi né il nome, né il numero di telefono. Nessuna conversazione. Soltanto pochi scambi di battute, in inglese, per dirgli che avrei potuto aiutarlo a trovare una sistemazione a Iwapa, in un bell'albergo di cui conoscevo il proprietario.

SC – *Inevitabilmente, allora, vi fu un secondo incontro.*

MNM – Si trattò di un fatto altrettanto strano. Ci incontrammo a un incrocio... nel cuore di Tōkyō! Stavo rientrando in ufficio³ dalla pausa pranzo, quando ricobbi lo straniero del treno. Era con il suo capo americano. Anche lui, vedendomi, si ricordò di me e del nostro incontro di qualche giorno prima.

SC – *Curioso magnetismo! A quel punto vi sarete presentati.*

MNM – In realtà, fu necessario un terzo incontro. Sempre imprevisto, e sempre in presenza dei suoi colleghi. Mi disse che lavorava al quartiere generale per l'Asia orientale del «Reader's Digest»⁴ e che svolgeva studi sulla civiltà giapponese.

Fu allora che Fosco, intuendo la mia passione per la montagna e lo sci, lanciò l'invito per una gita in compagnia. Accettai. Da lì, iniziammo a frequentarci regolarmente.

SC – *A un certo punto, gli eventi ti portarono a una scelta improvvisa e a una svolta. Fu così?*

MNM – Fu circa un paio d'anni dopo. Fosco mi informò che la collaborazione con il «Reader's Digest» era quasi alla fine e che sarebbe dovuto rientrare in Italia da lì a poco. Era dispiaciuto. Non soltanto per la nostra relazione sentimentale. Sapeva bene quanto gli ero stata utile nel comprendere le sfumature della lingua e nel cogliere i registri più indicati per affinare le sue relazioni.

– «Vuoi venire con me?», mi chiese.



Fui presa in contropiede. Risposi che, date le responsabilità del mio incarico, avrei dovuto parlare prima con il mio datore di lavoro. E così feci. Il mio capo, sbalordito, mi invitò a discutere la questione con mia madre.

SC – *Come reagì tua madre?*

MNM – Non la prese bene. Pretese che andassi da lei la sera stessa. Era molto preoccupata e comprensibilmente contraria a che partissi per l'Italia. Per giunta con uno straniero con molti più anni di me e con un precedente matrimonio.

Dopo pochi giorni, venne a Tōkyō per conoscere Fosco.

Alla fine, se ne fece una ragione.

SC – *Così decidesti di lasciare il Giappone e seguire Fosco in Italia.*

MNM – Già. Partii su un volo Tōkyō-Roma, la Vigilia di Natale del 1968. Fosco era già partito il giorno prima. L'aereo era praticamente vuoto. Poco prima di mezzanotte, il capitano lasciò i comandi al suo vice e venne a brindare con i passeggeri, offrendoci champagne e deliziosi dolcetti natalizi. La vera sorpresa fu però l'inaspettato intrattenimento musicale di un famoso gruppo musicale americano, di ritorno da una tournée giapponese.

SC – *Mieko, non mi hai ancora detto se eri innamorata.*

MNM – Non completamente. Avevo dei dubbi sul sodalizio con Fosco, al punto da chiedere una lettera di referenze a un famoso designer, celebre anche in Italia, per cercare lavoro a Milano, se le cose con Fosco non fossero andate bene.

SC – *Arrivati in Italia, andaste a vivere a Firenze?*

MNM – Sì, ma non convivemmo subito; per un paio di mesi, abitai in un appartamento vicino alla villa di Torre di Sopra. In seguito, dopo un periodo nella grande baita di Selva Val Gardena, andammo a vivere insieme in un piccolissimo edificio della proprietà di Poggio Imperiale, dove miracolosamente trovarono posto casa e studio. Un paio d'anni dopo ci trasferimmo finalmente nella grande villa di famiglia.

SC – *Vi sposaste nel 1970, non appena introdotta in Italia la legge sul divorzio. Vi fu una cerimonia giapponese?*

MNM – No. Ci sposammo con rito civile, alla presenza dei soli testimoni: la mia «mamma adottiva italiana» e suo marito⁵.

SC – *Che compagno di vita è stato Fosco?*

MNM – È stato la mia guida. Mi ha accompagnato nella comprensione delle culture, a partire da quella giapponese, che conosceva meglio di me. Così come mi ha fatto scoprire luoghi impensabili e meravigliosi. Abbiamo vissuto esplorando.

SC – *C'è qualcosa che ti riporta subito alla sua memoria, che ti parla di lui?*

MNM – Ritrovo Fosco nella sua biblioteca⁶. Alcuni di quei libri li abbiamo scelti insieme; molti li comprava nei negozietti di Jinbōchō, meta immancabile di ogni suo viaggio a Tōkyō.

