

Avvertenza

Il dossier (e l'inserto) del presente numero de «La valle dell'Eden» nascono da una semplice idea: individuare alcune foto, anche assai note, che non soltanto qualificano il nostro milieu culturale e sociale ma anticipano oppure seguono certe sequenze, o certe icone, cinematografiche; sapendo che il cinema per l'Italia è sia un riepilogo simbolico sia un'interpretazione realistica dei propri tempi.

Fotografie, queste, significative dunque per cogliere una parte dell'«iconosfera» italiana, per mettere a fuoco alcuni scatti della memoria, come una galleria che però diventa familiare soltanto quando la osserviamo con quella partecipazione trasognata e poliedrica capace di rendere artistici anche i nostri ricordi, sensate e condivise anche le nostre rimembranze più personali; senza perdere di vista l'orizzonte storico e i valori che ci siamo impegnati a difendere e a far risaltare.

Ho avuto la fortuna di fare squadra con tre giovani appassionati collaboratori che spero ritenteranno l'impresa nei successivi numeri de «La valle dell'Eden»: Laura Mosso, Vittorio Sclaverani, Miriam Visalli, i quali non soltanto hanno capito al volo ma hanno reso disponibile la loro competenza sia per moltiplicare i riferimenti sia per selezionare a un certo punto le dieci immagini più «parlanti».

I colleghi e gli amici che hanno risposto al pressante invito del nostro gruppo si sono guadagnati una gratitudine e una simpatia di cui speriamo poter approfittare ancora; anche chi non ce l'ha fatta a rispondere, ma ha approvato le ragioni del nostro appello, siamo convinti parteciperà in futuro.

Vorrei ancora aggiungere che Miriam Visalli mi ha validamente coadiuvato nella realizzazione editoriale dell'inserto della rivista ma che la responsabilità della individuazione e della scelta delle foto – e anche la condivisione del metodo – si deve collegialmente all'insieme dei componenti del gruppo di ricerca.

Tutti noi siamo anche assai riconoscenti nei confronti della Regione Piemonte, Assessorato alla Cultura, che, sostenendo il Centro Regionale Universitario per il Cinema e l'Audiovisivo «Mario Soldati», ha favorito la realizzazione di questo primo step del nostro lavoro; con esso si inaugura una nuova serie de «La valle dell'Eden» sotto l'egida di Kaplan, e dunque un caloroso grazie anche all'editore, Carla Capetta, che con competenza e disponibilità ha valorizzato l'iniziativa.

G. P. C.

Indice

- Dossier *L'iconosfera italiana tra fotografia e cinema***
a cura di Gian Paolo Caprettini, Miriam Visalli
con la collaborazione di Laura Mosso, Vittorio Sclaverani
- 7 *La galleria istantanea. Percorsi nell'iconosfera italiana tra fotografia e cinema* di Gian Paolo Caprettini
- 14 *Commenti all'inserto fotografico* di Steve Della Casa
- 27 *Toboga d'asfalto. Gli italiani, il cinema e l'Autosole* di Miriam Visalli
- 33 *Profumi, odori, segni dei sogni* di Gian Piero Brunetta
- 37 *Aver luogo. Ovvero: eventi e trasformazioni* di Antonio Costa
- 41 *L'identità italiana in fotografia e cinema* di Franco Prono
- 44 *Il sonno della nazione* di Chiara Simonigh
- 46 *Suggestioni dell'assenza. Spunti per lo studio dell'immagine del paesaggio nel cinema italiano* di Fabio Pezzetti Tonion
- 49 *Guardare le fotografie, ascoltare il passato* di Alessandra Comazzi
- 51 *Commento alla fotografia "Gli italiani si voltano"* di Peppino Ortoleva
- 53 *La Donna Soprattutto* di Gianfranco Bettetini
- 56 *Reminiscenze* di Giulia Carluccio
- 59 *FAKE!* di Alessandro Amaducci
- 62 *"Signore che giocano a golf". Corpi femminili e corpi dell'immagine tra cinema, moda e sport* di Laura Mosso
- 67 *Le fotografie raccontano la realtà?* di Tilde Giani Gallino
- 69 *La Storia, le storie, il cinema* di Alfieri Canavero
- 71 *"Penny Brown"* di Fabrizio Gaggini

