LESSICO DELLA CONTEMPORANEITÀ

Il racconto amputato

A partire da *Fotogrammi. Dai fotografi registi ai registi fotografi*, a cura di G. D'Autilia, A.P. Desole, C. Martino.

di *Alessandro Canadè* — 23 Marzo 2026

Che cos'hanno in comune Weegee e Cecilia Mangini, i fratelli D'Innocenzo e Tarkovskij, Antonioni e Wenders, Tornatore e Sorrentino? Cineasti/fotografi e fotografi/cineasti, che hanno in diverso modo indagato nella loro pratica artistica e, in alcuni casi, anche nella riflessione teorica, il rapporto complesso tra fotografia e cinema. Questi sono soltanto alcuni degli autori affrontati in un recente volume curato da Gabriele D'Autilia, Angelo Pietro Desole e Caterina Martino, *Fotogrammi. Dai fotografi registi ai registi fotografi*, un testo che raccoglie gli interventi di un ciclo di *webinar* tenuti nel 2022 e che vuole appunto porre al centro della riflessione sull'immagine questo rapporto, forse in realtà mai veramente approfondito, tra fotografia e cinema. Un intreccio che «non è solo potenzialmente interessante ma è reale e necessario» (D'Autilia, Desole, Martino 2025, p. 11) e che i contributi all'interno del volume sviluppano in profondità alla ricerca di quel legame che unisce i due linguaggi.

Proviamo ad approfondire uno di questi aspetti. Nel contributo che chiude il volume, l'autore, Marcello Walter Bruno (lo studioso prematuramente scomparso a cui il testo è dedicato), si chiede: «**La fotografia, o meglio, le fotografie possono generare**

narrazione cinematografica?» (Bruno 2025, p. 207). È una questione decisiva a cui Bruno risponde partendo da quei casi in cui la fotografia è all'origine della creazione di un film (per esempio, le fotografie di Weston per *Zabriskie Point* di Antonioni, o la serie fotografica di John Baldessari *Il retro di tutti i camion incontrati lungo la strada da Los Angeles a Santa Barbara in California il 20 gennaio del '63* all'origine di *Duel* di Spielberg) oppure da quelli più comuni in cui il protagonista della storia è un fotografo, realmente esistito (la Diane Arbus interpretata dalla Kidman in *Fur*) o di fantasia (da Antonioni a Wenders a Eastwood).

Ai fini del nostro discorso, la declinazione più interessante di questo rapporto è quella a cui arriva Bruno, il quale indica il volume *Gli aspetti irrilevanti*, realizzato da Paolo Sorrentino con le fotografie di Jacopo Benassi. L'operazione compiuta dal celebre regista, qui in veste di "romanziere", è inventare delle storie a partire da ritratti in bianco e nero di persone sconosciute. Ai soggetti ritratti in queste immagini Sorrentino «assegna un nome e cognome; poi all'interno del racconto si assegna un'intera vita, un carattere, degli eventi, un percorso con un inizio, un centro, una fine. Quindi, delle microstorie» (*ivi*, p. 213). Come nel suo cinema (pensiamo ai nomi dell'ultimo *La grazia*: dal Presidente Mariano De Santis all'amica Coco Valori), anche qui i nomi hanno tratti ironici, simbolici: Elsina Marrone, Roberto Cappa, Ada Bacco, Peppino Valletta, Salvatore Varriale, Enza Condé, Alfonso Malato, Settimio Valori ecc. E in ognuna di queste storie, continuamente, **gli elementi finzionali si fondono con eventi e personaggi reali**. Come nel primo racconto dedicato a Elsina Marone, che incontra il principe Ranieri di Monaco e Mick Jagger, oppure nell'ultimo che parte da una fotografia dello stesso Sorrentino, qui Settimio Valori (cognome che appunto ritorna ne *La grazia*), «regista amatoriale di filmini controversi» che, «come molte persone banali, confonde la Pampanini con la Lollobrigida ed è eternamente convinto di dire cose uniche e intelligenti» (*ivi*, p. 217).

Ora, l'idea di Bruno è che questa mescolanza di vero e falso sia tipica dei racconti che hanno a che fare con la fotografia: «La fotografia genera narrazione – così come la può generare la pittura, così come la può generare la scultura – **ma forse le caratteristiche tipiche della fotografia, l'ontologia dell'immagine fotografica, porta a una narrazione che si sente più obbligata a far entrare pezzi di realtà nella finzione**» (*ibidem*). Perché la fotografia porta sempre con sé quella che, con un'espressione di Ferdinando Scianna, potremmo definire "una traccia terrificante di vita".

Forse però potremmo aggiungere un altro elemento alla questione fotografia e narrazione cinematografica. Ci torna qui utile un saggio di Maurizio Grande, *Le temperature del racconto cinematografico*, in cui lo studioso ripensa la distinzione tra

narrazione e racconto come rapporto tra due forme della rappresentazione solo apparentemente sovrapposte. La narrazione è, secondo l'idea di Grande, una selezione di fatti, situazioni estratte dal "continuum naturale dell'esistenza" e disposte secondo quei criteri di "verosimiglianza e necessità" già enunciati da Aristotele nella sua *Poetica*, e organizzati secondo una logica causale che tende alla risoluzione di un conflitto, alla modificazione di una situazione di partenza. La narrazione diventa quindi il risultato di un'operazione di montaggio. **Tuttavia al cinema non esiste soltanto narrazione ma anche racconto, cioè quella "somma di elementi presenti nell'inquadratura"** la cui disposizione ordinata e determinata è già "racconto": dai tratti fisici dell'attore all'angolazione della macchina da presa, tutto quel che pur non essendo sempre azione drammatica è comunque sempre esercizio di messa in scena di una situazione e del carattere di un personaggio, e quindi racconto. Perciò i due termini non coincidono, come al contrario il senso comune tende a farli fare: «In questo senso, si può dire che il *cinema racconta con l'inquadratura e narra con il montaggio*» (Grande 2003, p. 93)