SC – *Tu e Fosco avevate in comune l'amore per la montagna. Hai il ricordo di un'escursione memorabile?*

MNM – Eravamo in Corsica per una vacanza in tenda. La meta designata era il monte Cinto (2.706 m). La sveglia fu alle quattro di mattina. Fu un'escursione lunga e faticosa, con percorsi alpinistici complessi e tracce di sentiero difficili da individuare. Una volta in cima, Fosco vide il libro di vetta e mi disse: «Sicuramente sei il primo giapponese che è arrivato qui. Scrivilo!»

SC – *Condividevi con Fosco anche la passione per il mare e le immersioni?*

MNM – No, il mare non mi piace. Da bambina ho avuto una spiacevole disavventura: giocavo con gli amici a cavalcare i cavalloni più alti fin quando un'onda mi colse di sorpresa, sommergendomi a lungo. Fu terribile. Fortunatamente mio cugino più grande vide la scena e si tuffò per salvarmi.

SC – *Avrete passato senz'altro qualche estate al mare.*

MNM – Certo! In Grecia e in Italia. Alla scoperta di spiagge nascoste e piccoli scogli, luoghi incontaminati dove non c'era nessuno. Ci spostavamo su una barchetta presa a noleggio da pescatori locali su cui montava un piccolo motore che si portava da casa. Fosco si immergeva in apnea per esplorazioni e pesca subacquea; io lo aspettavo sulla spiaggia e preparavo il fuoco, poiché tornava immancabilmente con un pesce da arrostito sulla griglia!



Mieko Namiki e Fosco Maraini a Ōsaka nel 1970, in una fotografia di Mario De Biasi (1923-2013).

Il Castello di Himeji sullo sfondo e, in primo piano, un bambino intento a riprodurlo durante una classe di disegno all'aperto, in una fotografia di Fosco Maraini (1953-1954).

SC – *C'è un episodio indimenticabile di una vacanza al mare?*

MNM – Eravamo su una spiaggia in Giappone. Fosco si era allontanato a nuoto, sino a un'insenatura.

– «Vieni, vieni anche tu!» gridava, invitandomi a raggiungerlo. Voleva assolutamente che la vedessi.

La paura di nuotare per un così lungo tratto di mare mi assaliva, immobilizzandomi sulla spiaggia. Così Fosco tornò indietro, mi caricò sulla schiena e mi trasportò a nuoto fino a un'incantevole caletta.

SC – *Che immagine meravigliosa, e che atto di fiducia profonda nella forza dell'uomo che hai amato.*

Grazie Mieko per aver condiviso i tuoi ricordi.

*** Mieko Namiki Maraini**

Designer e maestra di ikebana.

Vedova di Fosco Maraini.

**** Sabrina Camporini**

Designer, studiosa di arti grafiche e consulente del Museo delle Culture di Lugano.



Note

¹ «Pastelli in un album di ricordi d'infanzia», conversazione tra Mieko Namiki Maraini e Sabrina Camporini, in: Campione Francesco Paolo & Camporini Sabrina (a cura di), *La memoria della modernità. Disegni di bambini giapponesi della Raccolta Levoni*, Fondazione culture e musei, Lugano 2023, pp. 213-231.

² Yuzawa e Iwappara sono due località montane della prefettura di Niigata.

³ La casa editrice Shōgakukan.

⁴ Fondata nel 1922, il «Reader's Digest» è una rivista mensile statunitense destinata alle famiglie, pubblicata in numerose edizioni nazionali. Gli uffici in cui lavorava Fosco Maraini erano nel Palace Side Building, nel quartiere di Hitotsu-bashi, a Chiyoda, a meno di dieci minuti dalla sede della Shōgakukan.

⁵ Nannina Rucellai (1896-1991) e Piero Fossi (1898-1975).

⁶ La biblioteca orientale di Fosco Maraini è conservata al Gabinetto Vieusseux di Firenze, all'ultimo piano di Palazzo Strozzi.



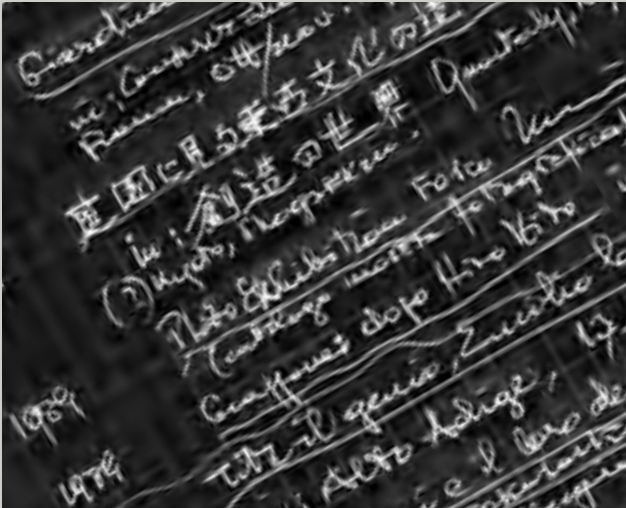
Nel mare degli scritti di Fosco Maraini

di Francesco Paolo Campione*



A sinistra:
Un disegno dell'artista Makino Yonekichi
(1900-1987) realizzato tra il 1960 e
il 1970 raffigurante Fosco Maraini intento
a leggere.