- 73 *La pastasciutta di Frank Horvat è ancora di moda* di Dario Reteuna
- 75 *Occhi aperti, occhi chiusi. Due decenni a confronto nelle fotografie di Federico Garolla e Piero Pompili* di Silvio Alovio
- 79 *Fotografia, cinema, esemplarità. Nota a margine di un portfolio* di Paolo Bertetti
- 82 *Sui gradini. Scene del conflitto* di Federica Villa
- 85 *La giusta distanza* di Matteo Pollone
- 87 *«Buongiorno Dottò, vi ho portato una fotografia...»* di Andrea Valle
- 90 *Tre fotografie* di Claudio Di Minno
- 92 *Ascoltare le immagini* di Edoardo Bruno
- 93 *La fotografia e La nuova canzone, dal boom economico al Sessantotto* di Paolo Jachia
- 95 *Due passi indietro* di Vittorio Sclaverani

Materiali/Contributi

- 101 *Percorsi comuni e rotture nella rappresentazione televisiva* di Eloise Liguoro
- 125 *Civis Romanus Sum? Ja! Quo Vadis? nel 1924: il dialogo tra film, pubblico e critica* di Laura Mosso
- 139 *L'espressione dell'alterità musicale e le colonne sonore del mainstream americano contemporaneo* di Ilario Meandri

La galleria istantanea. Percorsi nell'iconosfera italiana tra fotografia e cinema

di Gian Paolo Caprettini

1. Abitare le cose, in un'impressione di mondo

«La scienza manipola le cose e rinuncia ad abitarle»: così inizia *L'occhio e lo spirito* di Maurice Merleau-Ponty (1960)¹ dove si effettua una critica del pensiero riflessivo, il pensiero che non si impegna – come osserva Claude Lefort nella prefazione all'edizione francese – a rendere ragione dell'esperienza del mondo; il pensiero, in altri termini, che non si rende conto che non vi può essere vita interiore se non tentando di porsi in relazione con altri (come osservava ancora Merleau-Ponty nei suoi interventi radiofonici, le *Causeries*, nel 1948²).

Occorre dunque che l'uomo venga visto dal di fuori, che il vivente diventi protagonista in quanto spettatore di se stesso: cioè, aggiungeremo noi, che l'uomo si pensi visto, oggetto di osservazione, personaggio audiovisivo, mediatico anche senza esserlo davvero. Osservazioni queste, allora profetiche ma che possono oggi perfino apparire banali, circondati come siamo dalla necessità di dimostrare la nostra esistenza on line, a partire dal nostro esterno.

La fotografia sembra la via più semplice, più “biografica” per capire questo, il cinema la strada più complessa, più filosofica: è necessario tuttavia che le due vie si incontrino e che si lavori sugli incroci, sui reciproci rinvii. Decidere, di conseguenza, che le dieci fotografie che proponiamo diano un'impressione di mondo, forniscano un ordinamento a vicende dell'immaginario in rapporto alla realtà dipende precisamente da alcune considerazioni che coinvolgono, a mio parere, alcune aree simboliche: il cinema, la storia ma anche il diritto e la biografia.

Anzitutto, il *cinema* si presenta come il protagonista, l'artefice; non tanto la fotografia ma il cinema perché quest'ultimo rende polifonico, corale, esteso il campo di riferimento di quanto qui vediamo, mentre la foto, nel suo scatto di memoria, necessariamente si ancora a un'idea di passato, a una sorta di rinvio all'indietro. Il cinema invece non rinvia all'indietro ma all'intorno, all'iconosfera a cui esso ha dato mobili contorni lungo tutto un secolo, rendendo processuali, narrative le istantanee che con questo nome vogliono dirci che il presente è ingabbiato due volte, una volta quando è stato fissato, la seconda volta ora che guardiamo quegli scatti.

Così la fotografia lavora semiologicamente nei due presenti, quello della sua fonte e quello dello sguardo che la guarda mentre il film rinasce ogni volta che lo vediamo ritagliando nel flusso del divenire la sua quota di autonomia e di responsabilità. Chi

¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964, p. 9.

² Maurice Merleau-Ponty, *Causeries 1948*, Seuil, Paris, 2002.

dunque guarda queste foto pensando al cinema – che le precede o che le segue e che in ogni caso vi allude – finisce per emancipare la fotografia dal suo compito testimoniale per affidarle il compito di intercettare una curiosità sulle cose che il cinema stava facendo sua.

