

L'ORDINE DEI DISCORSI

Il respiro della vongola

Paparazzi, a cura di Francesco Piccolo.

di *Alessandro Canadè* – 19 Gennaio 2026



Ci sono due fotografie, a metà del [volume](#) di Francesco Piccolo, *Paparazzi*, in cui i veri protagonisti della sua storia prendono il centro della scena. Non Anita Ekberg e Federico Fellini, non Liz Taylor e Richard Burton, non Anna Magnani e Ingrid Bergman, non Alberto Sordi e Marcello Mastroianni (pure tutti ben presenti), ma i paparazzi.

Nella prima delle due immagini, nella pagina di sinistra, una folla di fotografi aspetta l'uscita dal Grand Hotel di Roma del principe Ranieri III di Monaco con la moglie, Grace Kelly. Nella pagina a destra, quattro fotografi (Rino Barillari, Paolo Pavia, Gilberto Petrucci e Giorgio Celluzzi) appoggiati su un muretto di Via Veneto vengono colti in un momento di pausa del loro lavoro, con una grande insegna alle loro spalle, "Lotteria di Capodanno". Non ci sono le grandi star del cinema americano, non ci sono i reali o gli scrittori, giornalisti, pittori, registi che si incontravano nei vari bar e ristoranti di Via Veneto e che vi restavano a chiacchierare fino a tarda notte. **Ci sono i paparazzi, quelli che solitamente restano invisibili allo scatto.** La didascalia di Piccolo recita:

Un elemento fondamentale del lavoro dei paparazzi – un elemento che

non si vede praticamente mai, e che compare invece in queste due foto – è l’attesa. La noia, le ore passate senza far niente. Le chiacchiere, gli scherzi, le giornate buttate. Il tempo ad aspettare che accade qualcosa che poi non è sicuro che accada. Anche questo è il lavoro dei paparazzi, di giorno e di notte: seguire e inseguire, certo; ma poi soprattutto aspettare, avere pazienza. Anche negli appostamenti, il tempo infinito passato nell’ombra, spesso da soli. Oppure, come qui le chiacchiere, o il riposo in attesa che i movimenti ricomincino (Piccolo 2025, pp. 60-61).

Abbiamo riportato per intero il testo perché esplicita quello che ci sembra essere il nodo centrale attorno cui ruota l’intero volume e forse qualcosa che più profondamente riguarda la natura stessa della fotografia, **il suo far emergere un tempo sospeso, che è apertura di una zona di possibilità in divenire.**

D’altra parte, a questa condizione liminare è riconducibile l’origine stessa del termine “paparazzo”. Diverse sono le storie legate alla nascita di un termine che da *La dolce vita* (Fellini, 1960) in poi (come sappiamo è il nome del fotografo che accompagna Mastroianni nel film) diventerà noto in tutto il mondo. Storie che confondono verità e invenzione, legate ai racconti di [Fellini](#) e [Flaiano](#). In un passaggio di *La solitudine del satiro*, lo sceneggiatore scrive:

Ora dovremmo mettere a questo fotografo un nome esemplare, perché il nome giusto aiuta molto e indica che il personaggio “vivrà”. Queste affinità semantiche tra i personaggi e i loro nomi facevano la disperazione di Flaubert, che ci mise due anni a trovare il nome di Madame Bovary, Emma. Per questo fotografo non sappiamo che inventare: finché, aprendo a caso quell’aureo libretto di George Gessing che si intitola *Sulle rive dello Jonio* troviamo un nome prestigioso: “Paparazzo”. Il fotografo si chiamerà Paparazzo. Non saprà mai di portare l’onorato nome di un albergatore delle Calabrie, del quale Gessing parla con riconoscenza e con ammirazione. Ma i nomi hanno un loro destino (Flaiano 1996, pp. 491-492).

Ancora più suggestiva e più utile per il nostro discorso è l’altra ipotesi, riconducibile sempre a un’invenzione dello scrittore, che Piccolo così ricorda: «Flaiano, pare, avesse pensato a un’analogia tra la macchina fotografica, il suo aprirsi e richiudersi subito durante le foto veloci o furtive, e l’apertura e chiusura delle valve delle vongole, che in

dialetto abruzzese vengono chiamate “paparazze”» (Piccolo 2025, p. 4).

Ora, la temporalità che queste immagini fanno emergere è proprio quella che trova spazio in questo intervallo tra due movimenti, di apertura e chiusura. **In quello spazio-tempo dell’attesa in cui tutto può accadere, in cui il soggetto fotografato è un “non-ancora”** (in cui il paparazzo non è ancora picchiato dal divo o dalla diva di turno). Ma non è questa una peculiarità dell’immagine fotografica che la distingue dal cinema, il suo collocarsi nell’interstizio tra uno stato e l’altro? In uno spazio in cui ancora non è accaduto nulla e tutto può nello stesso tempo accadere.

Ma d’altra parte era questo il tema del volume precedente di Piccolo, *La bella confusione*, di cui quest’ultimo è un’evidente e diretta conseguenza. Che cosa mettono in scena *Otto e mezzo* e *Il gattopardo* (entrambi del 1963, “l’anno di Fellini e Visconti”) se non un “tempo fermo”?