In questa pagina:
Una classica fotografia di Maraini che ritrae
la *silhouette* di un pescatore con le reti
stese ad asciugare. Giappone, 1953-1954.



Nel corso della sua lunga vita, animato da una robusta e tenace passione per la scrittura, Maraini ebbe modo di raccontare in numerose occasioni le sue esperienze, le sue riflessioni e il suo modo di concepire i fatti della cultura e dell'arte. Ne sono principale testimonianza i suoi scritti, le interviste concesse e la curatela di numerosi cataloghi illustrati della sua opera fotografica e dell'opera di altri fotografi.

Puntualmente partecipe al dialogo accademico internazionale, Maraini intessé poi, per oltre sessant'anni, una fitta ragnatela di corrispondenze, di interventi, di commenti e di recensioni. Senza dimenticare le prefazioni generosamente concesse a volumi di altri autori: scritti sempre riconoscibili per il piglio sincero, per uno stile asciutto e colloquiale e per un'elegante narrazione letteraria, spesso arricchita di citazioni autobiografiche.

Agli scritti di Maraini, alla sua vita e alla sua opera fotografica e cinematografica, è stato inoltre dedicato un cospicuo numero di antologie, di cataloghi d'arte, di saggi critici e di pagine letterarie, primi fra tutti gli scritti e le altre opere biografiche dei suoi familiari, in particolare delle figlie Dacia e Toni, basati sulle carte d'archivio e sulle memorie personali, che danno voce anche ai ricordi della prima moglie Topazia Alliata.

Per orientarsi in un tale mare, suggerisco qui di seguito una breve guida tematica all'opera di Maraini, arricchita dai principali scritti biografici che possono contribuire a chiarire e approfondire gli aspetti della sua poliedrica personalità e da una scelta ragionata dei volumi e dei cataloghi d'arte che presentano la sua opera fotografica. Si tratta, evidentemente, di una selezione personale, generata da una lunga frequentazione con l'autore e con la sua opera. Se non diversamente indicato, le citazioni riportano la prima edizione di ciascuna opera. Si tenga conto, in tal senso, che le maggiori opere di Maraini sono state ripubblicate più volte e tradotte, da diversi editori. I principali volumi si trovano in commercio in edizioni recenti.

Per evitare ripetizioni sono stati utilizzati i rimandi interni, segnalandoli con una freccia (→) seguita dal numero progressivo con cui la citazione compare nel testo.

Se la citazione non indica l'autore, s'intende che è Fosco Maraini.

Per avere un elenco più ampio e completo delle opere di Maraini, comprese le traduzioni dei suoi principali volumi, si può utilmente consultare la «Bibliografia» pubblicata nel volume *Pellegrino in Asia. Opere scelte* (→ 34, pp. 1741-1781), che elenca in ordine cronologico, in modo pressoché esaustivo, i volumi, i cataloghi d'arte, gli oltre quattrocento articoli su libri e riviste, insieme alla lista dei principali contributi critici apparsi sino ad allora sulla sua opera. Un'aggiornata selezione critica di oltre duecento titoli, con l'indicazione della composizione e della consistenza di ciascuno scritto, è presente nella «Guida bibliografica» pubblicata nel volume *Nel mondo di un citluvit. In viaggio con Fosco Maraini* (→ 89, pp. 71-122).

Per quanto riguarda le opere cinematografiche si rimanda, infine, alla «Filmografia» stilata da Rossella Paternò nel volume *L'immagine dell'empresente* (→ 71, pp. 583-595).

Il dettaglio di una pagina – qui in negativo – della bibliografia autografa preparata da Fosco Maraini nel 1995 in occasione della pubblicazione del volume *Gli ultimi pagani. Appunti di viaggio di un etnologo poeta*, Red Edizioni, Como 1997.

L'AMORE PER LA MONTAGNA

1. *Guida dell'Abetone per lo sciatore*, Stazione interprovinciale di Soggiorno e Turismo dell'Abetone / Sezione fiorentina del CAI, Firenze 1934.
2. *Gasherbrum 4°. Baltoro, Karakorum*, Edizioni «Leonardo da Vinci», Bari 1959.
3. *Paropàmiso. Spedizione romana all'Hindu-Kush ed ascensione al Picco Saraghrar*, Edizioni «Leonardo da Vinci», Bari 1963.
4. *Tascoguida per lo sciatore in Giappone (con particolare riguardo all'Hokkaidō)*, Priuli & Verlucca, Ivrea 1971.
5. *Farfalle e ghiacciai. La mia vita tra le montagne*, antologia di diciassette articoli sull'alpinismo e la montagna, scritti da Maraini tra il 1936 e il 2001, a cura di Marco Albino Ferrari e Matteo Serafin, Ulrico Hoepli Editore, Milano 2019.