E ciò avveniva perché era la realtà, l'esperienza a richiederlo, quasi diremmo una necessità estetica che le cose venissero dette e interpretate e fatte vedere e musicate in un certo modo. Il cinema non sta dunque sullo sfondo di queste fotografie ma nel loro intorno, è il suo mondo simbolico che le esprime, le aggrega e le dilata sottraendole alla prigionia del tempo, alla staticità di un semplice, inerte “far vedere” o “far sapere”.

La storia ha sempre la stessa pretesa, quella di esserci (oppure, nel suo ordinamento logico contrario, di essere negata). Vorrei invece affermare che la storia il suo posto se lo deve guadagnare, non basta che qualcosa sia avvenuto perché la storia abbia il diritto di esistere, non basta che quanto vediamo esca dalle nostre coordinate correnti (che formano la “cronaca”) per meritarsi una storia. La storia questo diritto se lo guadagna attraverso una esplicita, pattuita forma di rappresentazione; e ormai sappiamo che, almeno da un secolo e mezzo, questa forma è prima di tutto visiva ma visiva in quanto sensoriale, corporea, percepibile, materiale, immersa nelle vicende quotidiane – e più le tecnologie avanzano e si moltiplicano più rendono obsoleto il presente, cioè la verifica, il compito testimoniale per sostituirsi *de facto* alla realtà, non potendo più (soltanto) rappresentarla.

L'altro versante sul quale la storia difende il suo ruolo è quello più tradizionale della ricostruzione, o più semplicemente del restauro: anche qui la storia vorrebbe celebrare, della fotografia, la *presentificazione*, come effetto *pars pro toto* della autenticità e fondatezza delle sue procedure di scienza, piuttosto che la *compressione*, la forza energetica tipica della fotografia di condensare l'implicito, di radunare dettagli e dati espressivi, di dire assai di più di quanto non mostri.

La dialettica rimane quella che la filosofia della storia ha posto tra fattualità e mito³, tra divenire temporale e riordinamenti della memoria: nella fotografia il divenire, più che sospeso, viene condensato e la memoria viene esteriorizzata (come in ogni linguaggio) ma anche delegata: la memoria che la fotografia contiene implica un atto fiduciario nei confronti di chi è stato testimone della realtà raffigurata.

Il *diritto*: apparentemente che cosa c'è di più inconfutabile di una prova fotografica? Il giurista non mancherebbe di osservare: decidiamo se le fotografie presentate in giudizio possiedono caratteristiche testimoniali, se possono venire ammesse, in quanto raccolte correttamente oppure se vanno escluse in quanto forzate o manipolate. Il diritto invoca l'art. 6 della *Dichiarazione dei diritti dell'uomo*: come la persona, anche la fotografia, richiede di essere considerata «in quanto dotata di personalità giuridica»; ma tutto ciò veicola inevitabilmente il *linguaggio*, vi si intreccia strettamente.

Come tutti sappiamo, non vi è un'estetica fotografica univoca: c'è chi intercetta la realtà e la restituisce così da rendere la foto un dato memoriale, c'è chi invece dà la prevalenza alle esigenze tecnico-espressive ricostruendo l'oggetto o disponendolo all'atto fotografico.

Infine, la *biografia*. Il carattere biografico di qualsiasi fotografia dipende non soltanto dall'atto individuale che l'ha generata ma anche dalla sua proprietà di presentazione, di indice simbolico nel senso di Charles S. Peirce. Nel riprodurre ad esempio un soggetto umano, la fotografia offre anche un *destino* che vi si collega quasi fosse un

³ Si veda Nikolaj A. Berdjajev, *Il senso della storia* (1922), tr. it., Jaca Book, Milano, 1971, cap. II.

significato a un significante, tanto che potremmo applicare alla fotografia la formula che Peirce riservava alla coscienza: la capacità di produrre *feelings*⁴.

Come in una galleria di istantanee famigliari, sembra che il destino per la fotografia sia il significato implicito a fronte di ciò che mostra, il supporto concettuale della materia espressiva che lo veicola in modo allusivo. Tutto questo è reso possibile da una speciale coscienza del corpo, perché per il pensiero fotografico, il corpo, appare non soltanto, come l'utensile per l'antropologia, «prolungamento della mano» (Leroi-Gourhan) – la mano di chi ha prodotto l'immagine – ma anche come linguaggio, in quanto prolungamento del pensiero: il corpo svela che l'esserci-nel-mondo (o meglio in *un* mondo) è la condizione di esistenza e/o il presupposto di quanto vediamo.