Questa distinzione sembra adattarsi alla perfezione alle due tipologie di costruzione di storie a cui cinema e fotografia danno vita. Un passaggio del testo di Grande è illuminante:

> La somma di elementi presenti nell'inquadratura (e la loro intenzionale *definizione ambientale* per il taglio delle luci, l'angolazione della macchina da presa, la selezione spaziale ecc.) *dispone il singolo fotogramma al racconto*; un po' come accade alla fotografia *istantanea*, che, in effetti, si propone come una sorta di *racconto amputato*. Il fluire della vita quotidiana appare bloccato, interrotto, fermato nella istantanea; ma, allo stesso tempo, nel taglio dell'inquadratura (che divide ciò che va mostrato da ciò che va cancellato), le figure, le cose, il tempo naturale appaiono come *rappresi* e *condensati* in una specie di "racconto visuale" che, non a caso, viene compiuto (completato) dall'osservatore.

Infatti, l'interpretazione di una istantanea non si limita alla *decodifica iconica* (=riconoscimento "per designazione" delle cose presenti), **ma è un vero e proprio *completamento narrativo* dell'immagine, che assegna *forza-di-racconto* al peculiare disporsi degli elementi visti, e che riattiva il tempo fermato nel "clic" dello scatto meccanico**. La "riattivazione" del *tempo* e del *movimento* all'interno dell'istantanea

istituisce un diverso disegno interpretativo della fotografia, trasformando un processo puramente oculare-linguistico di "riconoscimento" delle cose in un processo *fantastico-drammaturgico* che assegna dei veri e propri *ruoli* agli elementi *raccolti* nell'immagine: disponendoli in tal modo al *racconto*, dal momento che ne attiva il movimento nel tempo mentale della ricostruzione dei referenti (*ivi*, pp. 92-93)

L'operazione di Sorrentino mette allora esattamente in moto questo processo di assegnazione di una forza "fantastico-drammaturgica" alla disposizione degli elementi presenti nella scena fotografica, esemplificando in maniera importante questa distinzione tra il cinema, che genera narrazione, e la fotografia, che genera racconto. Se poi dal libro ci spostiamo al cinema di Sorrentino ecco che anche da questo punto di vista esso si rivela un esempio felice. La frase che spesso ci sentiamo dire o leggiamo nei commenti ai suoi film, per la quale **"Ogni inquadratura sembra una fotografia"**, non è semplicemente un luogo comune, una frase fatta, ma coglie forse questa disposizione al racconto che è propria delle sue immagini e che fa del suo cinema un esercizio "fotografico". Una dinamica di immobilità e movimento attorno a cui sin dai tempi de *L'uomo in più* si muove la regia di Sorrentino e la performance di Servillo. Perché è soprattutto nei film interpretati dall'attore che possiamo rintracciare una precisa cifra stilistica ricorrente del cinema sorrentiniano, un'estetica da "finto *stop-frame*" (Cfr. Guerra 2013) che proprio la performance attoriale di Servillo contribuisce in maniera determinante a realizzare:

> Il regista sfrutta la capacità di Servillo di rimanere perfettamente immobile, come se lo scorrere dei fotogrammi fosse stato arrestato. Nelle *Conseguenze dell'amore* il direttore dell'hotel dove Titta vive gli dice: "Lei sarebbe un magnifico giocatore di poker. Ha il volto immobile". Non è dunque un caso se in questo stesso film troviamo uno dei più notevoli falsi *frame-stop*, durante la scena del bluff nella banca: Sorrentino, con un movimento di macchina avvolgente arriva a fermarsi sul volto pietrificato di Servillo che non muove un muscolo. **Questa fissità, la stessa che costringe gli impiegati a cedere, rilancia il patto segreto che il cinema di Sorrentino continuamente rinnova con il suo spettatore grazie a ricorrenti gesti di intesa che sembrano debordare rispetto alla narrazione** (*ibidem*).

Ed è questa fissità, dell'attore e dell'immagine, a rivelare quella che sembra una qualità specifica del suo cinema, che tende a fondere insieme narrazione e racconto, sviluppo

lineare di una vicenda e rappresentazione di elementi visivi all'interno del fotogramma, e che proprio per questo ci permette di vedere qui un'efficace esemplificazione del rapporto cinema e fotografia. La riflessione di Bruno, e il volume nella sua interezza, si rivelano quindi un momento essenziale da cui partire per continuare a indagare questo legame, al di là di troppo spesso semplici e facili declinazioni.

Riferimenti bibliografici

M.W. Bruno, *Paolo Sorrentino. Il fotoritratto come ispirazione narrativa*, in *Fotogrammi. Dai fotografi registi ai registi fotografi*, a cura di G. D'Autilia, A.P. Desole, C. Martino, Il Poligrafo, Padova 2025.
M. Grande, *Le temperature del racconto cinematografico*, in Id., *Il cinema in profondità di campo*, a cura di R. De Gaetano, Bulzoni, Roma 2003.
M. Guerra, *DirActor's Cut: Toni Servillo, la materia del film e il cinema italiano contemporaneo*, in "Arabeschi", n. 1, gennaio-giugno 2013.

Gabriele D'Autilia, Angelo Pietro Desole, Caterina Martino, a cura di, *Fotogrammi. Dai fotografi registi ai registi fotografi*, Il Poligrafo, Padova 2026.