LA NARRATIVA ETNOLOGICA

A. IL TIBET E I POPOLI DELL'HIMALAYA E DEL KARAKORUM

6. *Dren-giong. Appunti di un viaggio nell'Imàlaia*, Vallecchi Editore, Firenze 1939.
7. *Chibetto / Lontano Tibet*, Shunchōkai, Tōkyō 1942.
8. *Segreto Tibet*, Edizioni «Leonardo da Vinci», Bari 1951.
9. «Per conoscere i nostri compagni di spedizione. Balti e Chitrali», in: Tonella Guido (a cura di), *Ghiaccio. Neve. Roccia* (annuario), Baldini e Castoldi, Milano 1960, pp. 27-50.
10. «L'esodo degli sherpa». Prefazione a: Messner Reinhold, *La dea del turchese. La salita al Cho Oyu*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1985, pp. 5-15.
11. «Gli ultimi pagani», 1997 (→ 33, pp. 123-160).

B. LA CIVILTÀ GIAPPONESE

12. *Ore giapponesi*, Edizioni «Leonardo da Vinci», Bari 1957.
13. *Japan. Patterns of Continuity*, Kodansha International, Tōkyō 1971. Trad. it., *Giappone. Mandala*, Electa, Milano 2006.
14. *Tokyo*, Time-Life Books, Amsterdam 1976.
15. «Introduzione all'architettura giapponese», in: Zangheri Luigi (a cura di), *Architettura Islamica e Orientale. Note e contributi*, Alinea Editrice, Firenze 1986, pp. 125-169.
16. *L'agape celeste. I riti di consacrazione del sovrano giapponese*, All'insegna del Pesce d'oro, Milano 1995.
17. *Walter Weston. L'incanto del Giappone*, Museo Nazionale della Montagna «Duca degli Abruzzi», Torino 1995.
18. «Lo shintō», in: Filoramo Giovanni (a cura di), *Storia delle religioni*, vol. IV, *Le religioni dell'India e dell'Estremo Oriente*, Laterza, Bari 1996, pp. 613-663.
19. Maraini Fosco & Sugimoto Makoto (a cura di), *Alpi giapponesi. Fotografie di montagne lontane*, Museo Nazionale della Montagna «Duca degli Abruzzi», Torino 1998.

C. I POPOLI NATIVI DEL GIAPPONE

20. *Gli iku-bashui degli Ainu*, Pubblicazioni dell'Istituto Italiano di Cultura in Tokio [sic], Tōkyō 1942.
21. *L'isola delle pescatrici*, Edizioni «Leonardo da Vinci», Bari 1960.
22. «The Ainu Iyomande and its Evolution», in: Kornicki Peter Francis & McMullen Ian James (a cura di), *Religion in Japan. Arrows to Heaven and Earth*, University of Cambridge Press, Cambridge 1996, pp. 220-249. Traduzione italiana di Francesco Paolo Campione, 1997 (→ 33, pp. 35-72).

D. L'ASIA

23. *Jerusalem. Rock of Ages*, traduzione inglese di Judith Landry, Harcourt, Brace & World, New York 1969. Il testo originale italiano è stato pubblicato, a cura di Maria Gloria Roselli, con il titolo: *Le pietre di Gerusalemme. D'oro, di rame, di luce e di sangue*, il Mulino, Bologna 2022.
24. Introduzione al volume di Siki-Ouduqu (attr.), *Storia segreta dei mongoli*, trad. it., Longanesi, Milano 1973, pp. 9-47.
25. *Giappone e Corea*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1978.

IL DIVERTISSEMENT LETTERARIO

26. *Principii di Nubignosia. Analitica e Differenziale. Estratto dagli Atti del sesto Congresso di Nimbologia. Trebisonda Marina 1956*, Il Melograno, Firenze 1956. In seguito, ripubblicato più volte con il titolo: *Il nuvolario. Principi di nubignosia*.
27. *Le Fànfole*, De Donato, Bari 1966. L'edizione critica delle fànfole, a cura di Maro Marcellini, è stata pubblicata con il titolo *Gnosi delle fànfole*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 1994. Tale titolo è stato mantenuto anche nelle edizioni successive.
28. *Case, amori, universi*, Mondadori, Milano 1999.

LA RIFLESSIONE ESISTENZIALE

29. «I francobolli endocosmici di Shonantō. Breve discorso su Somiglianze e Differenze», 1997 (→ 33, pp. 9-34).
30. *Le torri di New York. Cercando di capire*, in: «Antologia Vieusseux», n.s., anno VII, n. 21, settembre-dicembre, Polistampa, Firenze 2001, pp. 117-138.
31. «Lettera agli amici», distribuita giovedì 10 giugno 2004 durante la cerimonia funebre nella Sala d'armi di Palazzo Vecchio a Firenze, 2012 (→ 92, pp. 103-105).