2. Mondo divistico e mondo quotidiano. Iconosfera novecentesca e formazione di neo-archetipi

Ho scelto di soffermarmi su tre foto in cui si sottolinea la complementarità, anzi la fusione tra mondo divistico e mondo quotidiano, una sorta di riformulazione del contrasto posto dalla Scuola di Praga nel 1929 tra mondo (e linguaggio) poetico-artistico da una parte e popolare-ordinario dall'altra, con la conquista per quest'ultimo della dignità a una sua propria estetica governata, come scrivevano Bogatyrev e Jakobson, dalla «censura preventiva della comunità» e dai meccanismi ripetitivi e modulari.

Il Novecento nel suo procedere evidenzia il progressivo slittamento fra i due canoni sino a pervenire nelle avanguardie degli anni Sessanta alla conquista definitiva degli oggetti di consumo, della vita quotidiana nell'iconografia artistica e, prima ancora, del linguaggio quotidiano e prosastico in ambito poetico. Analogamente nel cinema italiano, attraverso Camerini e Blasetti, prima del neorealismo, il commercio, la strada, il tempo libero, i simboli di status irrompono sulla scena.

Se intendiamo l'iconosfera come il continuum determinato da tutto l'insieme delle rappresentazioni visive (e/o multimediali) della materia simbolica, o se preferiamo l'insieme dell'energia visiva di un mondo definito, vediamo che i suoi confini, con la corrispettiva legittimità di certi oggetti e di certi sguardi di farne parte, vengono continuamente messi in discussione.

Ciò avviene, ad esempio, a causa della formazione di neo-archetipi: personaggi, situazioni e cose, quadri di vita, perfino scelte tecniche nella rappresentazione che assurgono a modelli, a valori di riferimento. Un vettore essenziale di cambiamento – che verrà pienamente sfruttato nell'estetica televisiva – è l'accoglimento, all'interno dell'iconosfera, del mondo comune e modesto, banale e triviale, oltre che di quello popolare che, una volta ammesso sul palcoscenico dello studio tv, entra a buon diritto nelle case degli italiani.

La foto 1 rispecchia le cosiddette “donne crisi”, quelle che Paolo Garretto stigmatizzava nelle sue vignette pubblicate nei «Quaderni della Gazzetta del Popolo», 1933⁵, incarnando un ideale comportamentale ed estetico mal tollerato dal fascismo:

⁴ Cfr. Gian Paolo Caprettini, *Segni, testi, comunicazione*, Utet Libreria, Torino, 1997, pp. 266-268 e Giovanni Maddalena, *Istinto razionale. Studi sulla semiotica dell'ultimo Peirce*, Trauben, Torino, 2003, pp. 60-64.

⁵ Ne ho trattato più estesamente nel mio contributo al catalogo della mostra *Il sorriso graffiato. Fascismo e antifascismo nel disegno satirico dalla Grande Guerra alla Costituzione (Châtillon, aprile-settembre 2008)*, Dino Aloï (a cura di), Il Pennino, Torino, 2008, pp. 126-128.

donne dalle forme non formose, dalla femminilità che si allontana dagli stereotipi della prosperità e della maternità, caratterizzate dall'indipendenza dal bisogno di accompagnatori. Questa foto, inoltre, esalta forse involontariamente un certo carattere "rivoluzionario" sia perché intreccia la documentazione di un comportamento sportivo con una evidente estetica da foto di moda, sia perché mostra un certo carattere d'avanguardia, nel solco di quelle commistioni istantanea/posa e mondo quotidiano/mondo divistico sulle quali stava lavorando in quegli anni Martin Munkacsi⁶.

Della foto 3, ampiamente nota e più volte considerata negli interventi di commento, mi piace citare un corrispettivo "ordinario" in una foto dell'«Illustrato Fiat» del 1960 che, presentando una foto del 1955 di Sophia Loren in visita alla fabbrica, così annota: «Erano gli anni delle superdive e Sophia sembrava, fra tutte la più semplice e la meno sofisticata, per questo il suo successo tra gli operai fu enorme». L'istantanea la presenta in piedi su una vettura decapottabile, attorniata dalle maestranze, come fosse per così dire la foto di De Biasi ruotata a destra di 90 gradi⁷.

