

# Il cinema sui libri è fotografia

*Sulle fotografie di David Company.*

di *Marcello Walter Bruno* – 21 Febbraio 2021



L'ambiguità della parola "fotografia" – che in italiano significa tanto una tecnologia di produzione iconica (indifferentemente analogica e/o digitale) quanto il prodotto risultante (anch'esso materiale e/o virtuale) – si scioglie in inglese in due parole distinte, *photography* (proposta dallo scienziato Herschel nel 1839, proprio l'anno della presentazione ufficiale della dagherrotipia) e *photograph* (mentre "fotogramma" ha una storia più complessa, essendo associata tanto ai procedimenti *off camera* quanto alla pellicola cinematografica, di cui costituirebbe l'unità minima). Siccome un testo famoso di Susan Sontag s'intitola *On Photography* (1977, tre anni prima di *La chambre claire* di Barthes), David Company (che nel 1977 aveva dieci anni) propone un testo riccamente illustrato intitolandolo allusivamente *On Photographs* (la versione italiana, tradotta da non si sa chi, è stampata in Cina per abbattere i costi).

**Ma se "la" Fotografia è più d'una, "le" fotografie sono troppe per non cadere nell'impossibilità di una scelta che renda conto della loro "follia"** (termine che Company utilizza più volte, paragonando l'immagine tecnica a Bartleby lo scrivano): cosa estrapolare da questo percorso zigzagante fra epoche e luoghi lontani, fra generi ed autori distanti? Forse proprio i casi-limite in cui le immagini tecniche perdono il preteso

noema individuato da Barthes (l'esser-stato-là del referente, del soggetto/oggetto pro-ottico) e si trasformano in *fake views*, in immagini il cui carattere finzionale (costruito) mette in luce una progettualità che sconfinava con la regia (il contrario dell'inconscio tecnologico, per il buon vecchio Vaccari).

Il caso più evidente è forse quello del fotocollage di John Stezaker, che sovrappone una cartolina illustrata (paesaggio montano a colori) alla foto di scena di un film MGM (una coppia in b/n) per ottenere un "montaggio delle attrazioni" dal sapore dadaista (i capelli sostituiti dal fogliame degli alberi: metafora visiva); e ancor di più la "pittura habitada" di Helena Almeida, se non fosse che l'originale (un autoritratto fotografico b/n su cui l'autrice ha sverniciato dell'acrilico blue Klein) è inevitabilmente appiattito dalla riproduzione (la pennellata sui libri è fotografia, bidimensionalità). Un caso non evidente è quello del fotomontaggio, che solo dei saperi extratestuali possono rivelare come *fake view*: è il caso del celebre "salto nel vuoto" di Yves Klein, una messinscena (dovuta al duo Shunk-Kender, specialisti in documentazione di performance) che mette in mora per sempre il preteso "istante decisivo" di Cartier-Bresson ([qui](#) il backstage che svela il trucco).

Da studioso dei rapporti cinema/fotografia, Company inserisce di seguito due immagini b/n su cui occorre soffermarsi: la prima, in cui i vecchi cinefili riconoscono James Stewart sulla carrozzella (armato, attenzione, di fotocamera con teleobiettivo) spinto da Grace Kelly, sembrerebbe un fotogramma (*frame*) da *La finestra sul cortile* (film forse ispirato alla figura di Robert Capa, conosciuto da Hitchcock sul set di *Notorius*, che il fotografo bazzicava per corteggiare Ingrid Bergman); la seconda, un corpo che si piega sul modello del miliziano morente di Capa, è presentata come fotografia di Chris Marker. Si scopre che l'apparente *frame* non è stato tagliato dalla pellicola del classico hitchcockiano, ed è invece una foto di scena (un fotomontaggio, per la precisione) scattata sul set da un professionista anonimo a fini promozionali: classico esempio della «categoria di fotografie meno esteticamente pure», le quali «è raro che siano prese in considerazione nello studio sia della fotografia che del cinema» (Company 2020, p. 74).