ANTOLOGIE

32. *Incontro con l'Asia*, a cura di Franco Marengo, De Donato, Bari 1973, p. 569.
33. *Gli ultimi pagani. Appunti di viaggio di un etnologo poeta*, a cura di Francesco Paolo Campione, Red Edizioni, Como 1997. Ripubblicato da Rizzoli, Milano 2001.
34. *Pellegrino in Asia. Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo («Homo ludens, homo sapiens», pp. IX-LIV) e una «Cronologia» (pp. LV-CXVI) di Franco Marcoaldi. Postfazione («L'epistemologia del Citluvit», pp. 1717-1740) e «Bibliografia» (pp. 1741-1781) di Francesco Paolo Campione, Mondadori, Milano 2007.

PRINCIPALI CONVERSAZIONI

35. Bell Ronald, «Fosco Maraini. Italian, Cultural Anthropologist», in: Bell Ronald (a cura di), *The Japan Experience. 17 Outsiders View Japan from the Inside in Provocative Interviews*, Weatherhill, New York 1973, cap. 1 (pp. 3-22).
36. Marengo Franco, «Toscana, Tartaria, Zipangu», 1973 (→ 32, pp. 15-38).
37. Ferrari Curzia, «Intervista con il Prof. Fosco Maraini», in: Rivière Jean Roger, *Oriente e occidente*, trad. it., Istituto Geografico De Agostini, Novara 1977, pp. 8-17 e 56-67.
38. Conversazione con Enzo Persichella, 1980 (→ 52, postfazione, pp. 249-263).
39. Colombo Lanfranco, «Citluvit ed empresente», 1988 (→ 53, pp. 11-21).
40. Ardito Stefano, «Fosco Maraini. Una vita per l'Asia», in: Ardito Stefano (a cura di), *Incontri ad alta quota*, dall'Oglio, Milano 1988, cap. VI (pp. 74-86).

41. Blumer Giovanni, «Konversation mit Fosco Maraini», 1992 (→ 56, pp. 12-14).
42. Campione Francesco Paolo, «Il taccuino dell'etnologo», 1997 (→ 33, pp. 161-196).
43. Parmeggiani Sandro, «Quel che resta del Tibet...», 2000 (→ 63, pp. 15-24).
44. *Viaggiator curioso. Conversazione con Maria Pia Simonetti*, Passigli, Bagno a Ripoli (Firenze) 2001.
45. Delisi Bruno & Cammarota Luigi, *Avventura di uno scienziato*, intervista a Fosco Maraini sulla spedizione al Gasherbrun IV, CAI, Milano 2002. Documentario di 17 minuti.

L'OPERA FOTOGRAFICA E CINEMATOGRAFICA

A. LA RIFLESSIONE FOTOGRAFICA

46. «Uno qualunque fra la folla», testo dell'opuscolo intitolato *Cinquant'anni di fotografia su e giù per il mondo*, Centro Il Diaframma / Canon, Milano 1984, pp. 2-10.
47. «Fotografia come gioco e come festa», 1999 (→ 60, pp. 68-73).
48. «Pensieri. Dal Monte Morello al Monte Fuji. Sessant'anni di fotografia», 2000 (→ 62, pp. 11-34).
49. «Scritti di Fosco Maraini sulla fotografia. 1935-1950», edizione critica a cura di Francesco Paolo Campione, 2024 (→ 71, pp. 353-376).

B. VOLUMI ILLUSTRATI E CATALOGHI D'ARTE

50. Brancati Vitaliano, Maraini Fosco & Simili Massimo, *Volto delle Eolie*, a cura di Eugenio Bonanno, S[alvatore] F[austo] Flaccovio, Palermo 1951.
51. Drago Beltrandi Alba, *Castelli di Sicilia*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 1956.
52. Giarrizzo Giuseppe & Maraini Fosco, *Civiltà contadina. Immagini dal Mezzogiorno degli anni Cinquanta*, a cura di Enzo Persichella, De Donato, Bari 1980.
53. Audisio Aldo (a cura di), *Fosco Maraini. Una vita per l'Asia*, Museo Nazionale della Montagna «Duca degli Abruzzi», Torino 1988.
54. Fukushima Tatsuo (a cura di), *Fosuko Maraini shashin-ten. Tōyō e no michi. Minami Itaria Chūō Ajia Nihon*, Fosuko Maraini shashin-ten jikkō iinkai, Toyota 1989.
55. *Prima della tempesta. Tibet 1937 e 1948*, Shang-Shung Ed., Arcidosso (Grosseto) 1990.
56. *Kaiser Thomas (a cura di), Fosco Maraini. Der frühe Tag. Asienfotos*, Rogner & Bernhard, Hamburg 1992.
57. Kitzinger Ernst, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, 6 voll., Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti (voll. I-IV), poi Istituto siciliano di studi bizantini e neoellenici (voll. V-VI), Palermo 1992-2000.
58. Cedrini Rita (a cura di), *Le Eolie della «Panaria Film». 1946-1949*, 2 voll., Edizioni del Centro Studi di Lipari, Regione Siciliana / Assessorato del Turismo, Palermo 1998.
59. Lo Bue Erberto, *Tibet. Templi scomparsi fotografati da Fosco Maraini*, Ananke, Torino 1998.
60. Maraini Fosco & Chiarelli Cosimo (a cura di), *Il Miramondo. Fosco Maraini. 60 anni di fotografia*, Polistampa, Firenze 1999.
61. Taylor John Bigelow & Dubler Dianne (a cura di), *Fosco Maraini. Acts of Photography, Acts of Love*, Joost Elffers Books, New York 1999.
62. *All'insegna dell'orizzonte. Fotografie e pensieri di Fosco Maraini*, Edizioni Don Chisciotte, San Quirico d'Orcia (Siena) 2000.
63. Parmeggiani Sandro (a cura di), *Fosco Maraini. Tibet perduto. Fotografie 1937, 1948*, Skira, Milano 2000.