La foto 9, a proposito di neo-archetipi, convoca i vari utilizzi, pratici e iconografici, della scalinata da Piazza di Spagna a Trinità dei Monti, primo fra tutti un passaggio di Roma di Federico Fellini (1972): neo-archetipi perché l'incanto della scalinata (e la sua ovvia simbologia gerarchica) ospita quello scontro generazionale e di stili di vita che non viene registrato soltanto dalla metà degli anni Sessanta in avanti ma che riflette una sorta di destino del suo impianto architettonico e del suo uso sociale sin dall'inaugurazione nel 1725.

Una ricostruzione straordinaria si deve a Mario Praz⁸ il quale, citando Gabriele D'Annunzio ne riferiva la considerazione di luogo esposto alla «voluttà dell'ozio» e ai «convegni d'amore». «Non danze d'angeli – annota Praz – ma danze popolari e vivaci colori animarono di quando in quando la scalinata. Popolani in costume e ciociare ballarono nell'Ottocento sui suoi pianerottoli a sollazzo dei forestieri... Una volta, come un altare risplende d'una costellazione di ceri, la scalinata rifulse di torce, quando fu fatta una fiaccolata in onore di Fanny Cerrito, la ballerina che allora faceva furore».

Praz ricorda ancora l'uso che venne fatto della fontana della Barcaccia durante la repubblica franco-romana negli anni 1797-1799, ed ecco magicamente che si riconnota l'uso politico, lo scontro di visioni del mondo che il sussiegoso signore della foto sembra reincarnare. Sull'altare repubblicano vengono esaltati i nuovi dèi. La Verità che sorge dalle ceneri della Tirannia, la Ragione che trionfa dell'Orgoglio, il rogo beffardo dei berretti cardinalizi... Ma, ricorda Praz, malauguratamente nella concitazione di una festa all'aperto la statua della Verità eretta là su un palco ebbe reciso il braccio destro: «un episodio non contemplato nella festa ma forse ancora più appropriatamente simbolico delle vicende umane»⁹.

È evidente, in conclusione, come la commistione di tutte le proprietà che abbiamo sottolineato – e che le fotografie proposte dal gruppo di ricerca contengono, nella varietà dei percorsi che hanno suggerito ai vari collaboratori – espliciti quella «pluralità

del tempo sociale» che Fernand Braudel riteneva «indispensabile per una metodologia comune delle scienze dell'uomo»¹⁰.

A ciò si unisce il carattere, l'esigenza dell'interdisciplinarietà che le riflessioni contemporanee sulla fotografia hanno sempre sottolineato, un'interdisciplinarietà tuttavia che, come ho sottolineato all'inizio, non può esimersi dalla convergenza nel cinema, o meglio nella attuale pianificazione audiovisiva e crossmediale di tutte le forme estetiche.

Riferimenti bibliografici

Ave Appiano, *Manuale di immagine. Intelligenza percettiva Creatività Progetto*, Meltemi, Roma, 1998.

Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it., Einaudi, Torino, 1980.

Pierre Bourdieu (a cura di), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, tr. it. con una testimonianza di P. Berengo Gardin, Guaraldi, Rimini, 1972.

Gian Paolo Caprettini, *Colpi di testo. Dinamiche dell'immaginario narrativo*, ETS, Pisa, 2005.

Jurij M. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, tr. it. a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia, 1985.

Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano, 2009.

Liborio Termine, *La scrittura fotografica. Una sperimentazione con Franco Fontana di "educazione all'immagine"*, La Nuova Italia, Firenze, 1987.

Liborio Termine, *Paul Valéry e la mosca sul vetro. Fotografia e modernità*, Aleph, Enna-Torino, 1991.

⁶ Si veda Claudio Marra, *Nelle ombre di un sogno. Storia e idee della fotografia di moda*, Bruno Mondadori, Milano, 2004, cap. 8, in particolare p. 115.

⁷ Si trova riprodotta in *Immagini dall'Archivio Fiat 1940-1980*, Fabbri, Milano, 1990, p. 62.

⁸ Si trova in Mario Praz, *I volti del tempo*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1964, pp. 401-412.

⁹ Ivi, p. 412.

¹⁰ La citazione è da Fernand Braudel, *Scritti sulla storia*, tr. it., Mondadori, Milano, 1973, p. 59.