Invece la fotografia di Marker non fa parte di qualche suo libro fotografico (una produzione di cui bisognerà pur occuparsi, almeno quest'anno che ricorre il centenario della nascita), ma è un fotogramma dal celebre *La Jetée* (1962), film a cui aveva collaborato William Klein, altro artista oscillante fra cinema e fotografia; senonché *La Jetée* è un "foto-romanzo" costituito di immagini fisse, per cui il paradosso di estrarre un fotogramma da una tale pellicola è quello di tagliare un flusso che sta fermo, un falso movimento dovuto alla truca. **L'accostamento creato dall'impaginato di Company è**

**dunque provocatorio: ci invita a chiederci come facciamo a riconoscere la cinematograficità di un'immagine quando vediamo qualcosa di nuovo, non già attribuito;** e all'improvviso, tornano le questioni poste da Barthes nel suo famoso saggio sul "terzo senso", che partiva esattamente dall'analisi di alcuni fotogrammi di Eizenštejn riprodotti su una rivista cinematografica.

Due istantanee cronachistiche – appartenenti ad un'epoca che oggi appare remota, in quanto ancora segnata da una sorta di principio d'indeterminazione mediatica – evidenziano il carattere di relazionalità che collega l'apparato osservativo con il contesto dell'osservazione o lo stesso oggetto/soggetto osservato. Nella foto scattata da Weegee sulla spiaggia di Coney Island (1940) l'episodio di cronaca è il salvataggio di un annegato, ma al centro dell'inquadratura c'è una ragazza che potrebbe essere la fidanzata: «Consciamente o inconsciamente, la donna è in posa, e sorride per l'obiettivo di Weegee. In questo modo, sembra appartenere a un tipo molto diverso di fotografia. Un ritratto classico dentro a una foto giornalistica» (*ivi*, p. 60). Un sorriso commedico nello spazio interstiziale fra il coro degli astanti sullo sfondo e la scena della tragedia in primo piano: **la ragazza d'anteguerra ha già imparato a sorridere spontaneamente al fotografo professionista, ma non ha ancora imparato a recitare il suo ruolo all'interno del mondo diventato set.**

L'altro scatto che evidenzia il principio d'indeterminazione è una celebre foto del paparazzo Marcello Geppetti (1960), «la sua più surreale e autoreferenziale» (*ivi*, p. 208), in cui l'attrice Anita Ekberg – illuminata dai flash mentre esce di notte dal cancello della sua villa romana, a piedi nudi e armata di arco e frecce – affronta un paio di maschi che evidentemente sono dei paparazzi appostati per un servizio: **l'autoreferenzialità è qui il fatto che il fotografo documenta la reazione della diva alla presenza dei fotografi stessi; l'attrice della *Dolce vita* fa una scena alla *Dolce vita* proprio nell'anno d'uscita del film.**

L'autoreferenzialità è una costante nella storia di qualunque arte, per questo il libro di Company si apre con due immagini di macchine fotografiche (la camera oscura di Niepce ricostruita da Robert Cumming e la prima Kodak tenuta in mano dal suo inventore Eastman in posa per Frederick Church) e si chiude con una metafoto di Robert Frank (Mabou 1977) in cui tre stampe fotografiche (ma una contiene la parola "words", come in un'opera concettuale di Kosuth) sono appese con delle mollette a un filo da bucato steso nel cielo grigio di un paesaggio costiero. Ma il volume è pieno di metaimmagini, dalla foto pubblicitaria di Guy Bourdin in cui il corpo a colori della modella è nascosto da una polaroid b/n (che invece ce la mostra) a *Colosseum Pictures* di Tim Davis, in cui una serie di macchine digitali sono poggiate sui sanpietrini di Roma a

mostrare visori con molteplici scatti del Colosseo (l'anno è il 2009, prima dell'avvento definitivo dello smartphone come arma turistica). **La foto di una foto è ancora una foto, la foto di un gruppo di foto è ancora una foto** – come si vede dall'opera di Louise Lawler (riprodotta a pag. 109) in cui vediamo poggiate a terra in galleria due opere incorniciate (una di Warhol e una di Gerhard Richter) che sono a loro volta elaborazioni di fotografie di cronaca: l'accostamento è ancora un montaggio delle attrazioni, ma col carattere istantaneo suggerito dal *décalage*.

**Sui libri di cinema il film si riduce quasi sempre ad un fotogramma, sui libri di arte il quadro è una riproduzione fotografica, sui libri di teatro la *mimesis praxeos* è raggelata in un'istantanea:** l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica è un'immagine tecnica. E lo stesso succede in questo momento sulla rete, ipocrita lettore di *Fata Morgana Web*, mio facsimile, mia copia.

#### Riferimenti bibliografici

R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003.

D. Campamy, *Sulle fotografie*, Einaudi, Torino 2020.

S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004.

David Campamy, *Sulle fotografie*, Einaudi, Torino 2020.