64. *Firenze e Kyoto, città parallele / Firentsue to Kyōto taiō suru machi*, Polistampa, Firenze 2005.
65. Chiarelli Cosimo & Ciani Elisa (a cura di), *Nostro Sud di Fosco Maraini. Un progetto fotografico incompiuto sul Meridione italiano / Our South by Fosco Maraini. An Uncompleted Photographic Project on the Italian South*, Alinari 24 Ore, Firenze 2009.
66. Campione Francesco Paolo (a cura di), *L'incanto delle donne del mare. Fosco Maraini. Fotografie. Giappone 1954*, Giunti, Firenze 2012. Edizione riveduta e corretta del volume pubblicato nel 2005 dal Museo delle Culture di Lugano con il titolo: *L'incanto delle donne del mare. Le Ama di Hèkura nell'opera di Fosco Maraini*.
67. Giovannoni Günther (a cura di), *Ainu. Antenati, spiriti e orsi. Fotografie di Fosco Maraini. Hokkaido*, Museo Nazionale della Montagna «Duca degli Abruzzi», Torino 2012.
68. Roselli Maria Gloria (a cura di), *Sapporo, i giorni all'Undicesimo Viale. Gli Ainu di Hokkaido nelle fotografie di Fosco Maraini*, Petrucci, Città di Castello (Perugia) 2012.
69. Padrini Dolcini Rosanna & Rocchi Nicola (a cura di), *Il Giappone di Fosco Maraini. Immagini, appunti, progetti / The Japan of Fosco Maraini. Photographs, Notes and Projects*, Fondazione Raffaele Cominelli, Cisano di San Felice del Benaco (Brescia) 2016.
70. Giorgetta Alessandro (a cura di), *Gasherbrum IV. La montagna lucente*, Club Alpino Italiano / Centro operativo editoriale, Milano 2018.
71. Campione Francesco Paolo (a cura di), *L'immagine dell'empresente. Fosco Maraini. Una retrospettiva*, Skira, Milano 2024.
72. Campione Francesco Paolo (a cura di), *Empresente. Genzai no shōsha no imēji. Fosuko Maraini shashin-ten. Minamitara 1946-1956 / L'immagine dell'empresente. Il Sud Italia nella fotografia di Fosco Maraini. 1946-1956*, Tōkyō itariabunkakaikan – Sangesha / Istituto Italiano di Cultura di Tōkyō – Sangesha, Tōkyō 2025.

L'AVVENTURA DI UNA VITA (VOLUMI E DOCUMENTARI)

A. MONOGRAFIE

73. Ishitoya Shigeru, *Fosuko no ai shita Nihon. Junan no naka de musubu yūjō*, Fūbaisha, Nagoya 1989.
74. Maraini Dacia, *Bagheria*, Rizzoli, Milano 1993.
75. Maraini Dacia, *La nave per Kobe. Diari giapponesi di mia madre*, Rizzoli, Milano 2001.
76. Maraini Toni, *Ricordi d'arte e prigionia di Topazia Alliata*, Sellerio, Palermo 2003.
77. Maraini Dacia & Maraini Fosco, *Il gioco dell'universo. Dialoghi immaginari tra un padre e una figlia*, Mondadori, Milano 2007.
78. Castelli Gattinara Gian Carlo, *Viaggio in Himalaya. Un agnostico, un comunista, un cattolico discutono durante un'ascensione nelle montagne dell'Hindu Kush*, Marietti 1820, Bologna 2007.
79. Maraini Toni, *La lettera da Benares*, Sellerio, Palermo 2007.
80. Ruta Anna Maria, *Topazia Alliata. Una vita nel segno dell'arte*, Kalós, Palermo 2010. V. in part. pp. 40-96.
81. Maraini Toni, *Da Ricòrboli alla luna. Brevi saggi sulla vita e l'opera di Fosco Maraini*, Poiesis, Alberobello (Bari) 2012.
82. Ravera Cristoforo Feliciano, *La 34ª casa di Fosco Maraini*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2012.