Nel caso di *Otto e mezzo* è un tempo che coincide con l’intera durata del film perché Guido è alle terme, deve cominciare un film, tutti lo stanno aspettando. [...] Nel *Gattopardo* il tempo si ferma con l’arrivo del ballo. [...] E questo tempo immobile in tutte e due le opere è una caratteristica decisamente viva e moderna che contrasta l’idea del tempo che corre nel cinema di chiunque altro (Piccolo 2023, pp. 230-231).

I paparazzi, lo ricorda sempre Piccolo, non si muovevano da soli ma sempre in gruppo e questo per vari motivi: «Cercavano tutti negli stessi luoghi; si controllavano a vicenda; e si fotografavano a vicenda – quando qualcuno ne assaliva uno, gli altri facevano la foto. Era un genere» (Piccolo 2025, p. 94).

E infatti se le immagini dalle quali siamo partiti hanno come soggetto soltanto i fotografi sono però diverse quelle selezionate da Piccolo in cui i paparazzi si mescolano ai paparazzati. Questo mescolamento (in cui la fotografia diventa sempre meta-fotografia) è parte integrante di quella indiscernibilità tra immagine e realtà che questo libro e queste fotografie raccontano. **Quella “bella confusione” tra verità documentata e ricostruzione estetica particolarmente percepita a Roma che negli anni cinquanta è una sorta di gigantesco set cinematografico: “Hollywood sul Tevere” presa d’assedio da fotografi, giornalisti e aspirati divi.** Ancora Flaiano: «Certo, è arduo vivere e giudicarsi in una città dove la sola industria è il cinema. Si finisce per credere che la vita sia in funzione del cinema, ci si fa l’occhio fotografico, si vede la realtà come un riflesso

di quella che vive e palpita sullo schermo» (Flaiano 1996, p. 522).

Lo scrive anche Karen Pinkus in un volume del 2003 dedicato allo [scandalo Montesi](#), che di questi anni è un esempio perfetto, concentrandosi su quello che l'autrice chiama *cinematization* della vita quotidiana italiana del Dopoguerra, in cui anche le caratteristiche delle auto del tempo si dispongono a questa contaminazione costante. Come per la Seicento che con l'apertura degli sportelli dal davanti «lascia il guidatore (o il passeggero) relativamente vulnerabile all'attacco del fotogiornalista» (Pinkus 2003, p. 3) e che fa sì che «i fotografi si mescolavano ai loro soggetti, poiché la vita di strada era particolarmente porosa. In effetti, "poroso" era un termine usato sia da Walter Benjamin nel suo saggio sull'economia sociale primitiva di Napoli sia da Siegfried Kracauer [...] per descrivere la permeabilità degli italiani davanti alla macchina fotografica. Questi due critici tedeschi trovavano negli italiani una sorta di naturale ingenuità fotogenica» (*ivi*, p. 4).

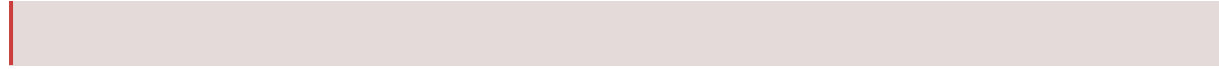
Allora, c'è un'altra immagine nel volume che sintetizza tutto questo. Un altro momento di intervallo, di pausa, di un "non ancora" destinato a incidere indelebilmente nell'immaginario collettivo internazionale. **Fellini, che sta preparando *La dolce vita*, con il suo assistente Moraldo Rossi invita un gruppo di fotografi (tra questi anche Tazio Secchiaroli) a cena da "Giggetto il pescatore" per tempestarli di domande sul loro lavoro.** L'immagine ce li mostra all'uscita dell'osteria con Fellini al lato sinistro dell'immagine e i fotografi in gruppo, di fronte al regista. Non è una bella foto, come d'altra parte non lo sono neanche le altre, perché «non importa più la qualità della foto, importa la sua verità» (Piccolo 2025, p. 92). E la verità di questa fotografia è la testimonianza ancora una volta di un "non ancora": i fotografi non sanno ancora di essere i "paparazzi", il film non sa ancora di essere un capolavoro: «Da questa cena nacque la convinzione in Fellini che il film che aveva in testa era giusto, e si può quasi dire che da quella cena nacque *La dolce vita* così come lo vediamo; e dalla *Dolce vita* nacquero i paparazzi, o meglio, capirono meglio chi erano e cosa stavano facendo» (*ivi*, p. 59).

Riferimenti bibliografici

E. Flaiano, *La solitudine del satiro*, Adelphi, Milano 1996, ebook.

F. Piccolo, *La bella confusione*, Einaudi, Torino 2023.

K. Pinkus, *The Montesi Scandal. The Death of Wilma Montesi and the Birth of the Paparazzi in Fellini's Rome*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2003.



*Immagine: Elio Sorci, Walter Chiari e Tazio Secchiaroli, Roma, 1958.

©Tazio Secchiaroli David Secchiaroli