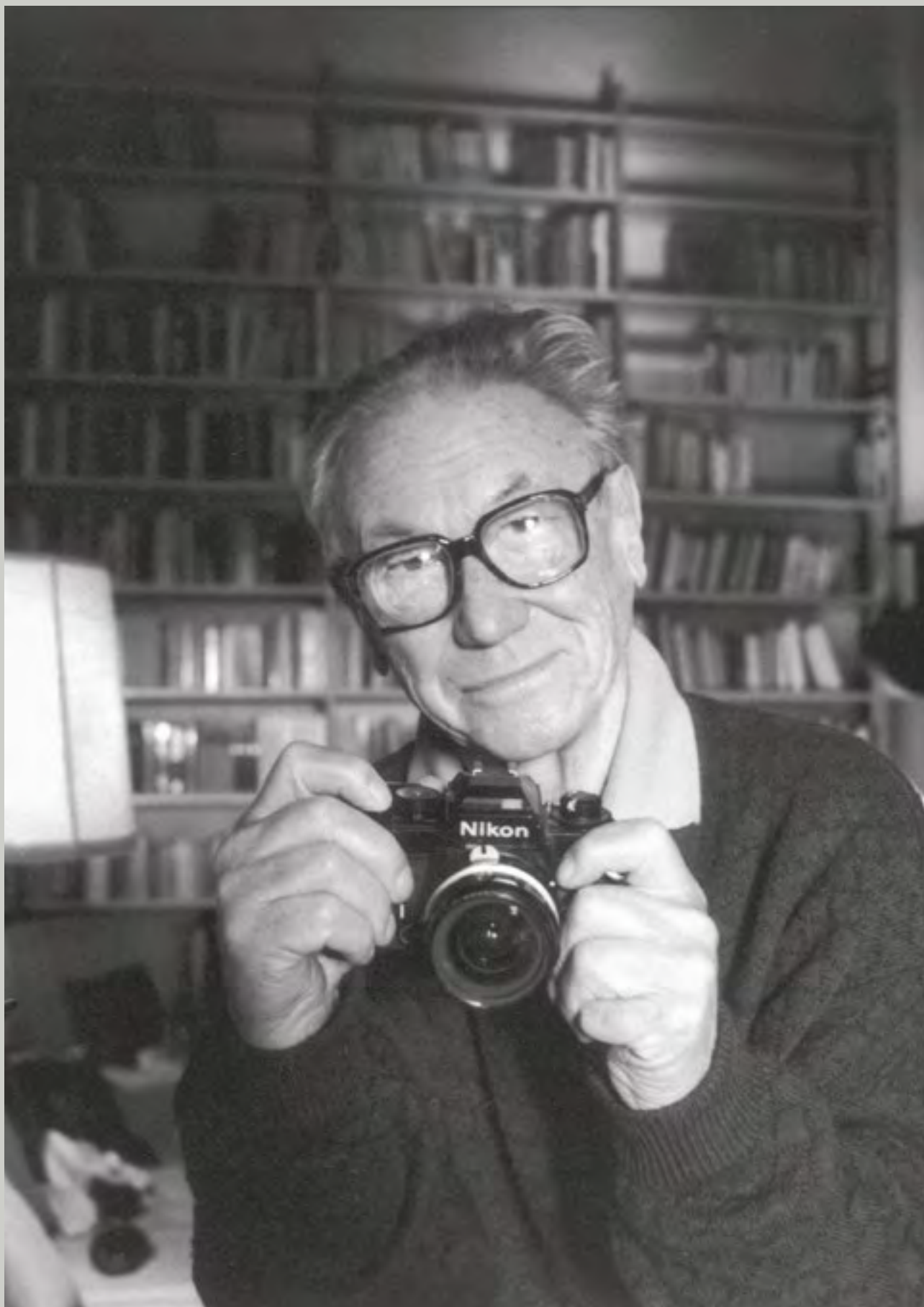
83. Maraini Fosco & Alliata Topazia, *Love Holidays. Quaderni d'amore e di viaggi*, a cura di Dacia, Toni e Yoï Maraini, Rizzoli, Milano 2014.
 84. Mochizuki Noriko, *Dācha to Nihon no kyōseishūyōsho*, Miraisha, Tōkyō 2015.
 85. Maraini Melehi Mujah (soggetto, sceneggiatura e regia), *Haiku on a Plum Tree / Haiku sull'albero del prugno*, documentario di 73 minuti con musiche di Sakamoto Ryūichi, prodotto da Interlinea Film / Haiku Film, Roma 2016.
 86. Porter John, Yoï. *The Remarkable Life of Edith Cornelia Crosse (1877-1944)*, Troubador Publishing, Kibworth Beauchamp (Leicestershire), 2018.
 87. Brunetti Francesca, *Le montagne di Citlulvit. Storia e storie di Fosco Maraini*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2023.
 88. Maraini Dacia, *Vita mia*, Rizzoli, Milano 2023.
 89. Campione Francesco Paolo, *Nel mondo di un citlulvit. In viaggio con Fosco Maraini*, Finis Terrae, Pavia 2024.
- B. RACCOLTE DI SCRITTI
90. Campione Francesco Paolo (a cura di), *Teorema Maraini*, Edizioni Città di Lugano, Lugano 2008.
 91. Boscaro Adriana (a cura di), *Giornata di studio sul Giappone e un ricordo di Fosco Maraini*, Tipografia Cartotecnica Veneziana, Venezia 2009.
 92. *Dren-giong. Il primo libro di Fosco Maraini e i ricordi dei suoi amici*, a cura di Mieko Namiki Maraini, Corbaccio, Milano 2012.
 93. Maurizi Andrea & Ruperti Bonaventura (a cura di), *Variazioni su temi di Fosco Maraini*, Aracne editrice, Ariccia (Roma) 2014.

BASI DI DATI (SITOGRAFIA)

94. Documenti e fotografie (negativi, stampe e album) di Fosco Maraini conservati nell'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux di Firenze: <https://opera-vieusseux.nexusit.it/>. Consultato il 15 giugno 2025.
95. Fotografie di Fosco Maraini presenti nella base di dati della Fondazione Alinari per la Fotografia di Firenze: <https://www.alinari.it>. Consultato il 15 giugno 2025.

* **Francesco Paolo Campione**

Professore di Antropologia culturale all'Università degli Studi dell'Insubria e direttore del Museo delle Culture di Lugano.



Citazioni parte numerica e retrocopertina

La ricerca e la selezione delle citazioni che corredano la parte numerica e il retrocopertina sono state curate dal Museo delle Culture di Lugano.

Crediti iconografici retrocopertina e parte numerica

Archivio iconografico del Museo delle Culture di Lugano. Per gentile concessione delle eredi Maraini: retrocopertina.

Fotografia di Fosco Maraini / Proprietà Gabinetto Vieusseux © Archivi Alinari: pp. 4-5, 8, 13-14, 20, 30, 38.

Crediti iconografici dell'inserto culturale dedicato a Fosco Maraini

Archivio iconografico del Museo delle Culture di Lugano: pp. VI, VII (a sinistra), XIV (a sinistra), XXVII, XXXI, XXXV (a destra), XXXVII-XXXIX, XLV, L, LXIII.

Archivio fotografico del Museo delle Culture di Lugano. Fondo F.P. Campione: pp. LXVI e LXXVI.

Archivio iconografico del Museo delle Culture di Lugano. Per gentile concessione delle eredi Maraini: pp. I, III, XLVIII, XLIX, LV, LXXIV.

Archivio iconografico del Museo delle Culture di Lugano. Per gentile concessione di Mieko Namiki Maraini: pp. XV, XIX e LXXII.

Archivio iconografico del Museo delle Culture di Lugano. Per gentile concessione di Toni Maraini: p. LXIV.

Archivio iconografico del Museo delle Culture di Lugano. Per gentile concessione di Lanfranco Secco Suardo: p. LXII.

Archivio iconografico del Museo delle Culture di Lugano. Per gentile concessione di Vincenzo Cottinelli: p. LXXXII.

Fondazione Primo Conti, Fiesole, Fondo T. Alliata-F. Maraini. Per gentile concessione delle eredi Maraini: p. LXV.

Fotografia di Fosco Maraini / Proprietà Gabinetto Vieusseux © Archivi Alinari: pp. IV, V, VII (a destra), IX, X, XII-XIV (a destra), XVI-XVIII, XX-XXII, XXIV-XXVI, XXVIII, XXX, XXXII-XXXV (in basso), XXXVI, XL, XLI, XLIII, XLIV, XLVI, XLVII, LI-LIV, LVI-LIX, LXI, LXVIII-LXXI, LXXIII, LXXV.

© Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma: p. VIII.

Crediti iconografici e ringraziamenti

La presente pubblicazione è frutto della collaborazione con il Museo delle Culture di Lugano (MUSEC), cui si deve dal 2005 a oggi un ininterrotto lavoro di valorizzazione dell'opera di Fosco Maraini.

Un particolare ringraziamento va al direttore del Museo delle Culture di Lugano, prof. dr. Francesco Paolo Campione, alla dott.ssa Moira Luraschi (conservatrice delle collezioni fotografiche del Museo) e alla dott.ssa Adriana Mazza (responsabile delle attività di sviluppo del Museo).

Note

I testi non impegnano BPS (SUISSE) e rispecchiano il pensiero degli autori.

BPS (SUISSE) rimane a disposizione dei detentori dei diritti delle immagini i cui proprietari non sono stati individuati o reperiti, al fine di assolvere gli obblighi previsti dalla normativa vigente.

© 2026 Banca Popolare di Sondrio (SUISSE) SA, tutti i diritti sono riservati. Tutte le immagini e i testi sono soggetti a copyright dei rispettivi proprietari.

A CURA DI
Andrea Romano

PROGETTO GRAFICO
E ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA
Petra Häfliger
Lucasdesign, Giubiasco